

La poesía siempre es lo otro.

La trayectoria intelectual de Oliverio Girondo.

Autor:

Greco, Martín

Tutor:

Sáitta, Sylvia

2021

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Literatura.

Posgrado

DERECHOS DE AUTOR DE TEXTOS INÉDITOS DE TERCEROS

Esta tesis estudia por primera vez materiales inéditos, generosamente puestos a disposición por Susana Lange, propietaria de los derechos de autor de Oliverio Gironde. Dicha cesión se limita exclusivamente al estudio académico, pero no autoriza de ningún modo la difusión o publicación de dichos materiales en soportes físicos o digitales.

LA POESÍA SIEMPRE ES LO OTRO

La trayectoria intelectual de Oliverio Gironde

La poesía siempre es lo otro, aquello que todos ignoran hasta que lo descubre un verdadero poeta.

Oliverio Gironde, *Membretes*

Doctorado en Literatura

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Directora: Sylvia Saítta

Doctorando: Martín Greco

Buenos Aires, 2021

Versión 1. 20210921

0. INTRODUCCIÓN

0.1. Propósitos, metodología, estado de la cuestión

A más de cincuenta años de la muerte de Oliverio Girondo, ocurrida en enero de 1967, subsisten huecos, omisiones, leyendas, sombras, prejuicios que impiden alcanzar una visión cabal de su trayectoria intelectual, su participación en empresas culturales, los sucesivos contextos en los que se desarrolló y la influencia que ejerció en la literatura argentina de su tiempo. Este trabajo intenta empezar a subsanar esas dificultades. Propone para ello una lectura de Girondo y, a la vez, una lectura de las lecturas de Girondo en el tiempo, así como la reconstrucción y exploración de su archivo personal.

Nuestro autor no fue un escritor prolífico. En cuarenta años de intervención pública, editó pocos textos en volúmenes independientes, en su mayoría breves, de dimensiones heterogéneas:

1. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), que son, en efecto, 20 poemas. Hubo una reedición “tranviaria” en 1925.

2. *Calcomanías* (1925), 10 poemas.

3. *Espantapájaros (al alcance de todos)* (1932), 25 textos en prosa y en verso.

4. *Interlunio* (1937), relato en prosa, de unas 3600 palabras.

5. *Nuestra actitud ante el desastre* (1940), folleto de proclama política: 48 páginas.

6. *Persuasión de los días* (1942), 54 poemas, su libro más extenso.

7. *Campo nuestro* (1946), 254 versos.

8. *El periódico Martín Fierro, 1924-1949; memoria de sus antiguos directores* (1949), crónica del movimiento de vanguardia: 60 páginas.

9. *En la masmédula* (1954), 16 poemas. El libro tuvo dos reediciones: en 1956, con 26 poemas, y en 1963, con 37 poemas.

10. *Topatumba* (1958), un solo poema en una plaquette artística con una tirada de 70 ejemplares. Incluido en la edición de 1963 de *En la masmédula*.

Los primeros lectores que rastrearon continuidades y discontinuidades en Girondo, después de su muerte, fueron poetas jóvenes que vieron en el conjunto de estos libros un ciclo coherente con un posible significado unitario. Muchos de ellos emplearon metáforas de viaje. Enrique Molina, en 1968, en el prólogo a la primera edición de las *Obras completas* de Girondo, habló de *movimiento*

único, largo periplo, aventura, expedición de descubrimiento y conquista, travesía, ininterrumpida ascensión:

sus seis libros de poesía, tanto como *Interlunio* —esa extraña historia nocturna de la frustración— poseen, a pesar de sus diferentes entonaciones, una misma coherencia interna que pone de manifiesto lo que esa poesía tiene de ineluctable, su *movimiento en un sentido único* [...]. Cada uno de ellos constituye *una etapa en un largo periplo* [...] La obra de Gironde se ordena así como *una solitaria expedición de descubrimiento y conquista*, iniciada bajo un signo diurno, solar, y que paulatinamente *se interna en lo desconocido*, llega a los bordes del mundo, una *travesía* en la que alguien, en su conocimiento deslumbrado de las cosas, siente que el suelo se hunde bajo sus pies a medida que avanza, [...] Intensa y breve, esta obra posee una característica especial: se despliega en una especie de *ininterrumpida ascensión*, en un proceso que culmina en un punto de incandescencia máxima: su último libro (1968: 9-10; todos los subrayados son nuestros, salvo indicación en contrario).

Ese mismo año, Susana Thénon publicó en *Sur* una extensa reseña de las *Obras completas*, titulada “Oliverio Gironde, historia de un fervor”. Calificó la poesía de Gironde como “la *aventura* más alta y honda que haya emprendido nunca un poeta de los nuestros” y aludió a su *historia progresiva* y su *camino poético*. Añadió que *En la masmédula*, “libro futuro, irrepetible”, resultaba “algo más que una consecuencia, algo más que una culminación de lo anterior: es el abandono voluntario de la atadura racional, la asunción plena de la feroz batalla cósmica” y que “sería un error pensar que *En la masmédula* cierra un ciclo: en la poesía de Gironde nada termina” (1968, noviembre-diciembre: 82, 87).

Poco después, Olga Orozco sostuvo que “inauguraba Oliverio Gironde, en 1922, el *tramo primero de su viaje, imprevisible y temerario, a través de los despiadados territorios de la poesía*. Ya llevaba en su equipaje algunos valiosos instrumentos que conservará hasta el final” (1978: 226). Ella también vio en el poeta un movimiento de exploración hacia lo incógnito:

ha podido *llegar a esas zonas que están fuera del mapa* o en las que la poesía se aparta de toda ley de gravedad para permanecer en un milagroso equilibrio de acción, conseguido en el lugar de choque de dos o más fuerzas contrarias, como sucede con los planetas; lugar donde se vencen las antinomias: la vida y la muerte, lo subjetivo y lo objetivo, el sueño y la vigilia, el conocimiento y el ser, la imaginación y el rigor (1978: 248).

Y Orozco concluyó que, debido a ello, la literatura de Gironde “fue recibida con silencios, con reticencias, con balbuceos inexplicables. Es que los poetas que crean nuevas leyes para el juego, los que rompen las convenciones llevando el riesgo mucho más lejos, han sido siempre mal mirados” (1978: 248).

Por cierto, no todas las lecturas aprobaron esta concepción unitaria. Jorge Perednik, al

examinar las polémicas en torno de *Campo nuestro* de 1946 –un libro que siempre desconcertó a la crítica–, inscribió su trabajo en las corrientes relacionadas con la puesta en crisis de la noción de autor. Si Barthes, en su conocido ensayo “La muerte del autor” declaraba que “darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura”; que “una vez hallado el Autor, el texto se explica, el crítico ha alcanzado la victoria”, mientras que “en la escritura múltiple, efectivamente, todo está por desenredar, pero nada por descifrar” (2006: 70), Perednik se situaba en esa línea y consideraba que *Campo nuestro* era “el texto «distinto» que leído desde las *Obras Completas* de Girondo violentaba *la lógica del trayecto* y provocaba su marginación”. Para él la noción de trayectoria o de unidad era una ficción, una mentira reduccionista, una empresa represiva, un efecto ilusorio que convertía los Gironos múltiples en uno singular. Por tratarse de una voz discordante, no será superfluo dar espacio a sus argumentos:

¿Por qué no confrontar textos como *Calcomanías*, *Espantapájaros*, *Persuasión de los días*, *Campo nuestro* y *En la masmédula* y aceptar, aun admitiendo posibles puntos de semejanza, que se trata de escrituras marcadamente distintas y sus diferencias implican verdaderos cortes; que la tarea integradora (“proceso único”, “trayectoria”, “coherencia poética”, etc.) tiene por fundamento el nombre del autor y no la realidad de los textos (que proponen poéticas distintas); que la unidad es una ficción, mentirosa en tanto oculta ser ficción, fabricada por la lectura? Ni las respuestas, ni tampoco, siquiera, las preguntas, caben en los discursos críticos porque desbaratan la operación ideológica que ellos aceptan y reproducen en su seno: servir a lo uno (el Amo), temer lo que no le sirva (lo múltiple), reprimirlo; en suma, una política (crítica) de máximo empobrecimiento. Reconocer varios Gironos implicaría renunciar al servicio de lo uno y su empresa reduccionista; admitir escisiones y variaciones en el autor significaría denunciar que el nombre, que no cambia, provoca una ilusión respecto de la persona: que la persona tampoco cambia, en este caso la ilusión de que el nombre de Oliverio Girono designa siempre al mismo, único e invariable escritor. [...] Frases como “la obra” o “la trayectoria”, que significan lo plural y están escritas en singular, anticipan ya el objetivo, el ejercicio de la reducción unitaria sobre la multiplicidad y diversidad de escritos [...]; la empresa identificatoria –imponer la mismidad desde el exterior y por voluntad de un otro– se muestra como una empresa represiva (1984: 21-22).

Jorge Schwartz intentó responder directamente al desafío planteado por Perednik,¹ en un ensayo poco posterior, donde sistematizaba la idea de Enrique Molina de entender la obra de Girono como un proceso que alcanzaba su culminación con *En la masmédula*. El título propuesto por Schwartz era ya la formulación directa de la idea: “La trayectoria masmedular de Oliverio Girono” (1996: 217-230). El autor sostenía que “el *trayecto* se inicia con *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*”, considerado un “*vía*je de la mirada”. En ese itinerario, Schwartz colocó *Campo nuestro* como “paréntesis” o “hiato”, antes de llegar a *En la masmédula* cuando “Girono resurge de

¹ Ambos tuvieron participación activa en el número de la revista *Xul* dedicado a Girono (1984).

la vanguardia cosmopolita de la década del veinte para reinstaurar la vanguardia masmedular de los años cincuenta”. Y añadió: “el trayecto de Gironde ha sido el del poeta maldito: aislado, solitario e incomprendido durante décadas”. Schwartz proponía no segmentar la obra de Gironde sino verla “como un *continuum*”: “La renovadora definición del barroco hecha por Deleuze (que también se apoya en Sarduy), nos permite leer la producción poética de Gironde como una totalidad, en vez de bloques diferenciados, como lo ha dividido hasta ahora la casi mayor parte de la crítica”, superando así “el universo de posibles contradicciones en la poesía de Gironde”. Más aun, la totalidad pasa a ser una “concepción sinfónica” que “nos permite vislumbrar las diferentes partes de los poemas como un único *corpus* que culmina en *En la masmedula*, universo convulsivo de significados; una especie de mónada porosa, un verdadero *aleph* poético aglutinador de todos los significantes”. Sin duda, Schwartz ha tenido en cuenta el membrete de Gironde, enunciación literaria de la noción de trayectoria:

Ambicionamos no plagiarlos ni a nosotros mismos, a ser siempre distintos, a renovarnos en cada poema, pero a medida que se acumulan y forman nuestra escueta o frondosa producción, debemos reconocer que a lo largo de nuestra existencia hemos escrito un solo y único poema (1968: 74).

Martín Prieto también advierte que la singularidad de la trayectoria de Gironde “se apoya en su coherencia interior que permite leerla entera, desde *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* hasta *En la masmedula*, como una obra única [...], compacta, cuyas partes se apoyan unas en otras y en la que la falta de cualquiera de ellas resiente el conjunto” (2006: 232-233).

En nuestra tesis intentamos ampliar las conclusiones de Schwartz y Prieto, sin desatender las advertencias de Perednik, y establecer una trayectoria intelectual que no implique “borrar las diferencias” o “reducir la multiplicidad”. Buscamos las interrupciones y continuidades en una trayectoria que está lejos de ser homogénea y que, por circunstancias diversas, como se ha dicho, se nos presenta hoy con muchos huecos que pueden ser llenados y distorsiones que deben corregirse. Intentamos hacer evidente el “hilo invisible”,² pero no adoptamos una mirada teleológica, según la cual toda la poesía de Gironde *culmina* en su último libro, y trabajamos especialmente aquellas zonas poco exploradas de su producción.

Por tal motivo, enriquecemos el corpus de análisis, para incluir en él no sólo los libros

² Tomamos la expresión de Tamara Kamenzain, en su prólogo a la *Poesía completa* de Olga Orozco: “Reunir una obra poética supone que un hilo invisible la fue encuadrando durante años y que sólo queda hacerlo evidente” (Orozco, 2012: 7, 18).

publicados, sino también textos inéditos y dispersos: poemas, apuntes literarios, correspondencia privada, obras teatrales, traducciones, ilustraciones y otros materiales que en buena medida aparecen aquí por primera vez.

Estos documentos muestran la vasta actividad de Girondo en su “prehistoria”, es decir, en el período anterior a la publicación de su primer libro. La reconstrucción de ese proceso invita a reconsiderar la percepción del tránsito del modernismo a la vanguardia, no sólo como un episodio de ruptura sino también como una silenciosa corriente de continuidad: había historia en los vanguardistas que se proclamaban sin historia. Al respecto, reflexiona César Fernández Moreno en *La realidad y los papeles*, para establecer las coordenadas de los primeros libros de su padre Baldomero: “queda para el concepto de postmodernismo la vibración del pasado que, según la formación del neologismo, debiera ser su nota definitiva; desglosando para el prevanguardismo la tensión hacia el porvenir” (1967: 79). Se trata de un período poco estudiado pero especialmente fructífero de la poesía hispanoamericana en general. Sus heterogéneos límites y rasgos, así como los “avatares del término” *posmodernismo*, han sido revisados por Hervé Le Corre (2001). Varios de los textos de Girondo que recuperamos lo sitúan en ese tránsito, por decirlo así, como *post* del *post* y *pre* del *neo*.

Sus intervenciones en el campo cultural ofrecen una multiplicidad de matices que es oportuno consignar. Volviendo a una imagen benjaminiana que esboza Enrique Molina, puede verse la trayectoria de Girondo no como una línea recta, sino como una constelación.³ Por ello, la metodología para examinar nuestro objeto de estudio de modo más bien poliédrico buscó fundamentos en una teoría literaria ecléctica y amplia.

Como punto de partida, consideramos una herramienta operativa de análisis la noción de *trayectoria* de Pierre Bourdieu, que designa la “serie de posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente”, “en un espacio en sí mismo en movimiento y sometido a incesantes transformaciones”, aquí, el campo cultural:

Tratar de comprender una vida como una serie única y suficiente en sí de acontecimientos sucesivos sin más vínculo que la asociación a un “sujeto” cuya constancia no es sin duda más que la de un nombre propio, es más o menos igual de absurdo que tratar de dar razón de un trayecto

³ “Casi medio siglo desde la aparición de una obra poética es tal vez el mínimo lapso exigible para estimar su poder, su resistencia a los gérmenes de descomposición que ponen en ella las circunstancias, el tono de una época, la situación histórica. Sólo una fuerza poética capaz de engendrar incesantemente nuevas energías, de abrir nuevas perspectivas de interpretación a las que parecieran haberse consumido en un momento dado, la salvarán de todo carácter fantasmal, harán de la misma una constelación” (Molina, 1968: 4).

en el metro sin tener en cuenta la estructura de la red, es decir la matriz de las relaciones objetivas entre las diferentes estaciones. Los acontecimientos biográficos se definen como *inversiones a plazo* y *desplazamientos* en el espacio social, es decir, con mayor precisión, en los diferentes estados sucesivos de la estructura de la distribución de las diferentes especies de capital que están en juego en el campo considerado (1997: 82, subrayados del autor).

En tal sentido, concluye Bourdieu, “sólo cabe comprender una trayectoria (es decir el envejecimiento social que, aunque inevitablemente lo acompaña, es independiente del envejecimiento biológico)”, si se han considerado “los estados sucesivos del campo en el que ésta se ha desarrollado, por lo tanto el conjunto de las relaciones objetivas que han unido el agente considerado [...] al conjunto de los demás agentes comprometidos en el mismo campo y, enfrentados al mismo espacio de posibilidades” (1997: 82). La idea de Bourdieu muestra la fertilidad del estudio de las trayectorias intelectuales individuales, en tanto permiten profundizar, a la vez, el estudio del resto de los agentes y de las características del campo.

Asimismo, es importante señalar que, en el caso de Gironde, el mencionado “envejecimiento biológico” no está acompañado por un envejecimiento social, tal como señalan las lecturas apenas reseñadas y las relaciones objetivas que lo vincularon con el conjunto de los demás agentes, en el que Gironde se colocó en una situación excéntrica.⁴

La condición de excéntrico puede ser entendida en el sentido en que Julio Prieto lo emplea en su trabajo sobre Macedonio Fernández y Felisberto Hernández, como “falta o inestabilidad del lugar de la enunciación cultural”, en una doble modulación: por un lado, diacrónica, es decir, aplicada a aquellas “escrituras que han quedado en un lugar elusivo, problemáticamente visible –o bien, sencillamente, fuera– de los *cánones* de la literatura hispanoamericana”; por otro lado, sincrónica, una postura ética y estética, en tanto “la ex-centricidad como opción deliberada de quedarse fuera –o en un ambiguo borde– de la escena cultural, y de proyectar, en consecuencia, un tipo de discurso encaminado al objetivo aparentemente contradictorio de *retirarse*, de salir de escena o, cuando menos, de quedarse al fondo, en la penumbra de un segundo término” (2002: 12).

Gironde, en el auge del movimiento vanguardista, como construcción de su imagen de escritor, había resumido su historia artística de este modo: “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

⁴ “Si la juventud se mide por la fuerza de compromiso que integra al poeta en la estructura de su invención, el autor de *En la marmédula* es el más joven de los creadores en la poesía argentina” (Juan Jacobo Bajaría, carta a Oliverio Gironde del 22 de agosto de 1955). Todas las cartas y las dedicatorias, muchas de ellas inéditas, provienen de la edición de la correspondencia de Oliverio Gironde y Norah Lange, que compilamos con Susana Lange, sobrina del escritor.

que se salvaron junto con diez hojas de mi carnet de croquis bajo el título de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*” (1926: 506). Para Raúl Gustavo Aguirre, otro poeta joven que vio una continuidad en la trayectoria de Gironde, consideraba que esta posición era a la vez literaria y existencial; dos rupturas simultáneas; la de romper papeles escritos y la de romper el papel del escritor:

Romper papel es, así, romper con el papel de escritor, negarse como tal en el momento mismo de su afirmación, crear una nueva instancia donde el escritor no existe ya por los papeles que escribe sino por aquellos que rompe, donde el autor es menos lo que escribe que el silencio que afirma en la destrucción de lo que ha escrito. [...] No cabe duda de que, entre el escritor que edifica, perfecciona y santifica sus papeles —y aspira a su santificación por la sociedad y la posteridad— y aquel que los rompe, los desdén y los ignora, existe una diferencia. Y sin embargo, esta diferencia no puede ser literaria, ya que al cabo existen ante nosotros como literatura. La diferencia es existencial, aunque compromete por cierto la idea de literatura (1972: 15-16).

Nuestra hipótesis principal es que la continuidad de las sucesivas posiciones ocupadas por Gironde resulta, precisamente, excéntrica en estos dos aspectos inseparables y dinámicos: en cuanto a su escritura y en cuanto a la colocación personal. Es decir, de acuerdo con las metáforas de Olga Orozco, Gironde crea “nuevas leyes para el juego” y explora “zonas que están fuera del mapa”, “llevando el riesgo mucho más lejos”:⁵ no sólo opera en los márgenes del campo cultural, sino que su producción busca correr los límites que la norma ha establecido para decidir qué es literatura y arte y qué no lo es. En el caso de la poesía, la disputa consiste en incluir dentro de su dominio ciertos elementos que habitualmente no son considerados poéticos. Esta disputa es dinámica, en tanto los límites del arte y los estados del campo cultural van sufriendo desplazamientos. La búsqueda de situarse permanentemente fuera de esos límites, la fuga a lo desconocido, explica la afirmación de uno de los membretes de Gironde, tomada como título del presente trabajo: *La poesía siempre es lo otro*.

Gironde se sitúa como un opositor, si consideramos, en términos políticos, que “ha perjudicado siempre a todos los oficialismos, con su aptitud de poeta natural y orgánico, [...] completamente moderno”, tal como ha dicho Francisco Madariaga (1985, octubre 5: 4), pues las actitudes de ruptura no ocurren en el vacío, sino en relación a instituciones establecidas precedentemente. Por ello, fue necesario indagar cuál era la “desviación diferencial” en cada etapa de su producción. El propio Bourdieu, para integrar a sus agentes en el espacio de posibilidades

⁵ Xavier Abril, por su parte, escribió: “Esta capacidad orgánica de transformación se me antoja el distintivo de la vida y la obra de Oliverio Gironde. Para mí que en ella radica el secreto interno de su destino” (1956, agosto: 134).

objetivo que proponen los campos de producción cultural a sus agentes, establece la necesidad de postular “una ciencia de las obras”, donde la antinomia de *subversión* contra *rutina* es una de las claves para percibir la aparición de las “revoluciones simbólicas” que redefinen el espacio a través de obras innovadoras.⁶

Una de las tareas fundamentales cuando se trata de establecer una trayectoria, según François Dosse, es “la restitución específica del contexto de enunciación” para comprender “las inflexiones o giros de un pensamiento” (2007: 403). El contexto conforma las circunstancias de la “vida literaria” de un argentino del siglo XX, descritas por Beatriz Sarlo en su estudio preliminar a las memorias de Manuel Gálvez como “enemistades y alianzas, relaciones personales y relaciones institucionales, debates entre ideologías literarias e ideologías políticas, formas de la consagración crítica y del renombre público, ideas de fama y de éxito, tensión entre el destino en el mercado y el juicio de los pares, contradicciones en el interior de la modernidad durante la primera mitad del siglo veinte, enfrentamientos generacionales y batallas estéticas” (2002: 12).

Por tal motivo, desvelamos los casi desconocidos ámbitos de sociabilidad en los que intervino el poeta. La interacción entre campo e individuo es recíproca y dinámica, y el análisis crítico permite dilucidar “de qué modo un determinado campo intelectual le proporciona los medios, posibilidades y los límites al proyecto de un escritor individualmente considerado, pero también si éste trae innovaciones, si ellas son absorbidas, rechazadas o simplemente ignoradas hasta que una nueva configuración del campo intelectual las convierta en significativas” (Altamirano, Sarlo, 1993: 82). Evitamos la llamada “historia de vida”, que según Pierre Bourdieu es una “ilusión biográfica” (1997: 74), para pensar en términos de interacción entre historia de los intelectuales e historia intelectual (Dosse, 2007).

En cuanto a la escurridiza noción de vanguardia, no puede eludirse el aporte de los estudios de Poggioli (1964), Adorno (2004), Burger (1997), Williams (1997), Calinescu (2003) y Albera (2009). Para nuestros propósitos, resulta operativo considerarla de modo amplio, conforme a la

⁶ El propósito del análisis de las obras culturales consiste en la *correspondencia entre dos estructuras homólogas*, la estructura de las obras (es decir de los géneros, pero también de las formas, de los estilos, y de los temas, etc.) y la estructura del campo literario (o artístico, científico, jurídico, etc.), campo de fuerzas que indisolublemente es un campo de luchas. El motor del cambio de las obras culturales, lengua, arte, literatura, ciencia, etc., reside en las luchas cuyas sedes son los campos de producción correspondientes [...]. El proceso que entrañan las obras es producto de la lucha entre los agentes a los que, en función de su posición en el campo, ligada a su capital específico, les interesa la conservación, es decir la rutina y la rutinización, o la subversión, que con frecuencia reviste la forma de un retorno a las fuentes, a la pureza de los orígenes y a la crítica herética (1997: 62-63).

constatación de Calinescu:

Hacia la segunda década de nuestro siglo, la vanguardia, como concepto artístico, se había hecho lo suficientemente comprensiva como para no designar ni a una ni a otra, sino a todas *las nuevas escuelas* cuyos programas estéticos se definían, en general, por su rechazo del pasado y por el culto de lo nuevo. Pero no debemos descuidar el hecho de que la novedad se logró, la mayoría de las veces, en todo el proceso de destrucción de la tradición; la máxima anarquista de Bakunin, “Destruir es crear”, es realmente aplicable a casi todas las actividades de la vanguardia del siglo xx.

La posibilidad de agrupar a *todos* los movimientos extremos antitradicionales en una categoría más amplia logró hacer de la vanguardia un importante instrumento terminológico de la crítica literaria del siglo xx. El término experimentó posteriormente un proceso natural de “historización”, pero al mismo tiempo, con una circulación en aumento, su significado adoptó una diversidad casi incontrolable, diversidad que sólo puede sugerirse aquí (2003: 124).

No obstante, hemos tenido en cuenta la advertencia de Gonzalo Aguilar quien observa, desde la difusión del volumen de Bürger, “una tendencia a subordinar los diversos acontecimientos a un principio teórico único («la superación de la institución arte»)” y la postulación de “una teoría de la vanguardia” que se desentiende de las modulaciones particulares de los contextos históricos latinoamericanos (2004: 599). Esta tendencia a homologar todos los movimientos de renovación ha llevado afirmar que la vanguardia argentina es una vanguardia moderada, lo que no parece cierto en el caso de Girondo. Para subsanar estas omisiones, consideramos los aportes clásicos de Epstein (1921), Guillermo de Torre (1925) y Néstor Ibarra (1930), las insoslayables referencias de Beatriz Sarlo (1983, 1988), Francine Masiello (1986) y Sylvia Sáitta (2000, 2009), así como estudios puntuales que iremos señalando oportunamente.

Nuestro trabajo apela, por un lado, a herramientas de la crítica textual para el examen de la escritura de Girondo y las estrategias sobre las que opera su transgresión. Al respecto, Marie-Laure Ryan postula una posible teoría de la “competencia genérica”, entendida como “la capacidad para producir o entender las sartas [*strings*] generadas por las reglas alternativas de la literatura, para identificar estas sartas como «literarias» y para distinguir el uso de las reglas alternativas aceptadas de la ruptura de reglas que produce oraciones totalmente *inacceptables*”. El lector/escritor dotado de esta competencia sabría distinguir la “desviación literaria” y “a la hora de escribir poesía de vanguardia, sabría qué nuevas reglas introducir en la gramática de su poema y cuáles no” (1988: 255-256). Así, para evaluar qué hay de *otro* en las sucesivas intervenciones poéticas de Girondo, en relación a la poesía central, se estudiaron como desviaciones de las opciones genéricas estudiadas por Ryan. A lo largo del tiempo, en la recepción contemporánea de todos sus libros, es recurrente la calificación de *desconcertante*. No es de extrañar que una las lecturas más críticas de Girondo le

reproche, justamente, “el goce dañino de *la demolición ruidosa de lo aceptado*” (Scrimaglio, 1964: 16). Gironde, en diversos momentos de su trayectoria, provoca indignación o rechazo, porque demuele lo aceptado y trabaja sobre lo no aceptado, sobre lo *inacceptable*.

Con el propósito de reconstruir, en lo posible, las redes intelectuales en que se desarrolló Gironde y el contexto en el que operó las rupturas, empleamos herramientas de la teoría de la recepción para analizar los modos en que fue evaluada por sus contemporáneos esa escritura que buscó siempre ponerse fuera de los límites: las revoluciones simbólicas en ocasiones se perciben mejor por los escándalos suscitados y por las reseñas críticas negativas de la época. En línea con Bourdieu, Sapiró afirma: “La poesía, que presenta una dimensión formal de mayor pregnancia y reglas de composición más restrictivas, es un lugar de observación privilegiado de las revoluciones simbólicas” (2016: 102).

La última bibliografía del poeta (Gironde, 1999) recoge unos noventa registros de artículos, notas y ensayos de recepción de la obra de Gironde. En el curso de la presente investigación, hemos logrado acceder a otro centenar, hasta ahora desconocido, que, sumado a las respuestas privadas halladas en la correspondencia, proporcionan un panorama bastante amplio de la repercusión de la obra de Gironde, de aquello que Alex Demirovic llama la *red de resonancia* de un texto (1999: 537).

Esta investigación revisa unas doscientas cartas inéditas del epistolario de Oliverio Gironde y su esposa Norah Lange, que presenta una singularidad muy poco frecuente: se trata de una correspondencia pluridireccional, en tanto las piezas que lo componen, en su mayoría inéditas, tienen orígenes y destinos muy variados. Incluye las cartas que Oliverio Gironde y Norah Lange intercambiaron entre ellos, antes y después de su matrimonio, algunas de las cuales fueron transfiguradas por Norah Lange en su novela epistolar *Voz de la vida*; las cartas que recibieron para ser retransmitidas a otros destinatarios, como en el caso de las cartas enviadas por Jorge Luis Borges a Concepción Guerrero por intermedio de Norah Lange en la década del veinte; las cartas, públicas y privadas, que cada uno de ellos envió y recibió a lo largo de toda su vida, y por último las cartas que ambos, Oliverio y Norah, como pareja conyugal y literaria, enviaron y recibieron en común. Las novedades que ofrece el conjunto de materiales recuperados impulsaron, pues, a realizar esta nueva lectura de Gironde.

Relevamos asimismo docenas de dedicatorias autógrafas de libros, que en muchas ocasiones no consisten en una simple manifestación de la adulación o la hipocresía, sino en una rama lateral

de la correspondencia. Rose Duroux, que ha estudiado las dedicatorias a Valery Larbaud, sostiene que estas “dejan intersticios para la liberación de «voces»” (2007: 1). Pueden alcanzar el rango de testimonio valioso, tanto de los vínculos personales del escritor, como de la manera en que éste percibe su propio libro. Al respecto, Gérard Genette distingue entre dedicatorias de obra y dedicatorias de ejemplar (2001: 101), y señala la paradoja de que en estas últimas, “acompañando la cesión de un ejemplar, la dedicatoria motiva un comentario, no sobre ese ejemplar, sino sobre la obra misma” (2001: 122). Gironde emplea a menudo escuetas palabras definitorias: así llama “poemas desollados” a *Persuasión de los días* o “trote por nuestra llanura casi marítima” a *Campo nuestro*. En cambio, hay pocos casos de “dedicatorias de obra” en él: en la reedición de los *Veinte poemas*, en algunos poemas de *Calcomanías* y en el libro *Interlunio*, dedicado a Norah Lange en 1937.

Asimismo, la revisión de los papeles inéditos nos ha mostrado que Gironde guardaba tantos papeles como los que rompía, para convertirlos en herramienta de escrituras futuras. Por lo cual, aun cuando nuestro trabajo no aspira a realizar crítica genética, fue necesario revisar los procesos de escritura, muchas veces complejos, de una parte de su producción de la que se conservan “pre-textos” de variada índole que constituyen su “huella visible” (Lois, 2001: 2).

Intermedio entre el análisis textual y la reposición del contexto, se halla el estudio de los aspectos materiales de los libros de Gironde, quien desde el principio ideó y dirigió sus ediciones. En tal sentido, no fue ocioso acudir a indagaciones sobre la poesía visual o a la “sociología de los textos”, tal como la postula D. F. McKenzie, en tanto disciplina “que estudia los textos como formas registradas, así como los procesos de su transmisión, incluyendo su producción y su recepción”. En esta concepción, un texto “tiene siempre como soporte una materialidad específica” y los distintos dispositivos de publicación “determinan de manera variable la producción de sentido. Así, centrándose en el escrito impreso, el formato del libro, la *mise en page*, la división del texto, las convenciones tipográficas, la puntuación, están investidos de una «función expresiva»” (Chartier, 2005: 7).

A lo largo de nuestra investigación, incorporamos las principales hipótesis de los estudios críticos ya existentes sobre la obra de Oliverio Gironde: el breve volumen de Marta Scrimaglio (1964), que constituye una desaprobación integral de la obra del poeta, pero es, utilizando una expresión borgiana, infalible en el error, y paradójicamente resulta de extrema utilidad pues sus

impugnaciones revelan con acierto las desviaciones a la norma emprendidas por Girondo. Le siguieron el libro de Beatriz de Nóbile, *El acto experimental. Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje* (1972), que presenta valiosos aportes acerca de los procedimientos cubistas del primer Girondo, y el de Gaspar Pío del Corro, *Oliverio Girondo. Los límites del signo* (1976), que trae un relevamiento de *Persuasión de los días*. Jorge Schwartz es sin duda el estudioso más importante del poeta, por sus numerosos trabajos, sus lecturas y las vías de investigación que abrió en su fundamental ensayo *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, publicado en 1983 en portugués y en 1993 en español. Estimulados por la edición de la *Obra completa* de 1999, aparecieron en la primera década del siglo XXI los tres últimos trabajos: el de Patricio Rizzo, *El lugar de Girondo* (2001), poco consistente y con palmarios desaciertos; el de Roberto Retamoso, *Oliverio Girondo. El devenir de su poesía* (2005), que transita por los anteriores estudios y establece lecturas comparadas, y el de Patricia Montilla, publicado en Estados Unidos, *Parody, the Avant-Garde, and the Poetics of Subversion in Oliverio Girondo* (2007), con algunos errores y moderadas novedades para el lector hispánico. *Tras las huellas de Girondo (de muertos y revivos yoes)* (2011), de Meo Laos, Pirali y Urrutibehety es una heterogénea indagación sobre la presencia del escritor en la ciudad de Dolores.

En cuanto a partes de libros, capítulos en volúmenes colectivos o artículos, nos beneficiamos del aporte, entre muchos otros, de Yurkievich (1970), César Fernández Moreno (1973), Sucre (1975), Alonso (1981), Mignolo (1982), Kamenszain (1983), Lindstrom (1983), Perednik (1984), Martínez Cuitiño (1988), Speranza (1989), Corral (1990), Montaldo (1993), Schwartz (1996, 1999a, 1999b), Artundo (1999a), Jarkowski (2001), Camurati (2005), Prieto (2006), Scavino (2007), Aguilar (2009), además de los ya mencionados Masiello (1986) y Sarlo (1988), y las particulares lecturas de poetas como Pellegrini (1964), Molina (1968, 1984), Thénon (1968), Aguirre (1972), Orozco (1978) y Bayley (1981).

Si bien en los últimos años se multiplicaron los artículos y monografías sobre Girondo, sus autores, salvo destacadas excepciones, no se leen entre sí, por lo cual se reiteran cuestiones y fuentes, repitiendo malentendidos o errores arraigados, y circunscribiéndose al limitado corpus establecido por las obras completas, y aun a pocas zonas dentro de ellas. En esta tesis, se interroga críticamente esa ingente masa de producción académica en busca de aciertos, novedades y estímulos para la investigación, sin prejuicios ni limitaciones, pues nuestro trabajo no aspira, en general, a contradecir

los trabajos precedentes, sino a enriquecerlos con nuevas lecturas complementarias y a iluminar, sobre todo, aquellos aspectos poco claros de la producción del poeta.

El presente trabajo, considerando las poéticas y la historia de esas poéticas, es, como propusimos, una lectura de Gironde y, a la vez, una lectura de las lecturas de Gironde, así como la reconstrucción y exploración de su archivo personal.

La tarea inicial para reconstruir la trayectoria del autor y estructurar nuestra exposición fue la revisión filológica integral del corpus de su obra visible e invisible. La tesis se organizó en tres fases complementarias. La primera consistió en el establecimiento del corpus textual de Gironde, hoy incompleto y carente de organización sistemática. La segunda se refirió a la lectura y el estudio de los materiales, tanto literarios como visuales, muchos de ellos no conocidos antes de esta investigación. La tercera fase, por fin, estableció los vínculos de estos materiales con sus contextos de aparición, tarea para la cual se relevaron centenares de documentos, muchos de ellos hasta ahora ignorados.

La conformación del corpus merece una consideración especial, por tratarse de una compleja operación que se hallaba en la base de las otras dos.

0.2. Establecimiento del corpus

En la producción del autor pueden establecerse tres grandes zonas, de contornos no siempre definidos: los éditos, los dispersos y los inéditos.

0.2.1. Textos éditos

A comienzos del presente trabajo describimos la exigua obra editada de Oliverio Gironde, compuesta por una decena de volúmenes, en su mayoría breves.⁷ El poeta no reeditó en vida esos libros, salvo en dos casos significativos al principio y al final de su trayectoria poética.

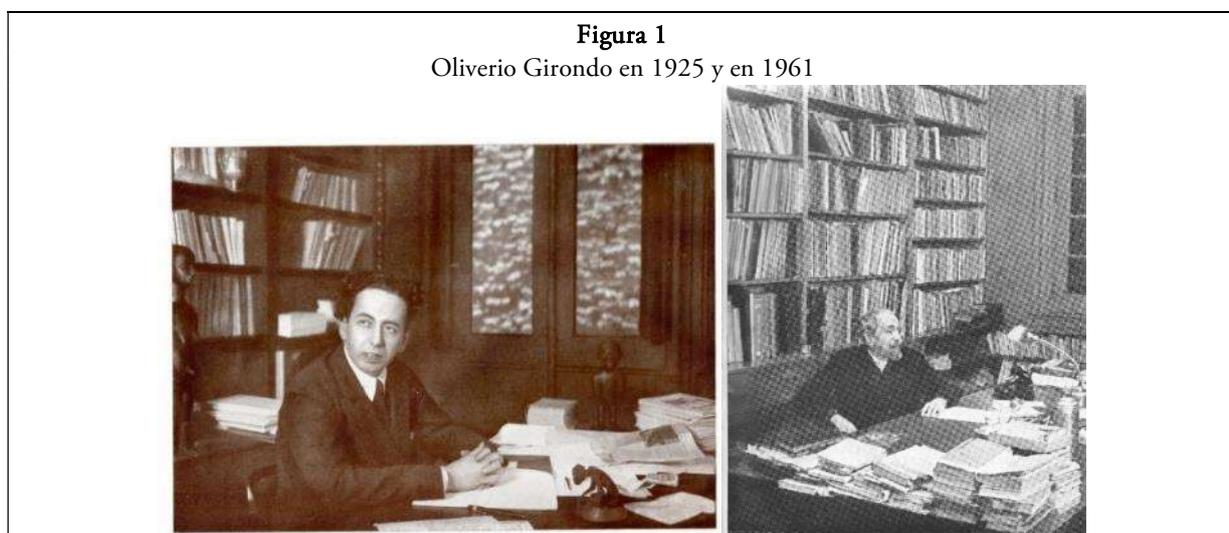
En 1925, como acto de divulgación en las disputas de la vanguardia, el periódico *Martín Fierro* relanzó los *Veinte poemas* mediante una “edición tranviaria a veinte centavos”.

El otro caso relevante de reedición es el de *En la masmédula*. La poética del último Gironde comenzó a principios de la década de 1950 y continuó hasta el final de su vida. La primera versión

⁷ *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922); *Calcomanías* (1925); *Espantapájaros (al alcance de todos)* (1932); *Interlunio* (1937); *Nuestra actitud ante el desastre* (1940); *Persuasión de los días* (1942); *Campo nuestro* (1946); *El periódico Martín Fierro, 1924-1949*; *En la masmédula* (1954); *Topatumba* (1958).

del libro apareció en octubre de 1954 como una sonda de exploración, en una edición artesanal de circulación limitada, con una carátula ilustrada por el propio Gironde. Luego publicó otras dos ediciones, corregidas y, a su juicio, “ampliadas y popularizadas”, en 1956 y 1963.

Si los *Veinte poemas* y *En la mismédula*, el primero y el último de sus libros éditos, y los únicos reeditados, establecen las marcas temporales hasta ahora conocidas de las sucesivas colocaciones de Gironde en el campo intelectual, dos fotografías análogas tomadas en entrevistas en cada uno de esos momentos, pueden, al ser puestas en sucesión, construir un relato y postular el arco de su vinculación con el pasado y el futuro de la práctica poética. Gironde no sonríe en ninguna de estas dos fotografías, como en la mayoría de los demás retratos de él que se conservan.



La primera foto fue tomada en 1925 en la casa paterna, donde nació Gironde, en Lavalle 1035, Buenos Aires. La segunda, en 1961 en la casa propia, donde murió, en Suipacha 1444, también de Buenos Aires. En ambas tiene ante sí los enseres de la tarea del poeta: la hoja en blanco y el lápiz.

En la foto de 1925, el joven vanguardista, sin la barba que lo caracterizará poco después, erguido, mira por la ventana, de donde extraerá los motivos de sus primeros poemarios, destinados a producirse y consumirse en la calle. En tanto, domina la exigua biblioteca y el escritorio en que se apilan los ejemplares idénticos de su libro *Calcomanías*, recién impresos, junto con un diccionario y el número 17 del periódico *Martín Fierro*, de mayo de ese año, abierto en la página que trae la noticia de un banquete en su honor. Todo es nuevo. Las esculturas no occidentales están en sincronía con los principios de las vanguardias europeas, que procuran cruzar el lenguaje del entonces llamado “arte primitivo” con el de la frenética modernidad, y explican las posteriores

incursiones de Gironde en los dominios de la etnografía.⁸ Es el inicio de una vasta colección. La luz diurna contribuye a transmitir un ambiente de aurora inaugural.

En la foto de 1961, en cambio, el hombre que está debajo de la biblioteca parece abrumado por el aumento de los volúmenes y los estantes. El paso de los años ha vencido la altivez de su cuerpo. Todo es pretérito. El papel en blanco ahora se encuentra rodeado por libros ajenos y por objetos utilitarios que acechan en el inmenso escritorio, una lámpara estéril, un teléfono, un termo. Los postigos de la ventana están cerrados, porque el poeta ya no explora el mundo externo sino su propia interioridad, y aun el interior de esa interioridad, la *masmédula*. La luz crea un ambiente de nocturna desintegración.⁹

Los individuos de las fotografías llevan el mismo nombre propio, pero no parecen la misma persona. A esta sucesión parece aludir Enrique Molina cuando sostiene que la “aventura” de Gironde “comienza por la captación sensual y ávida del mundo inmediato y la fiesta de las cosas. Termina por un descenso hasta los últimos fondos de la conciencia en su trágica inquisición ante la nada” (1968: 10). El poeta lo revela al dedicarle a Petit de Murat su último libro “*desde los subterráneos más últimos de mi masmédula*”.

Los dos procesos de reedición tienen en común que proponen la ampliación del texto y, sobre todo, de la base de lectores. Contradicen las acusaciones acerca del carácter elitista de las vanguardias y establecen una paradoja que marca la obra de Gironde de principio a fin: el designio de situarse en una posición excéntrica respecto de lo establecido en el campo literario y la simultánea vocación alcanzar un público más vasto que el de los especialistas.¹⁰ Sylvia Saítta, en su estudio sobre “Nuevo periodismo y literatura argentina” señala que la vanguardia no rehúye el gran público sino que propone construirlo (2009: 255). Es decir, la nueva estética busca también nuevas formas de legitimación. Al respecto, François Albera invierte la tradicional perspectiva sobre la relación de la vanguardia con el público:

En la misma medida en que se recusan las instituciones reguladoras y de legitimación del mundo artístico, la apuesta del combate de la vanguardia pasa por la conquista del

⁸ Sobre la relación entre “primitivismo” y martinfierrismo véase el trabajo de Armando y Fantoni (Gironde 1999: 475-489): “*Martín Fierro* selecciona y valora ejemplares de arte «primitivo» capaces de reafirmar las cualidades abstractas y conceptuales del tipo de arte que, de un modo militante, la revista intentaba difundir y promover” (479).

⁹ Es también conocida una serie de retratos, posados por Oliverio Gironde en su vejez para Baldomero Pestana, fotógrafo español establecido en Argentina. Pueden ser fechadas como anteriores a 1956, año en que Pestana dejó Buenos Aires y se radicó en Lima.

¹⁰ La enunciación de esta paradoja se lee en el membrete “Un libro debe construirse como un reloj, y venderse como un salchichón” (2014: 77).

público, la popularización de su enfoque, la socialización de sus ideas o producciones artísticas, su voluntad de supremacía y, por lo tanto, de una voluntad de reestructuración transformadora de la sociedad. A partir de ese hecho, la vanguardia cambia por completo la división social de los públicos entre la muchedumbre indiferenciada y dedicada a las ideas establecidas, fuerza de inercia, etc., y la élite intelectual. Al transgredir las barreras institucionales de los respectivos campos sociales, se dirige a esta muchedumbre, quiere que sea juez de lo que hace por encima de las instancias de legitimación artísticas y literarias (jurados, salones, academias...) (2009: 29).

Por ello, en este punto, hay que señalar un hecho fundamental acerca de las condiciones de circulación de los libros de Gironde en la década de 1960: la producción anterior a *En la masmédula* permanecía en el olvido. Poco a poco empezó a salir de la oscuridad y el silencio. En noviembre de 1962, la Sociedad Argentina de Escritores le rindió un homenaje, con motivo del 40º aniversario de la publicación de los *Veinte poemas*, entonces inhallables. Fue incluido en un puñado de antologías de poesía argentina e hispanoamericana. La primera antología personal, *Oliverio Gironde*, apareció en 1964 en el marco de una hospitalaria colección del sello oficial del Ministerio de Educación y Justicia, Ediciones Culturales Argentinas. Pellegrini fue el autor del prólogo y el responsable de la selección de unos cuarenta poemas. Fue ese mismo año en que Marta Scrimaglio, ajena al círculo cercano a Gironde, dio a conocer el primer y único estudio crítico completo dedicado en vida al poeta, revelador de la opinión de ciertos ambientes académicos, por lo cual conviene detenerse en él. Se trataba de un volumen de sesenta páginas, publicado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Litoral. Meritoriamente Scrimaglio consultó fuentes poco accesibles entonces, como el periódico *Martín Fierro* y los primeros libros de Gironde. Una rápida lectura delata que la autora acabó abominando de su objeto de estudio. Podría entenderse su trabajo como una derivación tardía de los postulados de la revista *Contorno*, en la cual, como se sabe, Juan José Sebreli rechazó el martinfierrismo por principios ideológicos, independientes de la lectura de los textos. Scrimaglio sí leyó y citó a Gironde, pero despachó el ensayo como una penosa obligación. Su mirada remilgada se indignó por la “impía profanación de lo sagrado” (1964: 17). Negó la posibilidad de establecer una trayectoria en el poeta: “su poesía será un croquis”. Por ello, siguiendo a Anderson Imbert, no le atribuyó ninguna seriedad y calificó todos sus libros como *juego*.

A los *Veinte poemas* los consideró un “*juego* demoleedor” y les achacó, como Sebreli, “la vanagloria de la ocurrencia”. Sus reproches, por la negativa, corroboran a pleno la hipótesis del presente trabajo: según ella, hay en Gironde un “*atropello de lo tradicionalmente establecido para la poesía*: la rima, el ritmo, el metro, el verso, el lenguaje poético, la pose literaria” (1964: 16-17).

Como se ve, en gran medida, es la misma aseveración de Pellegrini, pero con valoración opuesta: de la “*exploración de lo desconocido*” al “*atropello de lo establecido*”. También los otros libros fueron juzgados del mismo modo.

Scrimaglio afirmó que en *Calcomanías* “se entroniza el *juego* simple, brillante e intrascendente” y que en su poesía “hay tan sólo un simple *juego* intelectual” (1964: 24). De *Espantapájaros* sostuvo que “no pretende ser en absoluto una obra de arte”, que “abandona todo intento estético” (1964: 27) y que “a nada llega” pues “se pierde en el *juego* vacío de las palabras”, “en la enumeración informal de ideas premeditadamente dispares y morbosamente irracionales” (1964: 29). *Interlunio*, para ella, consistía en “un *juego* disperso que es un entretenimiento en lo feo” porque incurría en “lucubraciones abstractas”; resultaba “chocante” por su “lenguaje burdo” y su “elaboración torcida”, por su “jactancia del abandono de prejuicios morales y estéticos, rebeldía contra los buenos sentimientos, insistencia en lo desagradable” (1964: 33-34). Le repugnaba en *Persuasión de los días* la “delectación en un *juego* morbosos” (1964: 43). A *Campo nuestro* lo juzgó “un simple *juego*”, “cabriola ocurrente que acaba en sí misma” (1964: 50). Acerca de *En la marmédula* dijo que se trataba de un “mero *juego* ocurrente”, “diversión de juegos ingeniosos, intrascendentes, entremetidos” (1964: 59). En la “Conclusión” que cerraba el volumen, se leía, como es de prever: “Y por eso, porque en último término es un simple *juego* no internamente condicionado sino externamente construido, la obra se desintegra, carente de unidad” (1964: 60).

Por fin, en 1967, pocos días antes de la muerte de Gironde, el Centro Editor de América Latina reunió en un solo volumen sus tres primeros libros. Después de más de tres décadas, Oliverio Gironde estaba a disposición de nuevas generaciones de lectores e iniciaba el largo camino hacia su canonización. Es lícito suponer que esta edición promovió la idea de recopilar las obras completas de Gironde.

0.2.2. *Textos dispersos*

La noción de *obras completas* resulta siempre problemática. En el caso de Gironde, su compilación es un proceso que aún no ha concluido: esta afirmación puede resultar extraña si se tiene en cuenta que, después de su muerte, dos ediciones aspiraron a tal condición: las *Obras completas* de 1968 (Buenos Aires: Losada) y la *Obra completa* de 1999 (Madrid: ALLCA XX, Colección Archivos).

1968. La primera cumplió con el propósito de reeditar obras entonces inhallables. Así lo percibió la prensa de la época, como la revista *Primera Plana*, cuyos colaboradores venían

ocupándose de Girondo, y ahora hablaron de *masificación del prodigio*:

La esperada e imprescindible edición de sus *Obras Completas* viene ahora, en todo caso, a masificar el prodigio: a poner afuera con todas las letras las pautas de esa aventura; a divulgar una peripecia que demasiado tiempo fue alimento de capillas y de iniciados, y ahora podrá asombrar a públicos más amplios (“A. C.” [Alberto Cousté], 1968, agosto 27: s.p.)

La misma revista, en su número del 31 de diciembre de 1968, la eligió como uno de los libros del año, con una lírica presentación, en la que se atrevía a llamar a Girondo “el mayor poeta en lengua española de este siglo”:

Obras completas, por Oliverio Girondo — Durante cuarenta años, un hombre imaginó una máquina infinita, que gozaba de la fragilidad de los fenómenos químicos, del espesor de los hombres, de la ubicuidad de los invertebrados. Fue poniéndola sobre el mundo, pieza por pieza, no para reconstruir la realidad, sino para hacerla definitivamente distinta: cuando terminó, esos fragmentos diseminados en el tiempo disimulaban la grandeza de su construcción; sólo unos pocos, con deslumbramiento y paciencia, habían insistido en ligar las figuras de ese mándala secreto. Este año, por fin, la editorial Losada asumió la postergada proeza de juntar la obra maestra, a riesgo de que la realidad no pudiera soportarla: los argentinos descubrieron entonces, con espanto y sorpresa, que habían convivido durante 75 años con el mayor poeta en lengua española de este siglo (Losada) (Anónimo, 1968, diciembre 31: s.p.).

La edición, como vimos, estaba precedida por un ensayo de Enrique Molina, a quien habitualmente se atribuye la organización del volumen. No hay que subestimar, sin embargo, la intervención de Norah Lange, quien en el otoño de 1968 sostenía: “Preparé, en estos últimos meses, una edición de las obras completas de Oliverio” (De Nobile, 1968: 26).¹¹ El producto final muestra que ella puso a disposición documentos privados.

El libro reproducía las ilustraciones de Girondo en color, con buena calidad, junto con un importante número de fotografías, no siempre fechadas con acierto. Traía también, sin firma, una cronología con unos pocos errores y una bibliografía entonces exhaustiva.

El criterio para la inclusión y la exclusión de textos es uno de los riesgos para todo compilador. En este caso, ese criterio careció de uniformidad. Se incluyeron siete de los diez volúmenes publicados en vida por el autor, en su última versión, sin recoger las correcciones realizadas por él en ejemplares de sus libros; la plaquette *Topatumba* ya había sido incorporada a *En la masmédula*.

¹¹ Entre los que atribuyen la compilación a Enrique Molina parece encontrarse Jorge Schwartz, quien al mencionar “Figari pinta” afirma que es un “poema no reunido en volumen e incluido póstumamente por Enrique Molina en las *Obras completas*” (1999: 508). En el registro 984.837 del 8 de noviembre de 1968 de la Dirección Nacional del Derecho de Autor figuran las *Obras Completas* como de “GIRONDO Oliverio Aut. orig.” y “Recop. Enrique Molina”; se informa que se imprimieron 3000 ejemplares.

Quedaron excluidos dos volúmenes independientes: *Nuestra actitud ante el desastre* y *El periódico Martín Fierro*. En tanto, se incorporaba, como si hubiera sido autónomo, bajo el título *Pintura moderna*, un vasto panorama crítico sobre la plástica del primer tercio del siglo XX que Gironde escribió como prólogo para el catálogo de la exposición de la colección Rafael Crespo realizada en 1936 en Museo Nacional de Bellas Artes; con el título *Prólogo a una exposición* había aparecido como separata del número 23 de la revista *Sur*; no se reproducían las obras plásticas mencionadas allí.

Dos secciones del volumen recuperaban escritos hasta entonces inéditos o dispersos, sin indicar la procedencia: los aforismos llamados *Membretes* y los *Poemas no reunidos en volumen*.

La sección de membretes aparecía situada entre *Calcomanías* (1925) y *Espantapájaros* (1932), hecho que produjo confusiones: algunos críticos pensaron que se trataba originariamente de un volumen independiente.¹² Lo cierto es que, aunque el número 14-15 de *Martín Fierro* (24 de enero de 1925) anunció el libro “*Membretes (condensaciones críticas, de arte y literatura)*”, la edición no se concretó. La mayoría de los membretes aparecieron en el periódico, entre 1924 y 1926, sumando un total de ochenta, en siete entregas. En cada una de estas, hay membretes que no son recogidos en las *Obras completas* de 1968 y permanecieron dispersos. Algunos de ellos formulan enérgicas declaraciones de la poética de vanguardia:

Hartos del poema mecedora, del poema percusión y hasta del poema-ortopédico, aspiramos a una poesía desnuda, con piernas y con cabeza, con un estómago excelente, un esqueleto bien formado y un sexo que no deje ningún lugar a dudas (*Martín Fierro* 32, 4 de agosto de 1926, recogido, como los demás, en Greco, 2004).

La poesía es la más triste, la menos pintoresca de las prostituciones... ¡La que más nos repugna y nos atrae! (*Martín Fierro* 34, 5 de octubre de 1926).

Se nos reprocha nuestra ignorancia técnica cuando se nos debería reprochar nuestro excesivo sometimiento a sus novísimas exigencias, a sus flamantes limitaciones (*Martín Fierro* 34, 5 de octubre de 1926).

Veinte años después, en agosto de 1944, Gironde publicó otros dieciséis membretes en el número 4 de *Papeles de Buenos Aires*. Diez de ellos no aparecen en las *Obras completas* de 1968, que

¹² Así, por ejemplo, Eleni Papapolychroniou afirma erróneamente: “Los *Membretes* de Gironde fueron inicialmente publicados por entregas en la revista *Martín Fierro* entre 1926 y 1927 y se reunieron luego en un libro. Generalmente la crítica se abstuvo, y se sigue absteniendo, de una clasificación genérica de este libro de Oliverio Gironde” (2011: 266). Los membretes del periódico *Martín Fierro* fueron recogidos en volumen en Alemania en 1990; la primera edición integral fue publicada en Buenos Aires (Gironde, 2014).

ofrece, en cambio, treinta y cinco nuevos textos entonces inéditos. Estas modificaciones con respecto a las fuentes originarias, y las variantes textuales adoptadas, dan cuenta de una voluntad compositiva que excede las meras tareas de un recopilador. Por ello, no es inverosímil conjeturar que antes de su muerte el propio Gironde trabajaba en un volumen de aforismos, con miras a una eventual publicación.

La sección *Poemas no reunidos en volumen* reunía cuatro poemas dispersos, “Figari pinta”, “Euforia”, “Nocturno” y “Encallado en las costas del Pacífico”, y un inédito, “Angelnorahcustodio”. Los poemas se situaban, de acuerdo con su fecha de composición, entre *Campo nuestro* y *En la mas médula*. Sólo de “Encallado en las costas del Pacífico” se indicaba la procedencia: “Publicado en *La Nación* el 1 de abril de 1951 con el título «Instancias a un poeta –encallado en las costas del Pacífico», y se mencionaba que el autor había considerado la posibilidad de una “futura reimpresión” del poema. Ninguna de las bibliografías de Gironde consigna la fecha y la procedencia de los otros tres poemas, que aparecieron en *La Nación* en 1948.¹³ Esta sección de las *Obras completas* excluyó un número importante de textos, de distintas épocas, acaso porque los compiladores no habían tenido acceso a ellos, acaso por una decisión basada en sus preferencias literarias.¹⁴

De tal modo, la edición de 1968 resultó ser de hecho una antología póstuma, no realizada por el autor, y que pronto se volvió también ella, a su vez, inhallable, debido a la ausencia de reediciones.¹⁵ Por otro lado, no logró quebrar el silencio crítico que rodeaba a Gironde, según Beatriz De Nobile: “Salvo en las antologías sobre el martinfierrismo o en la obra de algún ensayista que analiza la poesía contemporánea, el olvido de este poeta en la literatura argentina es común” (1972: 42). A partir de su tardía reimpresión de 1990, redujo título, aspiraciones y calidad: de *Obras completas* pasó a llamarse *Obras*, las ilustraciones se reprodujeron empastadas en un tétrico blanco y negro, y se eliminaron las fotografías, la cronología y la bibliografía.¹⁶ En su reseña de esta nueva

¹³ “Figari pinta”, el 11 de abril; “Euforia”, el 6 de junio; “Nocturno” (“El humo azul, azul, / entre mis dedos”), el 31 de octubre. Indicamos los primeros versos de aquellos poemas de los que hay otros con el mismo título.

¹⁴ Ya Jorge Ruffinelli advirtió en el momento de la aparición del libro que estas obras son “en rigor incompletas, si se recuerdan textos, como el “Manifiesto de *Martín Fierro*”, aquí ausente” (1968, noviembre 15: s.p.).

¹⁵ “Encontrar los libros de Gironde no es sencillo pero forma parte –una parte triste– de su encanto: podés rastrearlos en librerías de viejo, en las ferias de libros de la ciudad o esperar que Losada reedite las obras completas o el libro *En la mas médula*” (Gutenberg, 1988, febrero 12: s.p.)

¹⁶ Una nueva edición revisada busca subsanar algunos de estos errores: Oliverio Gironde, *Obras. Poesía y prosa* (Losada, 2012).

edición, Graciela Speranza lamentó las condiciones del mercado editorial tras la crisis de la hiperinflación:

La nueva edición de las *Obras Completas* cumple finalmente en devolver a Girondo entero a sus futuros lectores. Queda apenas la nostalgia de aquellas acuarelas de tonos pastel con que Oliverio ilustró sus primeros libros de poemas. En el blanco y negro de la nueva edición se intuyen los claroscuros de una industria editorial empobrecida (1990, mayo: 17).

Un autor como Girondo, que tanto había cuidado sus ediciones, paradójicamente padeció, tras su muerte, reediciones muy descuidadas.

1984-1987. En la década de 1980 llegaron otros rescates y reediciones. Fueron descubiertos varios escritos inéditos y dispersos, en el número 6 de la revista *Xul* en mayo de 1984 y en un libro que representó un avance fundamental para la recuperación de la obra oculta del poeta, el *Homenaje a Girondo* editado por Jorge Schwartz (1987), y que abrió también el camino para la publicación de la correspondencia de Girondo y de su recepción crítica. Schwartz recogió poesías, entrevistas, cartas, membretes inéditos, el folleto y la *Memoria* excluidos en 1968, el Manifiesto de *Martín Fierro*, dos artículos publicados en el periódico y un notable poema disperso, central en la evolución estética de Girondo: los “Versos al campo” (“No es mar. No es tierra en pelo”), aparecidos en *La Nación* el 10 de diciembre de 1950.

1999. Lamentablemente, este poema y otros textos descubiertos por Schwartz no fueron incluidos en la *Obra completa* de 1999, que se proclama “edición crítica”. Pese a integrar la valiosa colección Archivos, sus méritos no son, por desgracia, superiores a sus deméritos. La edición establecía que “A fin de fijar el texto base, se siguió el criterio clásico, acatar la última edición en vida del autor” (Girondo, 1999: LXXXIX), pero mantuvo en general el ordenamiento de la edición póstuma de 1968, con misteriosas variantes que trascendían la sujeción a la linealidad temporal: los *Poemas no reunidos en volumen* aparecieron con el título “Otros poemas recogidos en *Obras completas*”, desplazándolos de su posición cronológica; se añadió una sección llamada “Algunos textos dispersos”, que incluía, en este excéntrico orden: *Pintura moderna* de 1936, *El periódico Martín Fierro* de 1949, “Nuestra actitud ante el desastre” de 1940, “Nuestra actitud ante Europa” de 1937, “El mal del siglo” de 1937 y “Ante la incompreensión” de 1940; es decir que la edición llamaba dispersos a dos volúmenes de circulación limitada pero autónomos, y además, desarmaba uno de ellos, *Nuestra actitud ante el desastre*, en los artículos que originalmente lo integraban. En el prólogo se anunciaba que esta sección recogería también el texto “Arte, arte puro, arte propaganda”,

respuesta de Gironde a una encuesta de la revista *Contra* de agosto de 1933, ya recuperado en *Xul* (1984, mayo: 9). Sin embargo, el texto no fue incluido en la *Obra completa*, que también soslayaba los artículos hallados por Schwartz.

Novedades suministradas por Susana Lange, sobrina del escritor, no fueron incorporadas al cuerpo principal de la obra, se diseminaron entre los diversos capítulos del volumen y se reprodujeron fragmentariamente en el prefacio y en la colección de ensayos críticos que acompañaban el texto. Tal es el caso de un escrito valioso de la prehistoria de Gironde, publicado en *Plus Ultra* en febrero de 1918.

La edición no ofrece mayores novedades en cuanto a los membretes: los de las *Obras completas* de 1968 se repiten, hasta en sus erratas, sin indicar la procedencia; los de *Martín Fierro* son omitidos, pese a que desde 1995 se contaba con la edición facsimilar del periódico; los publicados en *Papeles de Buenos Aires* en 1944 deben ser rastreados, por partes, entre el texto y las notas del prefacio; los recuperados por Jorge Schwartz son ignorados.

Asimismo, se presentaron dos artículos aparecidos sin firma a fines de 1917 en *Caras y Caretas*,¹⁷ pero no consta que los textos hayan sido escritos por Gironde: aun cuando el prologuista enuncia una “inequívoca atribución de autoría”, la única prueba ofrecida es que “el tono desprejuiciadamente rastacuero del cronista nos resulta familiar” (XLIII). No hay ningún testimonio del propio Gironde sobre estos escritos, como sí lo hay en el caso de *Plus Ultra*; tampoco se conservan pruebas al respecto en los archivos de la familia Lange, como sí ocurre con el artículo “Exposición Leguizamón Pondal”, escrito junto a Zapata Quesada hacia 1912 y reproducido por Schwartz en otra sección del volumen (1999b: 491-493). De modo que debemos concluir que la atribución del compilador es, cuanto menos, dudosa.

Discutible para una edición crítica fue la voluntad de privilegiar lo verbal sobre lo visual, con exclusión de las ilustraciones de Gironde, pese a que, en un ensayo recogido en el mismo volumen, Jorge Schwartz advertía con insistencia: “en *Veinte poemas* las ilustraciones no se limitan al mero decorativismo o a una función auxiliar. Al contrario, son funcionales y forman parte de la estructura del propio poema” (1999b: 501). También se soslayaron las aguafuertes de Lino Spilimbergo para

¹⁷ La introducción y la bibliografía de Antelo transcriben con inexactitud los nombres de estos escritos. El texto de *Caras y Caretas* 999, 24 de noviembre de 1917, se titula “Las seis maravillas de la escultura”, y no “Las maravillas de la escultura”; el texto de *Plus Ultra* 22, febrero de 1918, se titula “A orillas del lago de Como” y no “Orillas del Lago de Como”. Patricia Artundo emplea el nombre correcto del último en la sección “Cuaderno de imágenes”.

Interlunio y la impostación gráfica original de *Campo nuestro*, así como la división en secciones de *Persuasión de los días*.

La “Bibliografía establecida por Raúl Antelo” no está ordenada alfabética ni cronológicamente, no incorpora los textos recuperados por Schwartz doce años antes y menciona hasta cuatro veces textos que no reproduce el volumen, como el poema “Insomnio” de 1925. Inversamente, las páginas de esta *Obra completa* incluyen textos que no están en su propia bibliografía. Su prefacio cita fragmentos de los “Versos al campo” de 1950, que no aparecen íntegramente en ninguna sección. La “Cronología establecida por Raúl Antelo” repite la de 1968, con añadidos irrelevantes o desacertados: hay errores alarmantes en un volumen cuyo declarado propósito es presentar a Gironde “con todo el aparato de la crítica genética” (XXVI), entre otros, el de declarar que la “edición definitiva de *En la masmédula*” es la de 1956, en lugar de la de 1963 (LXXXI y 363).¹⁸ Otro dato falso puede hallarse en la entrada correspondiente al año 1937, donde se lee: “Salen con el sello de Sur los cinco mil ejemplares de *Interlunio*, luego publicado también por *La Nación* (14 de agosto de 1938)” (361). La información falla en 4780 ejemplares, porque de *Interlunio*, como declaraba el colofón, se tiraron sólo doscientos veinte ejemplares. No hubo tampoco una supuesta segunda edición: en la fecha consignada, *La Nación* publicó una reseña anónima, donde se afirmaba que el libro está “primorosamente editado”.

En la sección dedicada a la recepción crítica, habitual en la colección Archivos, Patricia Artundo y Jorge Schwartz recuperaban materiales dispersos: Artundo, “A la que todavía no ha venido”, una prosa poética publicada el 31 de marzo de 1917 en el periódico *Comoedia*, del que Gironde era codirector; y Schwartz, “Dos nocturnos”, aparecidos en Montevideo en 1949, además del artículo de 1912 antes mencionado.

La impresión general de lectura de esta edición es la de un denso caos que desconcierta aun a los lectores especializados y comienza ya en las páginas inextricables del estudio “filológico” preliminar, donde, para justificar la desidia, se afirma que “esta edición crítica de la *Obra completa* de Oliverio Gironde no puede sino mimetizar el mismo objeto al que se aplica” (1999: XXVI). Más adelante se nos informa, como un elogio al editor consentido por el mismo editor, que dicho prólogo quiere ser “escandaloso” y ha sido escrito “contra tedios universitarios” (Rodríguez Pérsico,

¹⁸ Las cuantiosas interpolaciones pintorescas, por su parte, vuelven poco eficaz la digresiva cronología. Por ejemplo, en 1916 se informa: “Niños aún, Julio Cortázar, José Bianco, Octavio Paz y Nicanor Parra, todavía no van a la escuela” (353).

1999: 402).

2004-2007. Después de la edición de Archivos, aparecieron en 2004 en la revista *Tse Tse* diez membretes (1924-1926) y cinco poemas perdidos: el ya mencionado “Insomnio” de junio de 1925, junto con “Friso” de mayo de 1943, “Paseo” de 1945, “Atardecer” (“La tarde, en mí, se muere entre ladridos”) de 1948, “Nocturno” (“Mientras releo: / este confuso cielo”) de 1950, y dos inéditos (Greco, 2004). El poema “Friso”, aparecido primero en *Saber Vivir*, fue reeditado poco después, en septiembre de 1943, en la *Revista do Brasil* junto con “Prodigio” (recogido en *Página/12* del 30 de marzo de 2004).¹⁹

En 2007, la segunda edición del *Homenaje a Gironde* incorporó más textos dispersos, en especial artículos publicados anónimamente en el periódico *Martín Fierro*, cuya autoría se desprende de la correspondencia hallada poco antes, y el poema “Travesía”, publicado en la revista *Sed* en febrero de 1945. Esta valiosa recopilación adoptó un ordenamiento genérico, basado en el conocimiento o desconocimiento de un texto en el momento de su recuperación y no en su condición originaria de inédito o disperso. No es superfluo recordar al respecto que “entre el manuscrito y lo impreso para ser difundido se cruza la brecha entre el mundo privado y el espacio público, y la transposición de ese límite constituye un hito remarcable en el proceso de la comunicación literaria” (Lois, 2014: 71).

Así, pues, a lo largo de los años, fueron rescatándose muchos textos, pero la heterogeneidad de los hallazgos ha impedido analizar el fenómeno en su totalidad, siquiera provisoria. A los fines del presente trabajo, entonces, reconstruimos el orden y presentamos una relación de la obra que se encontraba dispersa a la muerte del poeta, localizada hasta hoy, separando en dos grandes grupos: a) textos poéticos, y b) artículos y prosa crítica.²⁰

a) Relación de la obra poética de Oliverio Gironde aparecida en publicaciones periódicas

	<i>Dispersos</i>	<i>Recogidos luego en volumen por el autor</i>
1917	“El único paisaje” <i>Comoedia</i> 1, 1 de enero de 1917 (Texto aún no recuperado.) ²¹	

¹⁹ Estos poemas fueron reproducidos ese año en el álbum fotográfico de Eduardo Longoni, *Imágenes en vuelo*, Buenos Aires: Losada-Nobel, 2004.

²⁰ Se excluyen los textos aparecidos con posterioridad a la edición del libro correspondiente. El lugar de publicación, salvo indicación en contrario, es Buenos Aires.

²¹ Alberto Perrone, quien al parecer ha logrado estar en posesión de materiales inéditos y ha decidido revelarlos

	“A la que todavía no ha venido” <i>Comoedia</i> 13, 31 de marzo de 1917 (Recogido en Artundo, 1999)	
1918	“A orillas del lago de Como” <i>Plus Ultra</i> 22, febrero de 1918 (Girondo, 1999)	
1923		“Nocturno, un poema en prosa de Oliverio Girondo” “(Del libro <i>Veinte poemas para ser leídos en el tranvía</i> , próximo a editarse en París.)” ²² <i>La Nación</i> , 14 de enero de 1923 (Luego en <i>Veinte poemas para ser leídos en el tranvía</i> , 1923)
1924		“Calle de las Serpes” <i>Plus Ultra</i> 94, enero de 1924 (Luego en <i>Calcomanías</i> , 1925, con ligeras variantes)
		“Tánger, un poema escrito e ilustrado por Oliverio Girondo” <i>La Nación</i> , 3 de febrero de 1924 ²³ (Luego en <i>Calcomanías</i> , 1925, con muchas variantes y sin las ilustraciones)
1925		“Escorial”, “Juerga” <i>Revista de Occidente</i> 19, Madrid, enero de 1925 (Luego en <i>Calcomanías</i> , 1925)
		“Calle de las Serpes” <i>Plural</i> 2, Madrid, febrero de 1925 (Luego en <i>Calcomanías</i> , 1925, con ligeras variantes)
		“Insomnio” <i>Proa</i> (2ª época) 11, junio de 1925 ²⁴ (Greco, 2004)
1942		“Poemas: Arena, Rata-Sirena-Fáustica, Aparición urbana” <i>La Nación</i> , 5 de julio de 1942 ²⁵ (Luego en <i>Persuasión de los días</i> , 1942.)
		“Tríptico” <i>La Nación</i> , 26 de julio de 1942 (Luego en <i>Persuasión de los días</i> , 1942.)

espasmódicamente con años de distancia, informa sobre esta prosa breve, pero no la reproduce (1999: 7). Sólo hemos logrado consultar algunos números sueltos del periódico semanal *Comoedia*, a partir del número 4 del 22 de enero de 1917. De manera que la lista de dispersos es provisional, lo cual no debe sorprender si se tiene en cuenta que permanecieron desconocidos por años muchos escritos publicados en medios de amplia circulación como *La Nación*.

²² Sin duda el poema fue enviado con antelación desde París, porque cuando apareció en *La Nación*, el libro ya había sido editado unos días antes.

²³ En este caso cabe en rigor hablar también de ilustraciones dispersas, pues no fueron incluidas en la edición de *Calcomanías*. Estas, y otras conservadas inéditas, muestran que el libro fue proyectado como los *Veinte poemas* con ilustraciones del autor.

²⁴ Reproducido en Vignale; Tiempo (1927: 21), en Ara (1968: 23) y (1970: 74), pero no en las obras completas de 1968 y 1999, que incluyen estas entradas en su bibliografía.

²⁵ La bibliografía de la *Obra completa* de 1999 fecha la publicación erróneamente como del 5 de octubre.

		“Espera” <i>La Nación</i> , 9 de agosto de 1942 (Luego en <i>Persuasión de los días</i> , 1942.)
1943	“Friso” <i>Saber Vivir</i> 34, mayo de 1943 (Greco, 2004)	
	“Prodigio” <i>Revista do Brasil</i> 55, Río de Janeiro, septiembre de 1943 (Antelo, 2004)	
1945	“Travesía” <i>Sed</i> 2, enero-febrero de 1945 (Schwartz, 2007)	
	“Paseo” <i>Saber Vivir</i> 57, octubre de 1945 (Greco, 2004)	
		“Versos al campo” (“Este campo fue mar”) <i>La Nación</i> , 7 de octubre de 1945 (Luego en <i>Campo nuestro</i> , 1946, con numerosas variantes).
1948	“Figari pinta” <i>La Nación</i> , 11 de abril de 1948 (Girondo, 1968)	
	“Atardecer” (“La tarde, en mí, se muere entre ladridos”) <i>La Nación</i> , 9 de mayo de 1948 (Greco, 2004)	
	“Euforia” <i>La Nación</i> , 6 de junio de 1948 (Girondo, 1968)	
	“Nocturno” (“El humo azul, azul, / entre mis dedos”) <i>La Nación</i> , 31 de octubre de 1948 (Girondo, 1968)	
1949	“Dos nocturnos”, I (“A tu sereno y mágico desnudo”) <i>Escritura</i> 6, Montevideo, enero de 1949 (Schwartz, 1999)	
	“Dos nocturnos”, II (“Basta un rumor perdido”) <i>Escritura</i> 6, Montevideo, enero de 1949 (Schwartz, 1999)	
1950	“Nocturno” (“Mientras releo: / este confuso cielo”) <i>La Nación</i> , 8 de enero de 1950 (Greco, 2004)	
	“Versos al campo” (“No es mar. No es tierra en pelo”) <i>La Nación</i> , 10 de diciembre de 1950 (Schwartz, 1987)	

1951	“Instancias a un poeta. Encallado en las costas del Pacífico” <i>La Nación</i> , 1 de abril de 1951 (Girondo, 1968)	
1953		“El unonones pleno”, “Noche Tótem”, “Islas sólo de sangre”, “Canes más que finales”, “Aunque el sabor no cambie” <i>Letra y Línea 2</i> , noviembre de 1953 (Luego en <i>En la mas médula</i> , 1954, con variantes)
1960		“Porque me cree su perro” <i>Boa 3</i> , julio de 1960 (Luego en <i>En la mas médula</i> , 1963)
1961		“Cansancio” Versión discográfica (Luego en <i>En la mas médula</i> , 1963)

b) Relación de la obra periodística y crítica dispersa de Oliverio Girondo

	<i>Dispersos</i>	<i>Recogidos luego en volumen</i>
1912 ca.	“Exposición Leguizamón Pondal” <i>La Revista Teatral y Social</i> , s./d, con René Zapata Quesada, firmado Z. y G. (Schwartz, 1999)	
1917 ²⁶		
1924	“Membretes” [1] <i>Martín Fierro</i> 1, febrero de 1924 (Girondo, 2014)	
		“Carta abierta a «La Púa»” <i>Martín Fierro</i> 2, 20 de marzo de 1924 (Girondo, 1925)
	“Manifiesto de <i>Martín Fierro</i>” <i>Martín Fierro</i> 4, 15 de mayo de 1924, sin firma (Schwartz, 1987)	
	“Membretes” [2] <i>Martín Fierro</i> 4, 15 de mayo de 1924 (Girondo, 2014)	
	Respuesta a la encuesta de <i>Martín Fierro</i> <i>Martín Fierro</i> 5-6, 15 de junio de 1924 (Schwartz, 1987)	

²⁶ Sin ningún apoyo testimonial, Antelo le atribuyó a Girondo dos artículos aparecidos sin firma ese año: “Las seis maravillas de la escultura”, *Caras y Caretas* 999, 24 de noviembre de 1917, y “El plagio en la escultura”, *Caras y Caretas* 1001, 8 de diciembre de 1917, transcritos en el prólogo a Girondo (1999). Con aun menor acierto, el prologuista insistiría otras dos veces en emplear el mismo procedimiento de la asignación injustificada de autoría a “un texto sin firma publicado en *Plus Ultra*, que no cuesta atribuir al primer Girondo, suerte de manifiesto de la razón kínica” (Antelo, 2011: 2, y Antelo 2020: 10); el artículo, “Cuarenta siglos antes de Voronoff”, apareció muchos años después en *Plus Ultra* de febrero de 1924, es decir, en el número siguiente al que Girondo publicó, con su firma, “Calle de las Sierpes”.

	<p>“Membretes” [3] <i>Martín Fierro</i> 8-9, 6 de septiembre de 1924 (Girondo, 2014)</p>	
1925	<p>“Cuidado con la arquitectura” <i>Chic</i>, La Habana, enero de 1925; luego en <i>Martín Fierro</i> 24, 17 de octubre de 1925 (Schwartz, 1987)</p>	
	<p>“Membretes” [4] <i>Martín Fierro</i> 18, 26 de junio de 1925 (Girondo, 2014)</p>	
	<p>“Un año más” <i>Martín Fierro</i> 18, 26 de junio de 1925, sin firma (Schwartz, 1987)</p>	
	<p>“Exposición Zonza Briano” <i>Martín Fierro</i> 18, 26 de junio de 1925, sin firma (Schwartz, 1987)</p>	
	<p>“Exposición Zuloaga” <i>Martín Fierro</i> 18, 26 de junio de 1925, sin firma (Schwartz, 1987)</p>	
	<p>“Radiograma a Ramón” <i>Martín Fierro</i> 19, 18 de julio de 1925 (Schwartz, 1987)</p>	
	<p>“Membretes” [5] <i>Martín Fierro</i> 23, 25 de septiembre de 1925 (Girondo, 2014)</p>	
1926	<p>“Especie de Cromwell en literatura. Eso es Marinetti según la definición de Oliverio Girondo” <i>Crítica</i>, 21 de mayo de 1926 (No recogido aún en ningún volumen.)</p>	
	<p>“Membretes” [6] <i>Martín Fierro</i> núm. 32, 4 de agosto de 1926 (Girondo, 2014)</p>	
	<p>“Membretes” [7] <i>Martín Fierro</i> 34, 5 de octubre de 1926 (Girondo, 2014)</p>	
	<p>Noticia autobiográfica [1] En Julio Noé, <i>Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)</i>, 1926 (Schwartz, 1987)</p>	
1927	<p>Noticia autobiográfica [2] En Pedro Juan Vignale, César Tiempo, <i>Exposición de la actual poesía argentina</i>, 1927 (Schwartz, 1987)</p>	
1931	<p>Respuesta a la encuesta “¿Recuerda Ud. quién le enseñó las primeras letras?” <i>La Razón</i>, 6 de septiembre 1931 (Schwartz, 2007)</p>	
1933	<p>Respuesta a la encuesta “Arte, arte puro, arte propaganda” Contra 4, agosto de 1933 (<i>Xul</i> 6, mayo de 1984)</p>	

1936		“Prólogo a una exposición” Separata de <i>Sur</i> 23, agosto de 1936 (En el catálogo de la exposición de la colección Rafael Crespo, 1936)
1937		“El mal del siglo” <i>La Nación</i> , 21 de febrero de 1937 (En <i>Nuestra actitud ante el desastre</i> , 1940.)
		“Nuestra actitud ante Europa” <i>La Nación</i> , 25 de abril de 1937 (En <i>Nuestra actitud ante el desastre</i> , 1940.)
1940	“Ante la incomprensión” <i>Argentina Libre</i> 35, 31 de octubre de 1940 (Girondo, 1999)	
1944	“Membretes” [8] <i>Papeles de Buenos Aires</i> 4, agosto de 1944 (Girondo, 2014)	
1959		“Una temporada en el infierno , en versión de Oliverio Girondo y Enrique Molina” <i>Noticias Gráficas</i> , 2 de junio de 1959, con Enrique Molina (En Rimbaud, 1959, “Nota de los traductores”)

Estos cuadros revelan los huecos dejados por las ediciones de las obras completas.

En el caso de la prosa, casi todos los materiales permanecieron dispersos. Sobre la década de 1910, de formación, debe decirse que el relevamiento es aún provisional. El grueso de las publicaciones corresponde a la década del 1920 y apareció casi en su totalidad por primera vez en *Martín Fierro*; traza un perfil más definido sobre la intensa participación de Girondo en las disputas del campo intelectual durante el período de la vanguardia. En la década de 1930, cuando los movimientos de renovación se debilitaron y las posiciones ideológicas se polarizaron, Girondo se volcó en general a la prosa, y los escritos dispersos muestran su intervención activa en los debates políticos. Después de la guerra, llegó el silencio de la prosa.

En cuanto a la poesía, comparamos los textos dispersos con los que aparecieron en la prensa periódica y que luego fueron recogidos en volumen por el propio Girondo para analizar las frecuencias de publicación. La lista de la columna derecha evidencia que, antes de la publicación de un libro, el poeta solía ofrecer anticipos en la prensa, en un proceder que se repitió en varias oportunidades, con *Veinte poemas*, *Calcomanías*, *Persuasión de los días*, *Campo nuestro* y *En la masmédula*. Por ello, no es inverosímil preguntarse si Girondo no preparaba un volumen que no llegó a editar con las significativamente numerosas publicaciones en la década de 1940, que llegan

a trece entre 1943 y 1951, en el período de mayor aparición en la prensa periódica. Es allí cuando se observa el verdadero vacío de las obras completas, en esta década de 1940, una de las menos estudiadas en la obra del escritor. La crítica en general ha ofrecido una imagen distorsionada del período: durante los doce años transcurridos entre *Persuasión de los días* (1942) y la primera edición de *En la marmédula* (1954), Gironde sólo publicó en volumen *Campo nuestro* (1946). En ese tiempo también escribió muchos poemas que dio a conocer en periódicos, de los que sólo cuatro, como se ha visto, fueron recogidos sin fechar en la sección *Poemas no reunidos en volumen* en 1968. La reincorporación de los poemas dispersos al corpus obliga a revisar ciertas conclusiones de la crítica.

0.2.3. Textos inéditos

La situación de los escritos inéditos, aún no estudiados, es tan compleja que exige un análisis pormenorizado, discriminando en cuatro aspectos:

I. *La colocación genérica.*

Hasta el momento no han aparecido prosas críticas o artículos inéditos, excepto algunos membretes. No distinguiremos, pues, entre poesía y prosa porque los límites son borrosos, sobre todo en los apuntes de viaje que funcionan en ocasiones como esbozos para poemas, membretes y artículos. Un estatuto especial tienen dos obras teatrales escritas en colaboración con René Zapata Quesada en la década de 1910.

En cuanto a la obra plástica de Gironde, en buena parte inédita y nunca sistematizada, la relevamos aquí y la analizamos más detalladamente en el capítulo segundo.

II. *La datación.* Unos pocos textos están fechados por el propio autor. De algunos podemos establecer fechas aproximadas por cuestiones de estilo, temas, motivos, reutilización posterior u otras puntuales circunstancias externas. Por último, un gran número de textos no son, hasta ahora, fechables.

III. *La fase de composición y la recuperación en textos posteriores.* En los procesos de escritura, la crítica genética establece una distinción entre al menos tres tipos de materiales (Lois, 2014) que, aunque no se ajusta enteramente a los diversos escritos inéditos de Gironde, puede servir como punto de partida para reflexionar acerca de ellos.

a) *Materiales prerredaccionales:* “Los pre-textos más característicos de este estadio son de índole instrumental: planes, croquis (a veces con gráficos y dibujos, por ejemplo, en función de una

descripción o de un desarrollo de acciones), bosquejos, esquemas argumentales, guiones, listas de palabras clave (títulos, temas, personajes, ambientes, atmósferas, símbolos), cronologías, genealogías, notas dispersas (ideas, comentarios), esbozos de redacción (comienzos, pasajes sueltos), etc.” (Lois, 2014: 72).

Entre estos materiales de Gironde podemos hallar numerosos cuadernos de “anécdotas e impresiones”,²⁷ de apuntes de viaje y de excavaciones arqueológicas, papeles sueltos, la obra de teatro no estrenada *La comedia de todos los días*, el relato inconcluso “La diligencia”, el poema cuyo primer verso es “Hay que darles” y otros esbozos desarrollados en mayor o menor medida en textos posteriores.

Un caso particular son los apuntes de poemas que podríamos calificar como *borradores premétricos*, en tanto fueron luego sistematizados por Gironde con versificación regular.

b) *Materiales redaccionales*: “Es el ámbito de los pre-textos propiamente dichos, es decir, de la escritura ya directamente encaminada a textualizar (embriones textuales, borradores sucesivos, copias en limpio que también pueden sucederse), originales destinados a la impresión, pruebas de imprenta con correcciones, etc.” (Lois, 2014: 72-73).

En tal sentido, se conservan algunos dactiloscritos: *Espantapájaros* completo y varios de los poemas agregados a la edición de 1956 de *En la masmédula*. Pero también hay otros textos de Gironde que podrían ser incluidos en esta categoría, porque tienen un estatuto especial, aun cuando no siempre constituyan una etapa hacia una “textualización” posterior.

En primer lugar, la obra teatral *La madrastra*, escrita en colaboración con René Zapata Quesada y estrenada en el teatro Apolo de Buenos Aires el 30 de noviembre de 1915, del que se conserva un dactiloscrito del montaje de la puesta, con correcciones.

En segundo lugar, la tesis de graduación, concluida en 1916, pero restringida al ámbito académico: *Warrants Agrícolas; Legislación argentina a su respecto; Juicio crítico sobre los mismos* fue dada a conocer, conforme a los hábitos universitarios de entonces, mediante varias copias dactilografiadas que son encuadernadas junto a otras tesis de la misma promoción y puestas a

²⁷ Estos títulos los vinculan a la práctica de los escritores impresionistas, relevada por Élica Lois también en Ricardo Güiraldes: “Se sabe que R[icardo] G[üiraldes] –a la manera de los escritores impresionistas– registraba en fichas aspectos de la realidad, ideas, emociones, que luego compaginaba, reelaboraba y pulía. Cuenta Adelina del Carril que su marido «llevaba siempre en el bolsillo superior del saco, junto con la pluma fuente, un montón de tarjetas del mismo tamaño. Cuando algo le parecía digno de interés –ya fuese un pensamiento que se le ocurría en ese instante, la impresión que le causaba un paisaje, un edificio, un rostro, unas palabras oídas al azar– lo apuntaba en el acto, donde quiera que estuviese»” (Élica Lois, en el prólogo a Güiraldes, 1988: XXVIII).

disposición en bibliotecas públicas, como la biblioteca de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires y la Biblioteca Nacional.

Por último, hay escritos poéticos en una fase avanzada de redacción en tanto copias en limpio, algunos de los cuales llevan la firma del autor, lo que les confiere un aval especial:

- ♦ el manuscrito del poema “Burritos”, s.f. (Schwartz, 2007);
- ♦ el manuscrito de poemas sin título, a los que se les atribuyeron los siguientes: “Lejos”, “El Nilo” y “La tarde”, 1929 (Schwartz, 1987);
- ♦ el dactiloscrito del largo poema en diez secciones, o conjunto de diez poemas, cuyos primeros versos son “Campo nuestro / sin ombúes y sin historia”, ca. 1933-1936 (Schwartz, 1999a);
- ♦ el dactiloscrito del poema “Angelnorahcustodio”, ca. 1950 (Girondo, 1968);
- ♦ el manuscrito del poema sin título [“Tras los plumosos llantos”], ca. 1951-1953 (Greco, 2004);
- ♦ el dactiloscrito del poema sin título [“Desalma”], ca. 1951-1955 (Schwartz, 2007).

c) *Materiales editoriales*, es decir, “en algunos casos las transformaciones a las que un autor somete las sucesivas ediciones de sus textos permiten seguir la génesis de una obra a través de variación éditas” Lois (2014: 73).²⁸

En este caso se encuentran las ya analizadas reediciones de los *Veinte poemas* y *En la masmédula*, así como un ejemplar de *Espantapájaros* y uno de *Persuasión de los días*, con correcciones manuscritas del autor, efectuadas con vistas a eventuales reediciones que nunca fueron llevadas a cabo. Su examen exhibe complejos y extensos procesos de escritura, pues se asiste a varias instancias de revisión, con corrección de las correcciones. Estos documentos se instalan en una zona intermedia entre los textos éditos y los inéditos, debilitando la división tajante entre ambos.

IV. *El canal en que han llegado hasta nosotros*. Tras la muerte de Girondo, sus papeles privados, sus colecciones artísticas y su biblioteca se desmembraron irreparablemente. Como restos de un naufragio, continúan apareciendo aquí y allá, cada cierto tiempo, escritos inéditos y dispersos, en poder de universidades norteamericanas, libreros anticuarios, coleccionistas privados y, en un porcentaje minoritario, instituciones públicas. Contribuyeron también al desorden los hábitos de escritura de Girondo, que solía trabajar con hojas sueltas no siempre agrupadas o numeradas con posterioridad. La difusión de esos materiales ha sido heterogénea, discontinua y fragmentaria, con

²⁸ Lois aclara que De Biasi distingue cuatro etapas genéticas porque deslinda una “fase preeditorial”.

errores de transcripción, en medios impresos muy diversos, durante más de cuarenta años.

Por eso, es oportuno realizar un recorrido cronológico del proceso de recuperación de los inéditos, para fecharlos, organizarlos, analizar sus rasgos y ponerlos en relación con otras piezas del corpus de Girondo.

1968. En la primera edición de las *Obras completas* se incluyeron algunos membretes que, hasta donde sabemos, eran inéditos. Además, como vimos, el poema “Angelnorahcustodio” fue dispuesto en la misma sección de cuatro textos dispersos. En el archivo de Susana Lange se conserva una copia mecanografiada de éste, sin firma, quizá transcripción del original de Girondo realizada por Norah Lange, o por otra persona. Puede ser fechado, como se verá, en diciembre de 1950.

1975. Este año comienzan a aparecer en la prensa escritos perdidos de Girondo. El 27 de noviembre el suplemento *Cultura y Nación* de *Clarín* trajo varios textos inéditos de los que no se indicaba la procedencia y no había reproducción facsimilar: “Aldea”, denominado *poema* en la anónima presentación, y un grupo de “fragmentos y misceláneas”, “Velorio”, “Playa”, “Sonrís”, “Las mujeres”, “Intimidades”, “Las ideas”. Tal como observa Schwartz, que los reproduce en su *Nuevo homenaje a Girondo*, “no sabemos si se trata de títulos originales o atribuidos” (2007: 86). Tampoco pueden fecharse, pero podrían ser apuntes para *Espantapájaros*. En cuanto a “Aldea”, parece anterior, como uno de los papeles descartados de los *Veinte poemas* o de *Calcomanías*, por el empleo sistemático de la metaforización: “los colchones asoman sus nalgas a las ventanas”. Ignoramos la disposición gráfica del original. Uno de sus versos:

y al través de un zumbido de siesta y oraciones.

está en relación con una anotación del cuaderno manuscrito de 1921, posteriormente tachada:

Las moscas anestesian el calor del paisaje (Girondo, 2014: 148).

Ambos se hallan sin duda en el origen del siguiente verso de “Siesta” de *Calcomanías*, que preserva la idea y el ritmo alejandrino de los precedentes:

Un zumbido de moscas anestesia la aldea (45).

1976. En mayo, en los primeros meses de la dictadura y a casi diez años de la muerte de Girondo, el número 37 de la revista *Crisis* publicó el poema “Hay que darles”. No reprodujo el original, como habitualmente hacía la publicación.²⁹ El texto adquiere así el aspecto de una

²⁹ En ese mismo número, por ejemplo, se reproducen manuscritos de Antonio Porchia, Leonardo Castellani y Antonio

proclama de combate, conforme a las “políticas gráficas” (Sarlo, 1992: 12) de la revista, visualmente moderna y atractiva. Si admitimos así que el poema no es anterior a *En la masmédula*, queda por determinar a qué momento corresponde. Tal vez forme parte de la producción posterior a 1963, sobre cuya existencia circulan numerosos rumores, pero de la que poco sabemos hasta ahora. Ello abriría la esperanza de rescatar más escritos del período.

1984. La revista *Xul* 6 trajo materiales entonces desconocidos. Entre ellos, un poema inédito, proveniente de los apuntes del viaje a Egipto. Los editores le atribuyeron el título “El Nilo” por el primer verso:

El Nilo –sin cocodrilos–
¡pero eso sí! con inglesas
hambrientas de exotismo y de sol
con sonrisas letárgicas
que nos consuelan de la ausencia
de ese anfibio de talabartería.

Una breve nota indica que el texto proviene del cuaderno *Egipto nº 1*. Schwartz informa que el poema se encontraba en una hoja suelta, pasado en limpio (1987: 16); ello lo sitúa en un estado más avanzado de composición que el resto del manuscrito.³⁰ *Xul* fecha erróneamente el poema en 1927, tal vez porque no había podido revisar otro cuaderno inédito que registra la fecha precisa del inicio del viaje a Egipto, desde París, el 9 de enero de 1929.

La revista reprodujo un fragmento de la tesis *Warrants agrícolas* y, asimismo, atribuyó a Gironde un *Proyecto en estudio* manuscrito para la reorganización del periódico *Martín Fierro* en 1925, cuyo verdadero autor es Evar Méndez (García; Greco, 2017: 178-179).

1987. En su *Homenaje a Gironde* Schwartz recuperó, además de “El Nilo”, otros dos poemas escritos en Egipto, a los que tituló por el primer verso “La tarde” y el ya mencionado “Lejos”, así como pasajes del cuaderno 2, “Apuntes de viaje (Egipto 2)”. Hay ciertos errores de transcripción (*olas* por *islas*, *inclusive* por *anulación*, *tumultos* por *envueltas*, *fórmulas* por *familias*), subsanados a partir de la reimpresión (Schwartz, 2007). Estos poemas establecen una continuidad con la poética

Berni. La nota está ilustrada con trabajos de Spilimbergo: “Los dibujos de Lino Enea Spilimbergo que acompañan a este texto fueron realizados como estudios para los grabados que integran la edición original de *Interlunio*, y el grabado que se da a conocer –igualmente referido a la obra de Gironde– no fue editado en su momento por exceder la cantidad de los programados” (1976, mayo: 35).

³⁰ Alberto Perrone afirma haber visto el cuaderno número 3, del que reproduce un breve pasaje (1978, agosto 27: 15). En esta investigación, hemos consultado otros, sin número o con diferente numeración, cuyo texto aún no ha sido rescatado. El hecho de que los numerosos cuadernos manuscritos de notas del viaje a Egipto hayan estado en poder de distintos coleccionistas evidencia la fatídica dispersión del archivo de Gironde.

de los libros de la década de 1920, como observó el mismo Schwartz al presentarlos, al tiempo que establecía jerarquías literarias entre los apuntes y destacaba la experiencia del viaje como “tema propulsor”:

Girondo conservó varios cuadernos inéditos de anotaciones. Las observaciones menos importantes, como rutas, hoteles y actividades típicas del turista, fueron hechas a tinta; las descripciones de indiscutible valor poético, a lápiz. Recuerdan los amigos que Girondo siempre escribió su poesía a lápiz. Esto le da al poema una textura *in progress*, pasible de ser siempre reescrito. [...] De los cuadernos *Egipto N.º 1* y *Egipto N.º 2*, sólo tiene interés literario el segundo, que sin duda prolonga el tono caricatural y corrosivo del poeta cosmopolita de *Veinte poemas y Calcomanías*. Si el viaje funciona como tema propulsor de sus primeras obras, estas páginas confirman la Carta de Navegante munido de la cual atraviesa Girondo los años veinte (1987: 15-16).

Al mismo tiempo, como se ha anticipado, en “Lejos”, además de ciertas expresiones puntuales recuperadas luego, ya empieza a advertirse la estética acumulativa de los libros de la década de 1930, con sus enumeraciones de elementos heterogéneos: *collares de perlas, andamios, cordones umbilicales, botines, corsés, cadáveres, automóviles descompuestos, escaparates, baúles*, lo que Guillermo de Torre llamaba el *atrezzo*, la utilería, de la poesía de vanguardia (1925: 64).

1988. El 1 de septiembre, nuevamente el suplemento *Cultura y Nación* de *Clarín* publicó dos textos inéditos, sin reproducción ni declaración de procedencia. Los calificó como “poemas no publicados”, para asignarles un carácter de copias avanzadas aun cuando no parecen serlo.³¹ El primero, “Reflexiones sobre los sapos”, constituye una versión preliminar del poema “Rruiseñor del lodo” de *Persuasión de los días*, donde se asume que la metáfora del título procede del poeta francés Tristan Corbière (*rossignol de la boue*):³²

“Circo”, el segundo escrito recogido en 1988 en *Clarín*, pertenece a otro período, quizá a la década de 1920, y más específicamente a los primeros años de exploración previos a los *Veinte poemas*, según permiten conjeturar ciertos rasgos estilísticos, en especial, la falta de metaforización en la segunda mitad del texto, mientras que en la primera se percibe el influjo del Lugones del *Lunario sentimental* y del Güiraldes de *El cencerro de cristal*: “la luna / –97 kilos en la balanza de una botica de Saturno– / que ha dejado caer / su vestido de lentejuelas”, influjo que perdura aún en el “Venecia” de los *Veinte poemas*, fechado en julio de 1921: “la luna engorda, como en cualquier

³¹ Una breve nota declara: “Estos dos poemas de Oliverio Girondo son póstumos, no figuran en ninguno de sus libros y tampoco fueron incluidos en sus *Obras Completas*, Editorial Losada, 1968”.

³² “Le crapaud”, en *Les amours jaunes* (1873: 71). La biblioteca de Girondo conservaba un ejemplar de 1920 de este libro. Ver la reconstrucción de su colección en el catálogo de Artundo (2008: 72).

parte, su mofletudo visaje de portera” (14).

1999. En la *Obra completa* de la colección Archivos, como queda dicho, se encontraron algunos inéditos, no siempre completos, diseminados fragmentariamente en el prólogo, con errores de transcripción y de datación:

- ♦ El cuaderno titulado *Anécdotas*, fechado el 11 de mayo de 1918 y firmado por Gironde. Sólo se transcribieron unas líneas (XXVIII). Hemos logrado ver las páginas omitidas del original. Interesa señalar el trazo de la pluma, que permite conjeturar la datación de otros inéditos contemporáneos.

- ♦ El cuaderno *Roma* [II], fechado el 29-10-1917, con notas de viaje, especialmente de visitas a iglesias y museos romanos (en pág. XXXI-XXXVIII). En la transcripción abundan descuidos y omisiones.

- ♦ El cuaderno *Expedición a Quilmes II*, con notas de una exploración arqueológica en 1932 en el noroeste argentino, transcripto de manera deficiente e incompleta en las páginas LXXI-LXXIII.

- ♦ Jorge Schwartz (1999a: 422-431) recogió el mencionado dactiloscrito inédito “Campo nuestro / sin ombúes y sin historia” que analizaremos en un capítulo posterior. Para Schwartz se trata de la “retaguardia poética” de Oliverio Gironde. Ni este texto, ni los incluidos en el prólogo, son mencionados en la bibliografía del propio volumen.

2000. La antología *Noche tótem*, con selección y prólogo de Daniel Freidemberg, trajo una sección titulada “Poemas no reunidos en libro por el autor” que no incluía novedades, sino textos ya recuperados antes por las obras completas de 1968 y 1999, y por el *Homenaje* de Schwartz. También hay tres fragmentos inéditos: “Casos, locuras interesantes”, “Paisajes, tipos, costumbres”, “El queso y la luna”. Los dos últimos forman parte de conjuntos mayores: el segundo es una extrapolación del cuaderno de expedición a Quilmes, con grandes errores de transcripción, algunos anacrónicos, como la frase “los *micros* son una verdadera plaga”, por “los *burros* son una verdadera plaga” (Gironde, 2000: 192); el tercero es una versión alternativa de una página del relato “La diligencia”, analizado aquí abajo.

En cuanto a “Casos, locuras interesantes”, veremos la importancia que tuvo en el proceso de escritura de *Espantapájaros*.

2004 a. Un importante avance para recobrar la obra invisible de Gironde, en especial la de

su prehistoria, fue la edición de *La diligencia y otras páginas*, a cargo de Gastón Gallo. El volumen incluyó, en este orden:

- ♦ “La diligencia”, relato inconcluso ambientado en un invierno en Castilla.³³ Ningún indicio textual permite fechar el relato, pero algunos rasgos consienten enunciar la hipótesis de que es un texto de transición, anterior a los *Veinte poemas*.

- ♦ “Musa” se presenta como una unidad en el volumen, pero el editor aclara que “es probable que haya sido compuesto en dos momentos o que, incluso, se trate de dos textos diferentes sobre el mismo tema” (Girondo, 2004: 31). Son materiales prerredaccionales de *Espantapájaros*.

- ♦ “Puesto de verduras” proviene de un manuscrito incompleto, que carece de primera hoja. En rigor, pertenece a un ciclo de varios manuscritos titulados “Divagación urbana”, “Paisaje urbano”, “Perspectiva urbana” y “Perspectiva callejera”, no reproducidos aquí, y cuya organización es aún problemática. Uno de estos fragmentos fue publicado por Schwartz con el título “Elogio de los fracasados” (2007: 29). En este ciclo, otros manuscritos permanecen aún inéditos. La dispersión ha impedido establecer, si fuera posible, una genealogía de borradores, filiaciones y variantes, bosquejar un *stemma*. Aparecen aquí, una vez más, las familias organizadas como un baúl *Innovation*, y numerosas expresiones reutilizadas en 1932 en *Espantapájaros* e incluso en épocas posteriores.

- ♦ “Loco de verano” consta de varias versiones de un texto en distintas agrupaciones de hojas, una de las cuales es del mismo tipo de papel que “Musa”. Su título alternativo es “Diario de un loco de verano escrito a pleno invierno”. Puesto que “Loco de verano”, “Musa” y “Casos, locuras interesantes” están relacionados con *Espantapájaros*, es posible pensar que este libro nace como una galería de personajes extravagantes.

- ♦ “Carta” presenta dos fragmentos no fechables, en primera persona. No se puede discernir si los enunciados deben atribuirse al autor o a personajes en desarrollo.

³³ Sobre el carácter inacabado del texto, véase la minuciosa descripción de Gallo: “«La diligencia». Manuscrito a lápiz, sobre cuarenta hojas de tamaño oficio con filigrana «Extra Strong 1779» (excepto una sin numeración que carece de filigrana), escritas sobre una cara y con correcciones en el reverso. Presenta numeración correlativa del III al XXXIX, dos hojas numeradas «II» y otra sin numeración que podría no integrar el conjunto y que, por ello, ha sido publicada autónomamente en la página 35. El título «La diligencia» se encuentra sobre una de las hojas «II», al final de la misma. Sin embargo, ante la falta de continuidad de los textos de ambas hojas con el que aparece con la numeración siguiente («III»), se supone la ausencia de las dos primeras del original y se integra el texto de las dos hojas «II» en la página 38. El texto de la hoja «III» aparece con sus dos primeras palabras obliteradas («por su»), que recuperamos en nuestra edición como comienzo de «La diligencia»”.

♦ “Un rayo de luz en el misterio” es el esbozo de un relato independiente, con un uso extensivo de la metaforización característica de la década de 1920: “sin advertir tan siquiera el momento en que los ruidos se sacan los botines para subir las escaleras, ni el instante en que una lámpara se arroja en la oscuridad” (2004: 67), que se incorpora a un desarrollo narrativo propio de la década de 1930, como en el texto 24 de *Espantapájaros* y en *Interlunio*.

♦ “Diario de Roma”, ya reproducido en el prólogo a las obras completas de 1999, conserva aquí las fallas de transcripción antes señaladas, y añade un error: aparece datado el 29 de octubre de 1927, cuando la fecha correcta es 1917. El editor Gastón Gallo informa que se trata de un “Manuscrito en tinta negra sobre cuaderno escolar «El Vencedor», titulado en su tapa *Roma II*. Pertenece a una serie de al menos tres cuadernos, del que hemos podido consultar sólo este segundo. Los originales se componen de treinta y ocho páginas” (Girondo, 2004: 32). Ese viaje a Italia será decisivo para Girondo, no sólo por las visitas a los museos descriptos aquí, sino también por el envío de artículos a *Plus Ultra* (y, quizá, a *Caras y Caretas*), y sobre todo, como revela la correspondencia privada, por su encuentro con dos artistas argentinos que ya habían virado a las nuevas modalidades estéticas: Emilio Pettoruti y Xul Solar.

♦ “Expedición a Quilmes” es la reproducción del cuaderno de la expedición arqueológica al noroeste, sin las equivocaciones, exclusiones y lagunas de la deficiente transcripción de Antelo en Girondo (1999).

♦ “La madrastra” es la gran novedad de esta edición, que recupera la mítica obra teatral de Girondo y Zapata Quesada, estrenada en 1915 y considerada perdida. Gallo describe las características materiales del documento, funcional para la representación: “Original mecanografiado sobre hojas de tamaño carta, dispuestas en un cuaderno con tapas y divisiones internas de cartulina celeste, abrochado a mano. El texto presenta supresiones y agregados manuscritos de Oliverio Girondo. La carátula con el reparto de personajes aparece sin numeración; sobre la misma, en escritura autógrafa, el detalle de actores y fecha de estreno” (Girondo, 2004: 33). En el Girondo anterior a 1922, algunos episodios obran como puntos de inflexión para la construcción de su trayectoria autoral; entre ellos, sin duda, el estreno de “La madrastra” fue uno de los más importantes.

2004 b. El número antes mencionado de la revista *Tse Tse* recogió el poema inédito cuyo primer verso es “Tras los plumosos llantos de percherones lutos” (Greco, 2004). El original tiene

correcciones del autor y está firmado por él. Fue hallado entre materiales entonces poco conocidos de la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional, en una colección titulada *Manuscritos de escritores amigos*, donada por Manuel Mujica Láinez en 1956. Lo acompaña una tarjeta, con el membrete “Oliverio Gironde”, escrita por Norah Lange, que permite fecharlo como anterior a 1953.

2007. En *Oliverio: Nuevo homenaje a Gironde*, Jorge Schwartz añade, a los textos de la primera edición de 1987, gran número de inéditos, en su mayor parte conservados en el archivo de la University of Notre Dame y suministrados por Susana Lange:

- ♦ “Embarcarse para poder volver” fue escrito en un regreso de Europa anterior a 1925, porque presenta marcadas similitudes con el “Radiograma a Ramón” publicado en *Martín Fierro* 19, del 18 de julio de ese año.

- ♦ “Burritos” se caracteriza por un uso intensivo de la versificación regular. Hemos consultado una copia del original, no reproducido por Schwartz: se trata de una tarjeta, escrita en frente y reverso, pasada en limpio, sin correcciones, que revela un estado avanzado de composición, por el título, la dedicatoria, la firma y la disposición gráfica. Los trazos de la pluma se corresponden con otros escritos inéditos y correspondencia autógrafa de la década de 1910.

- ♦ “Elogio de los fracasados”, como dijimos más arriba al analizar “Puesto de verduras” (2004: 55), es un texto titulado por Gironde “Perspectiva urbana” y que pertenece a un amplio ciclo de manuscritos afines.

- ♦ “Desalma” es uno de los inéditos más significativos del volumen. Su condición de dactiloscrito le concede también estatus especial. Proviene del archivo de Lía Rosa Gálvez y perteneció a Enrique Molina. Se encuadra de pleno en la estética de *En la masmédula*. Refiere un encuentro erótico análogo al de “Topatumba” y algunos de sus versos fueron canibalizados en dos poemas añadidos a la edición de 1956, “Mi lumía” (235) y “Al gravitar rotando” (221). Ello permite fechar el poema como anterior a 1956.

- ♦ “Dios” no parece integrar el ciclo de *Espantapájaros* y no hay señales que indiquen si es anterior o posterior a éste, salvo por una vaga apelación a los objetos característicos del libro: “un remanso alrededor de una silla, de un picaporte”; el narrador afirma, a propósito: “los objetos que me hablan con frecuencia son las perillas”. Pero esto no alcanza para poder esbozar una hipótesis de datación o proveniencia.

- ♦ “Sin título (1)” [“¿Dónde? ¿Adónde?”] se nos presenta como escritura previa de “¿Dónde?”

de *Persuasión de los días* (138).

♦ “Sin título (2)” [“Por tierras y por mares”]. Sobre este manuscrito cabe decir lo mismo que del anterior: es un material prerredaccional de *Persuasión de los días*, en este caso del poema “Vórtice”. El sexto verso “cantando” es el único que queda fuera de la configuración métrica regular, lo que hace presuponer que el conjunto es un borrador de trabajo.

♦ “Un rayo de luz en el misterio. Notas” reproduce con variantes el inédito de *La diligencia y otras páginas* (2004: 68).

♦ “Diario” proviene de dos manuscritos con el mismo nombre. A pesar del título, es evidente que no se trata de material autobiográfico.

♦ “Continuación del paraíso”, relacionado con el anterior, se nos presenta como complementario del poema 11 de *Espantapájaros*.

♦ “Índices de viaje: América y Europa” recoge una transcripción fragmentaria de agendas e índices dada a conocer por Alberto Perrone en el periódico *La Guacha* (1999, junio: 7). Estos breves apuntes permiten vislumbrar la intención de Gironde de establecer una red latinoamericana de intelectuales y artistas de vanguardia en la década de 1920.

2014. La primera edición integral de los membretes recogió materiales inéditos, entre ellos, un manuscrito rescatado por Susana Lange en los sótanos de la Sociedad Argentina de Escritores, de puño y letra de Gironde, timbrado con su característico sello *OG*, que consta de 42 páginas sin numeración del autor, y se conserva en una sola carpeta como una unidad, y como tal fue numerado por un amanuense posterior. Sin embargo, está compuesta en realidad de dos secciones diferenciadas con títulos establecidos por el propio Gironde: la primera es *Ideas, apuntes, anécdotas, impresiones. 1921-a-* (páginas [1]-[30]) y la segunda *Ideas y sugerencias escritas en la travesía del Massilia Lisboa 6 de Abril - Buenos Aires 21 de Abril*, sin indicación de año (páginas [31]-[42] del manuscrito).

En la presente investigación consultamos además otros documentos inéditos del archivo Susana Lange, que incorporamos a la siguiente relación.

Llegados a este punto, podemos proponer un inventario de inéditos, distinguiendo entre los fechados y fechables por un lado, y los no fechables por otro. Es menester aclarar que, si calificamos como provisional la lista de textos dispersos, ésta de inéditos lo es más aún, a causa del desmembramiento del archivo.

c) Relación de la obra inédita de Oliverio Girondo: fechados y fechables

	<i>Fechados</i>	<i>Fechables</i>
1915	<i>La madrastra</i> Obra estrenada en el teatro Apolo el 30 de noviembre de 1915. Escrita en colaboración con René Zapata Quesada (Recogida en Girondo, 2004)	
1915-1916		<i>La comedia de todos los días</i> (o <i>Almas a la moda</i>) ³⁴ Obra teatral, no estrenada. Escrita en colaboración con René Zapata Quesada. (No recogida aún en volumen. Copia en el archivo de Susana Lange)
1916	<i>Warrants agrícolas. Legislación argentina a su respecto. Juicio crítico sobre los mismos</i> Tesis de graduación en jurisprudencia. Firmada 21 de agosto de 1916 (No recogida aún en volumen. Fragmentos en Xul, 1984)	
1917	<i>Roma (II)</i> Cuaderno de apuntes. Fechado 29-10-1917 (Recogido en Girondo, 1999 con errores, algunos subsanados en Girondo, 2004)	
1918	<i>Anécdotas</i> Cuaderno de apuntes. Fechado 11 de mayo de 1918. (No recogido aún en volumen. Archivo de Susana Lange. Fragmento en Girondo, 1999)	
		<i>Circa 1918</i> Cuaderno de apuntes. (No recogido aún en volumen. Archivo de Susana Lange)
ca. 1920 o poco antes		“Burritos” Poema firmado. (MSH/SCL 1144-2 Archivo UND. ³⁵ Schwartz, 1987)
		“La diligencia” Relato (Girondo, 2004; un fragmento en Girondo, 2000, con el título “El queso y la luna”)
1921	<i>Ideas, apuntes, anécdotas, impresiones. 1921-a-</i> Cuaderno de apuntes (Archivo SADE. Girondo, 2014)	

³⁴ En la Noticia biográfica de René Zapata Quesada de la antología de Julio Noé, la obra figura como “*Almas a la moda*, comedia en tres actos, en colaboración con Oliverio Girondo (1916)” (1926: 429).

³⁵ La University of Notre Dame, Indiana, posee un importante número de manuscritos de Girondo. Se conserva una copia de ellos en el archivo de Susana Lange, quien los puso a disposición para la edición de Girondo (2007).

1924		“Índices de viaje: América y Europa” Índices y agendas (Fragmentos en Perrone, 1999, junio)
Abril de 1925		Ideas y sugerencias escritas en la travesía del Massilia Lisboa 6 de Abril - Buenos Aires 21 de Abril [1925] Cuaderno de apuntes (Archivo SADE. Girondo, 2014)
Antes de julio de 1925		“Embarcarse para poder volver” Poema en prosa (MSH/SCL 1144-6 Archivo UND. Schwartz, 1987)
1927	Huacos. Oro. Fetiches. Telas y otros objetos americanos Oro. Bronce. Plata Esculturas. Telas Inventarios de compra de un remate. Fechados en París, 17-21 diciembre de 1927 (No recogidos aún en volumen. Copia en el archivo de Susana Lange)	
1929	Cuadernos de viaje Egipto I (No recogido aún en volumen. De aquí se ha desgajado el texto sin título conocido como “El Nilo”, Schwartz, 1987) Egipto II (No recogido aún en volumen. De aquí se han desgajado los textos sin título conocidos como “La tarde” y “Lejos”, Schwartz, 1987) Egipto III (No recogido aún en volumen. Fragmento en Perrone 1999, junio) Otros cuadernos de Egipto sin numerar (No recogidos aún en volumen. Copia en el archivo de Susana Lange)	
ca. 1930-1931 Antes de <i>Espanta-pájaros</i>		“Musa” Boceto de poema en prosa (Girondo, 2004) “Loco de verano” Boceto de poema en prosa (Girondo, 2004) “Casos/Locuras interesantes” Apunte (Girondo, 2000)

		<p>Ciclo de bocetos de poemas en prosa</p> <p>“Paisaje urbano” (MSH/SCL 1144-3 Archivo UND. No recogido aún en volumen. Copia en el archivo de Susana Lange)</p> <p>“Divagación urbana” [1 2, 3, 4 y 5], incluye las versiones tituladas “Divagación urbana (llena de accidentes gramaticales)”, “Divagación urbana (Con accidentes gramaticales)”, “Divagación urbana llena de accidentes gramaticales. Perspectiva callejera (con uso y abuso de paréntesis)”, “Notas”, “Final”. (MSH/SCL 1144-5 Archivo UND. No recogidos aún en volumen. Copia en el archivo de Susana Lange)</p> <p>“Perspectiva urbana” [1] (MSH/SCL 1144-8 Archivo UND. Schwartz, 1987, con el título “Elogio de los fracasados”)</p> <p>“Perspectiva urbana” [2] (MSH/SCL 1144-10 Archivo UND. Schwartz, 1987, con el título “Variante” al “Elogio de los fracasados”)</p> <p>“Puesto de verduras” Variante de “Paisaje urbano” (Girondo, 2004)</p>
1932		<p><i>Expedición a Quilmes II</i> Cuaderno de apuntes arqueológicos (Girondo, 1999, con errores y lagunas subsanadas en Girondo, 2004. De aquí se ha desgajado la deficiente transcripción “Paisajes, Tipos, Costumbres”, Girondo, 2000)</p>
ca. 1933-1936		<p>[“Campo nuestro / sin ombúes y sin historia”] Poema dactiloscrito sin firma en diez secciones o conjunto de diez poemas (Schwartz, 1999^a)</p>
ca 1939-1941 Antes de <i>Persuasión de los días</i>		<p>“Reflexiones sobre los sapos” Esbozo de poema (Clarín, 1988, septiembre 1)</p> <p>“Sin título” [1] [“¿Dónde? ¿Adónde?”] Esbozo de poema (Schwartz, 2007)</p> <p>“Sin título” [2] [“Por tierras y por mares”] Esbozo de poema (Schwartz, 2007)</p>

1950		“Angelnorahcustodio” Poema (Girondo, 1968)
1951-1953		[“Tras los plumosos llantos”] Poema sin título (Greco, 2004)
1951-1955		“Desalma” Poema (Schwartz, 2007)
1954-1961		Ejemplar de <i>En la masmédula</i> (1954), con correcciones manuscritas del autor

d) Relación de la obra inédita de Oliverio Girondo: textos de datación dudosa o no fechables

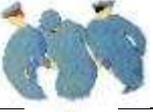
<i>Datación hipotética</i>	
¿Anteriores a la década de 1920?	“Aldea” Poema (Clarín, 1975, noviembre 27)
¿Década de 1920?	“Circo” Poema (Clarín, 1988, septiembre 1)
	“Un rayo de luz en el misterio” Esbozo de relato (Girondo, 2004)
Entre 1927 y 1960	Membretes 35 aforismos no publicados antes (Girondo, 1968)
¿Anteriores a 1932?	“Intimidaciones” Apunte (Clarín, 1975, noviembre 27)
	“Las ideas” Apunte (Clarín, 1975, noviembre 27)
	“Las mujeres” Apunte (Clarín, 1975, noviembre 27)
	“Notas” Apuntes (Schwartz, 2007)
	“Playa” Apunte (Clarín, 1975, noviembre 27)
	“¿Sonríes?” Apunte (Clarín, 1975, noviembre 27)
	“Velorio” Apunte (Clarín, 1975, noviembre 27)
Posterior a 1932	Ejemplar de <i>Espantapájaros</i>, con correcciones manuscritas del autor
Posterior a 1942	Ejemplar de <i>Persuasión de los días</i>, con correcciones manuscritas del autor

¿Década de 1960?	<p>“Hay que darles” Poema (<i>Crisis</i>, 1976 mayo)</p>
No fechables	<p>“Carta” Texto indeterminado (Girondo, 2004)</p>
	<p>“Continuación del paraíso” Relato o poema en prosa (MSH/SCL 1144-9 Archivo UND. Schwartz, 1987)</p>
	<p>“Dialogo sobre el escepticismo” Prosa (MSH/SCL 1144-12 Archivo UND. No recogido aún en volumen. Copia en el archivo de Susana Lange)</p>
	<p>“Diario” [1] (MSH/SCL 1144-7 Archivo UND. Fragmentos en Schwartz, 1987)</p>
	<p>“Diario” [2] (MSH/SCL 1144-11 Archivo UND.) (No recogidos aún en volumen. Copia en el archivo de Susana Lange)</p>
	<p>“Dios” Prosa (Schwartz, 2007)</p>
	<p>“Los buenos sentimientos y la política” Diálogo (MSH/SCL 1144-4 Archivo UND. No recogido aún en volumen. Copia en el archivo de Susana Lange)</p>
	<p>“[Pero qué tiene que ver todo esto]” Relato (MSH/SCL 1144-14 Archivo UND. No recogido aún en volumen. Falta la primera página. Copia en el archivo de Susana Lange)</p>

e) Relación de los materiales visuales éditos e inéditos de Oliverio Girondo: fechados y fechables³⁶

	<i>Publicados o fechados</i>		<i>Fechables o dudosos</i>	
1905			<p>Manuel Quintana Acuarela sobre papel Inédito</p>	
			<p>Rafael Uribe Uribe Acuarela sobre papel Artundo (2007)</p>	
Década de 1910			<p>Autorretrato Lápiz sobre papel Inédito</p>	

³⁶ Todos los inéditos sin indicación de procedencia se encuentran en el archivo de Susana Lange.

¿Década de 1910?			Mujeres Tinta Arroyo Remates (2015)	
1915			Caricatura de Girondo y Zapata Quesada Atribución dudosa ³⁷ Inédito	
1922	Ilustraciones de <i>Veinte poemas para ser leídos en el tranvía</i>			
	“Paisaje Bretón”			
	“Croquis en la arena”			
	“Río de Janeiro”			
	“Milonga”			
	“Exvoto”			
	“Croquis sevillano”			
	“Biarritz”			
	“Pedestre”			
	“Plaza”			
	“Sevillano”			
1923-1925			Ilustraciones inéditas de la serie de <i>Calcomanias</i> “Reunión de intelectuales” (para “Calle de las Serpes”) Acuarela sobre papel Artundo (2007)	

³⁷ En Artundo (2007) se consigna como “Oliverio Girondo, atribuido” esta caricatura sin firma que representa a Girondo y Zapata Quesada como autores de *La madrastra*, de ca. 1915. A nuestro juicio no fue realizada por él sino por un amigo, muy probablemente por Pelele.

			<p>“Los nazarenos” (para “Semana Santa”) Acuarela sobre papel Artundo (2007)</p> 	
			<p>“Los nazarenos” (para “Semana Santa”) Lápiz sobre papel Inédito</p> 	
1924	Ilustraciones para el poema “Tánger”			
	<p>“Tanger I” Lápiz sobre papel Inédito</p>			
	<p>Tanger II Tinta sobre papel <i>La Nación</i>, 3 de febrero de 1924</p>			
	<p>Tanger III Acuarela sobre papel <i>La Nación</i>, 3 de febrero de 1924</p>			
1925	Ilustraciones de <i>Calcomanías</i>			
	<p>Sin título (para “El tren expreso”) Acuarela sobre papel</p>			
	<p>Sin título (para “Calle de las Sierpres”) Acuarela sobre papel</p>			
	Viñetas para el periódico <i>Martín Fierro</i>			
	<p>Sin título</p>			
	<p>Sin título</p>			
1926	Dibujos para el “Primer salón de escritores”, de la revista <i>Valoraciones</i>			
	<p>“El vendedor de helados” Acuarela sobre papel <i>Valoraciones</i>, 1925</p>			
	<p>“Retrato de Suzanne Desprès” Acuarela sobre papel <i>Valoraciones</i>, 1925</p>			
			<p>“Retrato de Suzanne Desprès” Acuarela y lápiz sobre papel Inédito (Artundo, 2007)</p>	
	<p>“Primer premio a la virtud” Acuarela sobre papel <i>Valoraciones</i>, 1925</p>			
	<p>“Mme. Ubu-Roi” Acuarela sobre papel <i>Valoraciones</i>, 1925</p>			
<p>“Ubu-Roi” Acuarela sobre papel <i>Valoraciones</i>, 1925</p>				

			“Ubu-Roi” Acuarela y lápiz sobre papel Inédito (Artundo, 2007)	
	“El festejante” Acuarela sobre papel <i>Valoraciones</i> , 1925			
			“El festejante” Acuarela y lápiz sobre papel Inédito (Artundo, 2007)	
1917-1932			Cuadernos de apuntes y de viaje	
			Numerosos bocetos sin título (Italia, transatlánticos, remates, Egipto, Quilmes)	
			Menú personalizado	
1930			“Menú 17 août 1930” Diseñados para el cumpleaños de Gironde Inéditos de diversas procedencias	
	Caligramas de <i>Espantapájaros</i>			
1932	“Yo no sé nada...”			
	Colofón			
	Trabajo para la exposición <i>El violín de Ingres</i>			
1933	“La mujer etérea” Inédito, no conservado	¡Los Poetas Pintan y los Pintores Escriben Verso: 		
Década de			Ilustraciones y maquetación para el dactiloscrito de <i>Campo nuestro</i>	

1930			<p>Sin título Acuarelas sobre papel Inéditas (Parcialmente en Artundo, 2007)</p>	
			<p>Estudios de composición de página Acuarela y lápiz sobre papel Inéditos (Parcialmente en Artundo, 2007)</p>	
1946	Poesía visual de <i>Campo nuestro</i>			
				
¿Década de 1940-1950?			<p>“Caballo” Tinta Inédito (<i>Tiempo Argentino</i>, 15 de septiembre de 1985)</p>	
			<p>“Soy la mujer etérea” Acuarela sobre papel Inédito (Artundo, 2007)</p>	
			<p>“La mujer mariposa” Acuarela sobre papel Inédito (Artundo, 2007)</p>	
			<p>“Mujer con antifaz” Lápiz sobre papel, Inédito (Artundo, 2007)</p>	
			<p>“El paraíso” Acuarela sobre papel, Inédito (Artundo, 2007)</p>	
			<p>Espantapájaros Acuarela sobre papel Inédito (Artundo, 2007)</p>	
195?			<p>“Duerme, duerme, cucurro” Tinta y acuarela sobre papel Inédito (Artundo, 2007)</p>	
1954	Ilustraciones para <i>En la mismédula</i> (1ª edición)			
			<p>“Sin título” Primera idea para la cubierta de <i>En la mismédula</i> Marcadores de color sobre papel Inédito (Artundo, 2007)</p>	

	Estuche y portada Tinta sobre papel			
	Sin título Fotgrabado correspondiente al ejemplar de lujo número 3			
	Ilustraciones para <i>En la mas médula</i> (2ª edición)			
1956			Sin título Estudio para la cubierta de <i>En la mas médula</i> Tinta sobre papel y grafito Inédito (Artundo, 2007)	
	Sin título Ilustración para la cubierta de <i>En la mas médula</i> Tinta sobre papel y grafito (Artundo, 2007)			

Estos cuadros que ordenan la obra invisible incitan a reflexionar acerca de los procesos de escritura de Gironde y a discernir nuevas fases en su trayectoria intelectual.

Para el establecimiento del corpus, estructuramos los documentos en las siguientes categorías, cuyo detalle puede verse en la Bibliografía final:

- A. Obras de Oliverio Gironde publicadas en vida del autor*
- B. Recopilaciones póstumas*
- C. Obra dispersa. Relevamiento preliminar de esta investigación*
- D. Artículos de atribución dudosa*
- E. Poemas aparecidos en la prensa periódica recogidos en volumen*
- F. Libros y trabajos anunciados*
- G. Traducciones*
- H. Textos inéditos. Relevamiento preliminar de esta investigación*
- I. Correspondencia*
- J. Materiales visuales*

0.3. Periodización

Schwartz señaló que “la crítica girondiana es unánime en apuntar etapas muy definidas en la evolución poética” del autor, en “tres grandes bloques y un paréntesis” (1996: 217). No obstante, una mirada global del corpus que establecemos aquí permite discernir matices donde antes no podían percibirse y nos invita a pensar una segmentación diferente de esa trayectoria sostenida por un “hilo invisible”, de *la madrastra* a *la mas médula*.

Reconocemos en el historial de sus poéticas cuatro momentos importantes, en los que Girondo dio a conocer un libro de ruptura y luego una suerte de desprendimiento o reafirmación del mismo, escandiendo un ritmo de publicaciones por décadas:

1920: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, seguido de *Calcomanías*;

1930: *Espantapájaros*, seguido de *Interlunio*;

1940: *Persuasión de los días*, seguido de *Campo nuestro*;

1950: *En la masmédula*, seguido de dos ampliaciones del mismo.

En este esquema es necesario incorporar los descubrimientos de la actividad anterior a los *Veinte poemas* en la década de 1910, a fin de indagar en la prehistoria de la vanguardia.

Por tanto, nuestra periodización considera cinco segmentos de estudio, coincidentes a grandes rasgos con las cinco décadas de actividad intelectual de Oliverio Girondo y las elecciones realizadas entre las distintas posibilidades que ofrecía el campo en cada momento:

1. *La década velada*: desde comienzos de la década de 1910 hasta 1919, antes del proyecto de escritura de los *Veinte poemas*, período hoy casi totalmente ignorado, caracterizado por las rupturas con el pasado familiar, los viajes de formación, las búsquedas interdisciplinarias y retóricas.

2. *La década en movimiento*: desde 1922 hasta 1931, cuando la práctica poética se identifica con el desplazamiento cosmopolita, la explosión metafórica y la vanguardia.

3. *La década de la prosa*: de 1932 a 1941, incluye desde *Espantapájaros* hasta las proclamas políticas durante el conflicto bélico.

4. *La década perdida*: el período 1942-1953 presenta una unidad hasta hoy desconocida entre *Persuasión de los días*, *Campo nuestro* y los numerosos poemas dispersos e inéditos. La contextualización revela que el “paréntesis” fue una etapa cabal que exige una nueva lectura.

5. *La década final*: este período comprende desde la primera edición de *En la masmédula* se inicia en 1954 hasta la última en 1963.

Cada una de estas etapas tiene rasgos propios, y nos detenemos especialmente en cuestiones poco exploradas hasta el momento. A la vez, hay ejes que atraviesan diacrónicamente la trayectoria y nos obligan a realizar *lecturas horizontales*. Esos ejes pasan por los intentos de cancelar los signos de su herencia social y su pasado; por la dinámica de los viajes transatlánticos; por la estrecha vinculación de Girondo con las artes visuales; por su relación con el mercado y el público lector;

por las rupturas y continuidades de lo rural en su poesía, y por las herramientas poéticas: imagen, ritmo y palabra.

De este modo, mediante el cruce de las exploraciones verticales con los rastreos horizontales, aspiramos a establecer las coordenadas de un amplio mapa de Gironde hasta ahora no trazado.

1. LA DÉCADA VELADA: 1910-1919

Oliverio Gironde provenía de la élite terrateniente, pero a partir de los años 1920 se consagró a la demolición de algunos de sus cimientos: la religión, el nacionalismo, la institución familiar, la represión sexual, las academias y corporaciones culturales, los clichés románticos y modernistas. Por ello, Olga Orozco lo describió como “el voluntario que lleva la bomba o acerca la llama a la carga de dinamita”.³⁸ El rechazo vanguardista del pasado y el culto de lo nuevo implicaron también la voluntad de borrar sus propias huellas. Al respecto, Gironde dio a conocer dos breves autobiografías con pocos años de diferencia. En 1925 escribió la “Noticia” biográfica para la *Antología de la poesía argentina moderna*, preparada por Julio Noé y distribuida por la revista *Nosotros*, que incluía ochenta y siete autores. De muchos de ellos no había más que una escueta información sobre la vida y una mención de la obra. Entre los vivientes, sólo dos eludieron la convención de presentar sus datos personales en tercera persona neutral y eligieron una primera persona confesional: Jorge Luis Borges y Oliverio Gironde. Para éste, era la primera antología que recogía poemas suyos y lo presentaba ante un público más amplio y ecléctico que el de los jóvenes seguidores de la vanguardia. En el significativo texto ofrecido, verdadera autoficción sobre el pasado anterior a los *Veinte poemas*, Gironde cerraba las cuentas con sus orígenes, establecía la ruptura como punto de partida de su literatura y señalaba la importancia de los cruces transatlánticos en la formación de su poética:

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 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

³⁸ La frase proviene de una singular serie de metáforas con que Orozco trazó la figura del poeta: “Oliverio Gironde ha sido entre nosotros el arcángel negro que irrumpe, avergonzado, en el momento de la mísera repartición de premios; el gran pájaro que ahuyenta con su alta sombra la asamblea de los gorriones; el voluntario que lleva la bomba o acerca la llama a la carga de dinamita; el que marchita con el fuego sagrado los pobres ramilletes de los juegos florales; el que tiene la marca sobre la frente; el que parece el embozado porque es el emisario de otro mundo. De ahí la sospecha y el silencio” (1978: 248).

croquis bajo el título de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1925: 503).³⁹

Poco después, en 1927, apareció la *Exposición de la actual poesía argentina*, la antología más importante para el ciclo de la vanguardia, organizada por Pedro J. Vignale y César Tiempo, que recogió la obra de cuarenta y seis poetas. Casi todos ellos proporcionaron una “noticia biográfica” en primera persona con datos de nacimiento, libros publicados, trabajos, planes para el futuro. Ahora Oliverio Gironde apenas esbozó unas líneas en las que soslayaba lo informado en su anterior autobiografía y se declaraba *un hombre sin historia*:

Me pide usted algo que no tengo: una biografía completa y precipitada, la que no soy capaz de escribir; sería demasiado deshilvanada y lenta. Atribúyame usted la de mi bisabuelo Arenales o la del cotudo que lo acompañaba; invente la vida más chata y más inútil y adjudíquemela sin remordimientos... cualquier cosa... menos forzarme a reconocer que *soy un hombre sin historia...* (1927: 15).⁴⁰

Si Gironde fue un “dinamitero” de la literatura argentina desde su primer libro, al sostener ahora que no tenía historia estaba dinamitando también su propio pasado para quitarlo de la vista de los demás; la negación extendía el futurismo, el adanismo vanguardista, al plano individual. “Sólo soy un hombre que comienza”, afirmó entonces Gironde (carta a Pedro Figari, 31 de diciembre de 1923). Años después agregaría que “sólo después de arrojarlo todo por la borda somos capaces de ascender hacia nuestra propia nada” (73). Estaba decidido a empezar de cero una carrera literaria trayendo las novedades estéticas de Europa y *arrojar por la borda* su pasado familiar y personal. Pero siempre había una historia detrás de los vanguardistas que se proclamaban sin historia.

³⁹ Este es el texto de Borges: “He nacido en agosto de 1900, en Buenos Aires. Soy de pura raigambre criolla. He estudiado en Ginebra durante el triste decurso de la guerra y en 1918 fui a España con mi familia. Allí empezó mi desparramada actividad literaria. Asistí en los comienzos del ultraísmo junto a don Rafael Cansinos-Assens, polemiqué, publiqué traducciones de los nuevos poetas alemanes, metaforicé con fervor. A fines del 21 regresé a la patria, hecho que es en mi vida una gran aventura espiritual, por su descubrimiento gozoso de almas y de paisajes. (En *Fervor de Buenos Aires* intenté la expresión lírica de ello). Fui abanderizador del ultraísmo y fundé con Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan, Norah Lange y Francisco Piñero las revistas *Prisma* (primera, única e ineficaz revista mural) y *Proa*, que la muerte de Piñero lastimosamente impidió” (Noé, 1926: 456).

⁴⁰ Las dos autobiografías de Gironde tienen su origen en una entrevista periodística (Nahuelpán, 1925, junio 2), donde Gironde esbozó la historia personal de la primera: “Empecé a los 18 años, con un sagrado horror a la publicidad. [...] Convaleciente de Rubén y enfermo de Barrès, publiqué varias composiciones en un pasquín que editábamos y que jamás salió a la calle porque los administradores se olvidaban de ponerlo a la venta: *Comoedia*. Luego, rompí, rompí. Me pasé mucho tiempo rompiendo cuanto escribía, hasta que en 1922 publiqué en París *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Y ahora acabo de reincidir con *Calcomanías*”. Y también, al final, anticipó la segunda autobiografía: “Agreguen ustedes lo que quieran: digan cuanto se les ocurra”.

1.1. Lecturas: *La historia del hombre sin historia*

Comprender lo que Gironde no quiso ser ayuda a comprender lo que finalmente fue. En un difundido artículo María Teresa Gramuglio analiza “la construcción de la imagen de escritor”, proyección, autoimagen, también anti-imagen o contrafigura de sí mismo, mediante la cual “el escritor representa, en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor, y también, más allá de lo estrictamente subjetivo, cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad” (1988: 3-4). Estas construcciones, según Gramuglio, se manifiestan en textos muy variados: “puede tratarse de una autobiografía, de un prólogo, de un ensayo sobre otro escritor, de un poema, de una ficción narrativa y aún de casos fronterizos como un reportaje” (1988: 14). Hay que examinar las modalidades y los motivos de esta constitución, porque, lejos de carecer de historia, el Gironde vanguardista tiene detrás de sí un profuso pasado familiar, social, personal y estético. De la ingente información desconocida e inédita sobre esa historia velada que hemos recabado en el curso de la presente investigación, destacaremos sólo algunos hechos, relevantes para iluminar su trayectoria posterior.

I. *Los Urriburu*. Uno de los primeros intentos literarios de Oliverio Gironde fue la pieza teatral costumbrista *La comedia de todos los días*, nunca terminada ni estrenada, inédita hasta hoy, escrita en colaboración con René Zapata Quesada hacia 1916. En ella aparecían dos personajes llamados Misia *Pepa* y el General Don *Evaristo*. Aunque la primera era una denominación tradicional,⁴¹ hay que notar que el nombre *José*, el femenino *Josefa*, los hipocorísticos *Pepe* y *Pepa*, tenían una larga tradición en la familia materna de Gironde, originaria de Salta.

Así, no sorprende que el nombre completo de Oliverio sea *Octavio José Oliverio* y que haya tenido tres hermanos mayores llamados también *José*, porque los nombres se repetían entre las ramas familiares de los Urriburu, aun en la misma rama, y volvían utilizarse con variantes diversas o luego de fallecimientos prematuros.⁴² Muchos de ellos fueron poderosos terratenientes y tuvieron intensa

⁴¹ Este nombre que aparece con frecuencia en Sudamérica en la literatura costumbrista, como la de Fray Mocho, o criollista: “¿Misia Pepa? Pues, sencillamente, misia Pepa es una vieja criolla, muy vieja y muy criolla” (Roberto J. Payró, “Un drama vulgar”, 1908: 104).

⁴² Como los Josés Arcadios y los Aurelianos de *Cien años de soledad*, abundaban los Josés y los Evaristos en el clan de los Urriburu, iniciado con la llegada a América, a fines del siglo XVIII, del vasco *Joseph* Urriburu Basterrechea (1766-1831), oriundo de Mendata en Vizcaya, padre de diez hijos, entre ellos cuatro con su mismo nombre: *José Evaristo* Urriburu Hoyos (1796-1885), *José* Vicente Urriburu Hoyos (1801-1871), Pedro *José* Urriburu Hoyos (1803-1872) y *José* María Urriburu Hoyos (1807-1877). El mayor de estos se casó con María *Josefa* Natalia Álvarez de Arenales y Hoyos

participación política. María Josefa Álvarez de Arenales, considerada a menudo como una de las patricias argentinas, era hija del coronel Juan Antonio Álvarez de Arenales, militar en las guerras de la independencia y gobernador de Salta, el bisabuelo mencionado por Gironde en su noticia biográfica. José Félix Evaristo, tío de Oliverio, integró las filas del hegemónico Partido Autonomista Nacional y llegó a ser embajador, juez, ministro de Justicia e Instrucción Pública, presidente de la Cámara de Diputados y de la de Senadores, vicepresidente de Luis Sáenz Peña (1892-1895) y, tras la renuncia de éste, presidente de la Nación (1895-1898).⁴³ Otro miembro de la familia ocupó la presidencia de la Nación, tras el golpe de estado de 1930: el general José Félix Benito Uriburu (1868-1932), hijo de José Uriburu Poveda (1822-1897), quien se había casado con su prima Serafina, la hermana mayor y madrina de bautismo de Josefa; es decir, el militar era primo hermano de Oliverio. En la historiografía contemporánea hay un cierto consenso en juzgar negativamente la figura de José Félix Uriburu, antidemocrático, simpatizante del fascismo y el estado corporativo.⁴⁴ No faltan, sin embargo, voces laudatorias, como la de Pedro Fernández Lalanne, autor de un volumen de casi quinientas páginas sobre la familia Uriburu, donde sostiene que el militar fue recordado por “la rectitud, el culto del honor, la caballerosidad y, en particular, la bondad, como la cualidad dominante de ese gran señor que había sido Uriburu por nacimiento y nobleza de inspiraciones y sentimientos” (1989: 479). La vastedad de la expansión social de la familia Uriburu de entonces ha sido valorada de manera positiva por Fermín Arenas Luque en su

(1807-1890), con quien tuvo trece hijos; uno, llamado *José Félix Evaristo*; otro, *Evaristo* a secas; y otra *Josefa* de la Cruz, la madre de Gironde, apodada Pepa. Un estudio reciente sobre los Uriburu afirma que “el gran número de hijos de Joseph incidió para que la red familiar alcanzara durante la primera mitad del siglo XIX dimensiones regionales y transregionales. Éstos adquirieron desde la segunda generación una identidad familiar propia que remitía directamente al apellido. Las genealogías actuales ubican a Joseph Uriburu como el «fundador de la familia», María Fernanda Justiniano, *La elite salteña, 1880-1916: Estrategias familiares y evolución patrimonial* (2008: 89).

⁴³ El carácter endogámico de la clase política argentina durante el período que el historiador Natalio Botana llamó “el orden conservador” (1977), puede advertirse en el hecho de que uno de los hijos de José Félix Evaristo Uriburu Arenales, el diplomático e historiador José Evaristo Uriburu Tezanos Pinto, contrajo matrimonio en 1903 con Agustina Roca, una de las hijas de Julio Argentino Roca, presidente entonces en ejercicio, que había sucedido a su padre, en una continuidad entre consuegros. La hija del siguiente presidente, María Eugenia Quintana, también se casaría en 1905 con otro miembro de la familia: Enrique Casimiro Uriburu Uriburu, primo segundo de Oliverio.

⁴⁴ Escribe Cristián Buchrucker: “El nacionalismo uriburista se concebía a sí mismo como un fenómeno específicamente argentino, pero además de eso, como la expresión nacional de una nueva época de la historia mundial. Esta segunda perspectiva conduce inmediatamente a la pregunta acerca de las similitudes con ciertos modelos europeos. El “mundo” era para los argentinos de entonces sinónimo de Europa. El tema tenía sus dificultades; de ninguna manera se quería renunciar al apoyo ideal proporcionado por autores famosos y naciones gloriosas, pero tampoco deseaban los nacionalistas aparecer como meros imitadores. Dos “modelos” tuvieron un papel preeminente desde los comienzos: Maurras y su *Action Française* y Mussolini y el fascismo” (1999: 70).

extenso libro *Uriburu. Genealogía* (1943) y de manera negativa por Juan José Sebreli.⁴⁵ Teniendo en cuenta, asimismo, que la madre de Gironde fue la anteúltima de trece hermanos, no sería aventurado hallar una cierta ironía personal de su hijo en uno de los textos más hiperbólicos de *Espantapájaros*:

En cualquier parte donde nos encontremos, a toda hora del día o de la noche, ¡miembros de la familia! Parientes más o menos lejanos, pero con una ascendencia idéntica a la nuestra.

¿Cualquier gato se asoma a la ventana y se lame las nalgas?... ¡Los mismos ojos de tía Carolina! ¿El caballo de un carro resbala sobre el asfalto?... ¡Los dientes un poco amarillentos de mi abuelo José María! [...] Antes de mover un brazo, de estirar una pierna, pensamos en las consecuencias que ese gesto puede tener, para toda la parentela. Cada día que pasa nos es más difícil alimentarnos, nos es más difícil respirar, hasta que llega un momento en que no hay otra escapatoria que la de optar, y resignarnos a cometer todos los incestos, todos los asesinatos, todas las crueldades, o ser, simple y humildemente, una víctima de la familia (83).

En conclusión, el esquema genealógico de Josefa de la Cruz Uriburu Arenales (1848-1931) puede ser presentado del siguiente modo.

<i>Josefa de la Cruz Uriburu Arenales (1848-1931)</i>							
<i>Ascendencia: padres, abuelos, bisabuelos</i>							
José Evaristo Uriburu Hoyos (1796-1885)				María Josefa Natalia Arenales Hoyos (1807- 1890)			
José Uriburu Basterrechea (1766-)		Manuela del Carmen Hoyos Aguirre (1772-1831)		Juan Antonio Álvarez de Arenales González (1770-1831)		María Serafina González de Hoyos Torres (-1851)	
Francisco Uriburu Ajuría Auxocoa (1730-)	María Cruz Basterrechea Goiría	José Domingo González de Hoyos del Hoyo (1737-)	Francisca de Paula Aguirre Ruiz Gallo (1749-1827)	Francisco Álvarez Arenales (-1779)	María González	Bonifacio González de Hoyos del Hoyo	María Martina de Torres (1731-1814)

II. *Los Gironde*. La claridad, casi unánime, de las listas genealógicas del lado materno contrasta con la opacidad aún impenetrable del lado paterno.⁴⁶

Ramón Gómez de la Serna publicó la primera biografía de Oliverio Gironde, en enero de 1938, en la revista *Sur*, sin duda con la anuencia del biografiado y con información suministrada por éste. Allí se afirmaba que Gironde “desciende por su padre de vascos de Mondragón –cuya casa

⁴⁵ Escribió Sebreli: “El breve gobierno del general Uriburu fue un verdadero nepotismo: el embajador argentino en Inglaterra era José Evaristo Uriburu, el gobernador de Neuquén, Raúl Uriburu, el secretario general de la Presidencia, Jorge Uriburu, el subprefecto de Policía, David Uriburu, el embajador en México, Sergio García Uriburu, el ministro de Hacienda, Enrique Casiano Uriburu. Del mismo modo, la familia Uriburu llegó a posesionarse del Banco de la Nación. Enrique Casiano Uriburu era el presidente del Directorio del que formaban parte además Linares Uriburu, Arancibia Uriburu, Diego Torino Uriburu, Carlos Uriburu, Francisco Vidal Domínguez, casado con Lola Uriburu y Carlos Ibaguren (hijo de Margarita Uriburu)” (1972: 245).

⁴⁶ Patricia Artundo escribió en tiempos recientes: “ignoramos todo lo concerniente a su padre, Juan Gironde (1846-1927), coleccionista de arte” (2008: 6).

blasonada ha caído en los últimos bombardeos [de la Guerra Civil española]” (1938, enero: 60). El dato ha sido repetido, sin discusión, desde entonces. No obstante, los testimonios hallados aquí muestran que Domingo Gironde, el iniciador del apellido en Argentina, no provenía del país vasco como los Urriburu. Nació hacia 1777 y llegó a Buenos Aires a los veinticinco años. En la documentación pública figuró siempre como gallego: natural de “Villa de Dongos, en el obispado de Mondoñedo en el reino de Galicia” (1808), de “Villa de Doncos, obispado de Mondoñedo” (1810), de “Galicia” (1814) y de “Ferrol, España” (1855).⁴⁷ Mondoñedo y Ferrol formaban parte de la misma diócesis. Muy cerca de la pequeña villa o “villarín” de Doncos, en la actual provincia de Lugo, se encuentra el cerro *Xirondo*, que dio nombre a algunas familias del lugar. Es, pues, lo más verosímil que esta ascendencia gallega sea el origen del apellido de Oliverio. Hay escasa información sobre Domingo Gironde.⁴⁸ Se casó con Juana María Navarro, de quien sólo sabemos que nació en Buenos Aires hacia 1781. Tuvieron, al menos, cuatro hijos en esta ciudad; uno de ellos fue Cecilio Domingo Gironde Navarro, el abuelo de Oliverio, nacido el 21 de noviembre de 1814.

La oscuridad continúa en la figura de este Cecilio Gironde que en tiempos de Rosas fue incluido por orden del Departamento General de Policía de 1840 en la larga “relación de unitarios tomados para el servicio de las armas”. Sin embargo, no cumplió con esta condena pues su nombre apareció luego en la “Lista de los Unitarios que han puesto personeros en el Batallón *Libertad* en el año 1840”, lo que supone que debían ser “personas calificadas socialmente” pues tenían los medios económicos para pagar *personeros* que cumplieran por ellos las obligaciones del reclutamiento militar (Lescano, 1975: 120). El 14 de abril de 1849 Cecilio Gironde contrajo matrimonio con Juana Aramburu, hija de Vicente Aramburu y Manuela Ximénez. Sobre los Aramburu, familia de origen vasco, consignada en ocasiones como Aranburu, Aranburú o Aranburut, no existe mayor información. Juana Aramburu murió en julio de 1853, a los 35 años. Por ello, en el censo de Buenos Aires de 1855, Cecilio Gironde aparecía como viudo, además de propietario de una casa con azotea en la calle Europa, la actual Carlos Calvo, en el barrio de Monserrat, entonces el más popular y con

⁴⁷ En el censo de 1855, además de su nacimiento en Ferrol, declara tener 78 años y haber llegado al país 53 años antes.

⁴⁸ Durante las invasiones inglesas colaboró ocasionalmente con el “Tercio de Voluntarios Urbanos de Galicia en la Defensa de Buenos Ayres en el año 1807” (Castro López, 1911: 19, 91, 125). Figuraba como el carpintero que fabricó “bancos para asientos” en los registros del Cabildo después de la Revolución de Mayo. El censo entrerriano de 1820 lo halló en Concepción del Uruguay, casado, con 42 años, dedicado al comercio, originario de la patria de “Galicia”.

mayor número de habitantes de la ciudad. Declaraba como ocupación un “almacén por menor”. En 1857 volvió a casarse, esta vez con Emilia García, nacida en Buenos Aires, costurera, de 24 años, hija de Juan García e Ignacia Barragán. Poco después, desde el año siguiente hasta su muerte, Cecilio Gironde desempeñó el cargo de “preceptor”, es decir, maestro y director, de la escuela pública, dividida en una sección de “varones” y una de “niñas”, con 38 estudiantes cada una, en la localidad bonaerense de San Vicente, en el Departamento Octavo de Campaña. En esos años la mayoría de los preceptores recibía un sueldo anual de 660 pesos y vivía en una casa alquilada por el estado.⁴⁹

Todo ello muestra que la familia Gironde estaba lejos de ser una familia de fortuna como la de los Urriburu. Cecilio Gironde murió en San Vicente en abril de 1867 víctima de una enfermedad infecciosa, la “angina gangrenosa”, que se cobró también la vida de sus dos hijos menores, de pocos años de vida, ambos nacidos en San Vicente. Antes de este suceso, Cecilio Gironde había tenido al menos otros cuatro hijos, en una sucesión que permite entrever una historia familiar de ocultamientos y secretos.

El primero de ellos es Juan Vicente Gironde Aramburu, el padre de Oliverio. Se ignora su fecha de nacimiento. No ha aparecido aún el acta bautismal. Los documentos hallados, tales como censos nacionales y municipales, su partida de casamiento, las partidas de nacimiento de sus hijos y las noticias necrológicas, son extremadamente inciertos. Sitúan el nacimiento en Buenos Aires, y le atribuyen edades que corresponden, en su mayoría, a una fecha comprendida entre 1844 y 1847.⁵⁰ Es decir, Juan nació antes del casamiento oficial de sus padres en 1849.⁵¹ El hecho, nunca aclarado, invita a esbozar conjeturas sin apoyo documental. Una, es que la mencionada obligación del servicio en las armas del período rosista haya demorado la formalización del matrimonio

⁴⁹ Así lo informó el propio Domingo Faustino Sarmiento, entonces jefe del Departamento de Escuelas del Estado de Buenos Aires, quien describía de este modo las duras condiciones de trabajo de los maestros rurales: “Como se ha visto por el número de maestros empleados por el Departamento, pasan de cuarenta los que han sido destinados a la campaña y es frecuente que los nombrados carezcan de recursos para su traslación, y prepararse a cambiar de domicilio. La práctica del Departamento es anticiparles fondos con fianza a cuenta de los sueldos; pero en circunstancias tan estrechas como son las de muchos, teniendo que proveerse de lo indispensable en el lugar de su nueva residencia y además alimentarse, la menor disminución del sueldo los pone en conflictos que terminan por contraer deudas y otros embarazos” (1859: 72).

⁵⁰ Siete documentos en 1844-1845, siete en 1845-1846, tres en 1846-1847 y uno solo, el del censo de 1895, en 1848-1849.

⁵¹ Lo mismo ocurre con el siguiente hijo del matrimonio, Cecilio Máximo Gironde Aramburu, que en el censo de 1855 figura como de 6 años, dos años menor que su hermano Juan, de 8. Luego del casamiento de Cecilio y Juana en 1849, nacieron otros dos hijos. Con su segunda esposa, Cecilio Gironde procreó también a Emilia Valeria Gironde García (1858-1946), una tía que tendría destacada influencia en la formación de Oliverio.

Girondo Aramburu. Otra, más aventurada aunque no infrecuente, es que Juana Aramburu haya reconocido como propios dos hijos naturales de su marido.⁵² Sí se conoce, en cambio, la fecha de la muerte de Juan Girondo, ocurrida el 5 de enero de 1927 y reflejada por las necrológicas de los diarios de Buenos Aires, que destacaron los logros públicos de su vida adulta.

Así pues, por su parte, el esquema genealógico del padre de Girondo puede ser presentado en este esquema que, como se ve, es de menor alcance que el de los Uriburu.

<i>Juan Vicente Girondo Aramburu (ca. 1846-1927)</i> <i>Ascendencia: padres, abuelos, bisabuelos</i>			
Cecilio Domingo Girondo Navarro (1814-1867)		Juana Aramburu Ximénez (1818-1853)	
Domingo Girondo (ca. 1777)	Juana María Navarro (ca. 1781)	Vicente Aramburu	Manuela Ximénez

III. *Josefa Uriburu y Juan Girondo*. Varios episodios de la familia Girondo están marcados por causas y azares, cruces significativos para la historia y la literatura argentina. Los padres de Oliverio contrajeron matrimonio el 18 de junio de 1874 en la Basílica Nuestra Señora del Socorro de Buenos Aires. El sacerdote que celebró la ceremonia fue Eduardo O’Gorman, hermano de Camila cuya trágica historia sería recordada a través de los años.⁵³

Josefa Uriburu se ajustó a los modelos de la mujer de alta burguesía provinciana católica, y dedicó su vida privada a la crianza de una familia numerosa y su vida pública a las obras religiosas, de beneficencia y de caridad; recaudó fondos, en ocasiones mediante bailes de carnaval en el salón de fiestas del Bristol Hotel, para la construcción de iglesias y orfanatos, como la Catedral y el Asilo para Niños Pobres de Mar del Plata; donó hospitales y escuelas, como el hospital para tuberculosos de Salta, llamado, en honor de su madre, Josefa Arenales de Uriburu, comisionado al arquitecto Alberto Prebisch. Tuvo también intervención en proyectos culturales a lo largo del tiempo, como el Ateneo Argentino en 1893. Fue asidua concurrente a espectáculos de ópera y, al respecto, un hecho de su juventud la muestra como testigo de una noche central de la literatura argentina, la del 24 de agosto de 1866, cuando concurrió a la representación del *Fausto* de Gounod en el Teatro Colón, en compañía de Carolina Lavalle y su esposo Estanislao del Campo, donde se encendió la

⁵² Muchos años después, en 1895, al construir la bóveda familiar del cementerio de la Recoleta, Juan Girondo ordenó inscribir la historia oficial: “A la memoria de mi padre, Don Cecilio D. Girondo, 22 noviembre de 1812 - 19 de abril de 1867. A la memoria de mi madre, Doña Juana Aramburu de Girondo, 25 de junio de 1818 - 27 de julio de 1853”.

⁵³ Enrique Molina, quien ficcionalizó su historia en *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman* (1976), recordó que accedió a los materiales pues Girondo “me llevaba a visitar casas de anticuarios en busca de objetos insólitos. En cierta ocasión, con la sorpresa imaginable, encontré en lo de Pardo el expediente del proceso hecho a Camila en Goya, cuando la detuvieron” (1983, diciembre 22: 4).

idea del poema *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de la Ópera*.⁵⁴ En 1895, su hermano José Evaristo, presidente de la Nación, decretó la creación del Museo Nacional de Bellas Artes.

Juan Gironde, por su parte, también dedicó parte de su fortuna a la beneficencia y participó en la fundación del Patronato de la Infancia y su Escuela de Artes y Oficios. Asimismo, ejerció numerosos cargos en la élite gobernante: fue diputado en la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires entre 1882-1885 e integró el directorio del Banco de la Provincia y de la Caja de Conversión entre cuyas funciones estaba la *plata quemada*: “destruir por el fuego” billetes de banco de emisión antigua. Perteneció al Jockey Club, la Sociedad Científica Argentina y la Cruz Roja. Fue presidente del Consejo Escolar del distrito de San Nicolás. En tal función intervino en la adjudicación del terreno para la construcción del Instituto Libre de Segunda Enseñanza, del que sería vocal *ad vitam* y al que acudirían algunos de sus hijos, y firmó el famoso certificado de promoción de primer grado otorgado a un niño francés, coetáneo riguroso de su hijo Oliverio, conocido luego como Carlos Gardel.

Había participado en la Guerra de la Triple Alianza, donde ingresó como alférez, desempeñó diversas tareas y alcanzó el grado de capitán. Una difundida fotografía de 1865 lo mostraba junto a Carlos Pellegrini y otros oficiales, provenientes de la Guardia Nacional, en la constitución del Batallón de Ingenieros.⁵⁵ Este cuerpo fue disuelto a principios del año 1866, y su tropa repartida en diferentes unidades. Juan Gironde fue asignado al Cuerpo de Sanidad, como “farmacéutico”,

⁵⁴ Mujica Láinez recreó la escena en su *Vida de Anastasio el Pollo* (1948). Años después, refirió: “tuve la suerte de que Alberto Gironde, el hermano de Oliverio, me contara cuando su madre había asistido con Estanislao del Campo, en el palco de mi tío Héctor Varela, a la representación del Fausto. Ella, la madre de los Gironde, era una Urriburu y de soltera, de jovencita, había estado en esa función y se acordaba cómo, al final de uno de los actos, a Del Campo se le ocurrió la idea extravagante de escribir ese poema gauchesco” (1982: 61). Otra versión de la escena incluye además de estas personas, o en lugar de ellas, a Ricardo Gutiérrez. En cualquier caso, como observa Claudia Roman, “la anécdota del Colón proporciona aún otro dato orientador para la lectura del poema. En ese relato, el espectáculo no está en el escenario sino en el público” (2003: 61).

⁵⁵ Isidoro J. Ruiz Moreno, *Historia de los Ingenieros en el Ejército Argentino* (2000: 57, 73): “Una fotografía tomada al formarse la unidad de ingenieros muestra al mayor Díaz al centro de un grupo de oficiales, de brazos cruzados, teniendo a su izquierda al segundo jefe, capitán Pedro Salvadores. A la izquierda de este último, sobresaliendo detrás por su elevada estatura, el alférez Carlos Pellegrini, futuro Presidente de la República en 1890. El conjunto se integra con el capitán José María Muñiz, los tenientes Vicente Souza, José María Bustos Morón, Francisco López Torres, Pedro Pico, José A. Lagos y Leopoldo Basavilbaso, y los alféreces Manuel Gutiérrez, Juan Gironde, Nicanor Larrain, Nicolás Zamorano y Antonio Morales Lezica”. Graciela Silvestri informa que “la efímera compañía” “estaba formada por carpinteros, herreros, marinos torneadores personal *enganchado* o *destinado* (condenados de otros cuerpos)” (2011: 114).

donde revistió hasta el final del conflicto y fue uno de los que en numerosas batallas “sobresalieron en la asistencia de los heridos” (Loudet, 1978: 97, 106-107). De modo que, en mayo de 1966 en Tuyutí, pudo haber sido uno de quienes atendieron y salvaron la vida del malherido coronel Francisco Borges, abuelo del escritor. Es decir, sin la intervención del padre de Oliverio, acaso, no hubiera nacido Jorge Luis.⁵⁶

Juan Gironde fue un activo coleccionista de arte, cuyas compras pueden situarse en lo que Marcelo Pacheco llamó el “modelo dominante” de coleccionismo entre 1890 y 1916, consumidor de “autores oficiales y conservadores franceses, con algunas firmas españolas y, en menor medida, italianas” (2013: 11). Hay registro de un primer viaje a Francia entre 1887 y 1888, donde empezó su colección. María Isabel Baldassarre intentó definir qué caracterizó a estos miembros de la burguesía porteña que fueron coleccionistas de arte hacia finales del siglo XIX, pues más allá de ser “quienes gozan de una situación privilegiada en el sistema de intercambio y pueden actuar un consumo desinteresado que intenta ir más allá del sistema monetario”, es indispensable añadir agregar que no todos los miembros de la clase alta porteña fueron coleccionistas. Según Baldassarre, “la formación de una colección encarnó para estos hombres ricos una nostalgia por una relación pre-monetaria con la obra de arte, relación que no es más que un deseo impracticable en la medida que el signo del dinero media todas las relaciones entre ellos y el mercado en que se encuentran las obras”. La autora concluye que “esta voluntad desinteresada que no podía darse en la adquisición del objeto, sí podía efectivizarse en su legado. [...] El precio, no así el valor de una obra, se diluía cuando ésta era ofrecida gratuitamente para formar parte de un museo público de arte o historia” (2006: 99).

En efecto, sin duda por voluntad del interesado, tras la muerte de Juan y Josefa Gironde se cumplió este proceso del legado con el que “se pone en acto el distanciamiento del sistema de mercado”, y sus hijos donaron parte de la ecléctica colección al Museo Nacional de Bellas Artes. La presencia de obras del impresionismo francés, según Pacheco, marcaba diferencias con respecto a otros coleccionistas contemporáneos.⁵⁷ En clara señal de procedencia, uno de los Zuloaga que

⁵⁶ Sobre el final de la guerra de la Triple Alianza, el censo de 1869 consigna a Juan Gironde como farmacéutico y lo registra en el cuartel militar del Retiro, junto a su compañero de armas Eduardo Wilde, entonces aún “estudiante en Medicina”.

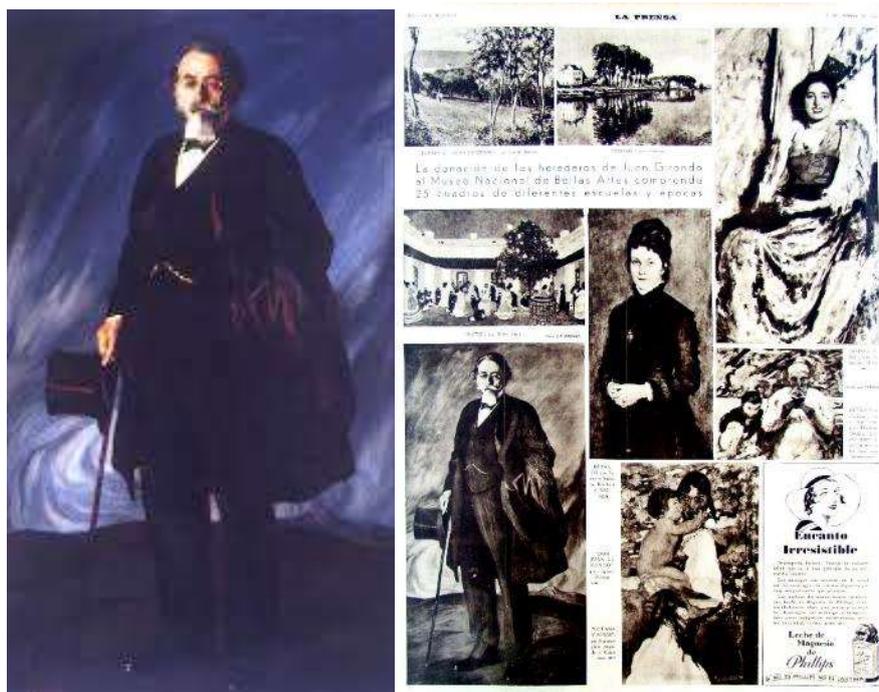
⁵⁷ “Si bien abarcaba autores oficiales como Bail, Ribot, Lebasque, Trouillebert y Zuloaga, se destacaban las presencias de Degas, Daumier y Pissarro. Un Anglada Camarassa, dos Carrière, Alenza romántico español inusual en la escena porteña y dos Figari completaban las singularidades de sus preferencias. Un retrato de dama del holandés Salomon de Bray del XVII era un acierto entre los antiguos” (Pacheco, 2013: 205).

incluía la colección había sido encargado y pintado en París en junio de 1911: era el retrato balzaciano del propio Juan Girondo, representado como una acaudalada figura patriarcal, vestido de gala, con levita, bastón y sombrero de copa o galera, el tapado y la leontina de oro; no obstante, a diferencia de otros retratos similares, la ausencia de fondo reconocible parecía la involuntaria alusión a un pasado oscuro y turbulento.⁵⁸

Figura 2

Ignacio Zuloaga, *Retrato de Juan Girondo*, 1911.

“La donación de los herederos de Juan Girondo...”, *La Prensa*, 5 de febrero de 1933.



En este punto puede advertirse una mirada doble de Oliverio Girondo, la distancia irónica con que el vanguardista habrá de alejarse de su propia prehistoria. En la década de 1910, en los mismos días en que su padre encargaba su retrato, Girondo y otro grupo de artistas argentinos se interesaron por la obra de Zuloaga y recibieron su influencia. Pero ya en la década de 1920, en el momento más virulento de la renovación estética, Girondo comentó en el periódico *Martín Fierro* la Exposición Zuloaga realizada en Amigos del Arte, con obras proporcionadas por coleccionistas argentinos. Allí, en un tono desenfadado, Girondo proclamó que ya no le interesaba Zuloaga, “tan

⁵⁸ El más recordado retrato de Zuloaga es el de Enrique Larreta frente a la ciudad de Ávila, a semejanza del de Maurice Barrès frente a Toledo. También otros miembros de la elite porteña le encargaron trabajos por entonces, señal del prestigio adquirido por el pintor español. Según informa Gutiérrez Viñuales, que estudió la relación con Argentina de Zuloaga, “artista representativo del espíritu «noventayochista»”, pueden mencionarse “los retratos de Adela Quintana de Moreno, sobrina del presidente argentino Roque Sáenz Peña, el de María Teresa Llavallol de Atucha, el de Sara Wilkinson de Santamarina, el de Antonio Santamarina, el de Lola A. de Santamarina, y el de José Santamarina” (2000: 406).

sólo un artista de séptima categoría”, cuya estética alguna vez los había engañado:

Hace muchos años, cuando ya no era lícito esperar un nuevo aporte del impresionismo y de sus derivados, Zuloaga consiguió engañarnos con su retorno teatral a la tradición. Bien pronto advertimos, sin embargo, que el espíritu analítico y constructivo capaz de salvar la pintura y que alentaba el esfuerzo testarudo y genial de un Paul Cézanne, era en Zuloaga, algo puramente exterior; habilidad técnica, retórica postiza, asimilación impudorosa de los defectos de los más grandes maestros españoles.

El artículo de Gironde, firmado sólo con la inicial *G.*, concluía con un análisis positivo del retrato de su padre:

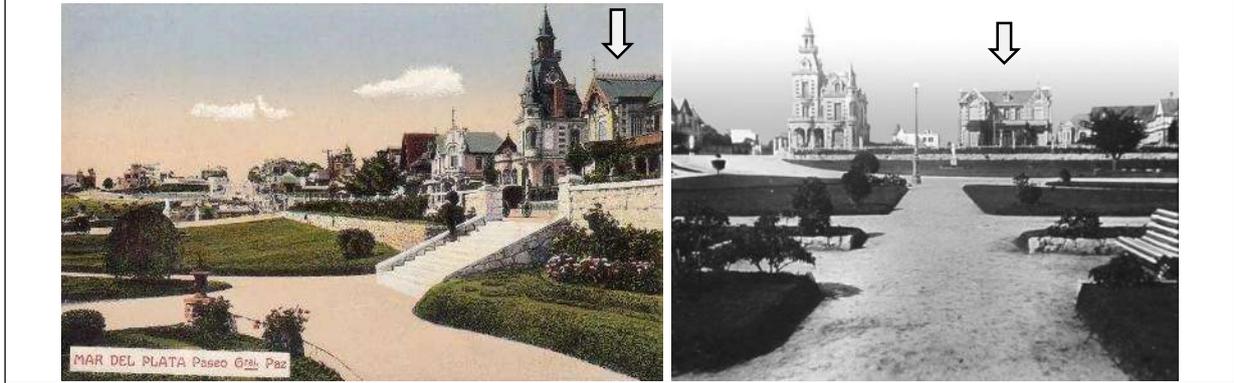
Rara vez su dibujo (no es lícito hablar de Zuloaga como pintor) deja de ser periférico, insubstancial, para tornarse consistente y sólido. Cuando esto acontece, sin embargo –como en el retrato del señor Gironde–, su habilidad autentifica un profundo conocimiento de la técnica que, aunado a la negativa asimilación de los grandes maestros, nos hace conceder a Zuloaga, categoría de artista... de artista de séptimo orden, se sobreentiende (1925, junio 26: s.p.).

La misma actitud de Gironde puede verse en relación con otro elemento que indicaba la opulencia de su familia: las frecuentes estadias en Mar del Plata, documentadas desde fines del siglo XIX. A esa ciudad el escritor dedicaría dos de sus *Veinte poemas*. Como señalan Elisa Pastoriza y Juan Carlos Torre, “es la expectativa de una intensa vida social la que atrae el flujo creciente de familias de los sectores altos a la villa balnearia, sobre la que vuelcan además, y generosamente, las señales confirmatorias de su mayor prosperidad económica”: Las familias van a “lucir la fortuna”:

Mar del Plata devino, de acuerdo con la caracterización que hizo de ella la revista *Caras y Caretas*, una «Feria de Vanidades», donde los integrantes de la ahora más heterogénea alta sociedad rivalizaban por tener una suntuosa villa en la Loma, por hacer audaces apuestas en el Casino, por exhibirse en las fiestas y los paseos en la Rambla con las ropas de última moda (1999: 51-53).

En este contexto de rivalidad por la posesión de *suntuosas villas* durante los primeros años del siglo XX, la familia Gironde le encargó al arquitecto alemán Carlos Nordmann la construcción de un chalet en la que entonces era la zona más exclusiva del paseo marítimo diseñado por Carlos Thays, en la calle Colón frente a la playa Bristol. Fue concluido en 1904 y, según testimonios, resultó una de las “*mansiones fundadoras*” cuando “el veraneo en Mar del Plata era un capítulo indeclinable” para un “núcleo relativamente pequeño de personas que se conocían y frecuentaban por el común entronque familiar” (Loncán, 1936: 47). La edificación, aun cuando sería superada por otras más ostentosas, se destacaba la iconografía de la ciudad de la *belle époque*.

Figura 3
Chalet en Mar del Plata de Josefa Uriburu y Juan Gironde, 1904.
Postal y fotografía s.f., ca. 1910

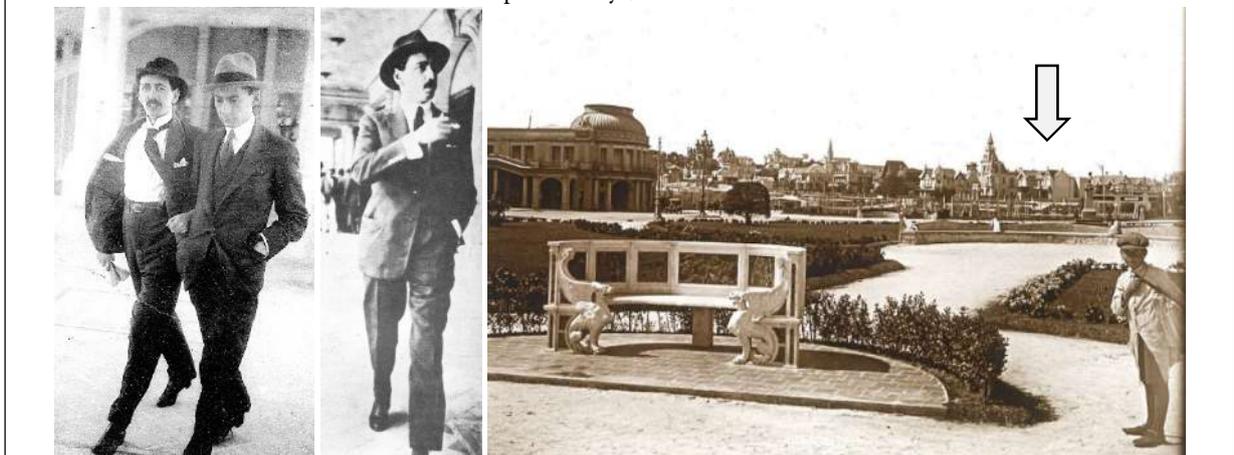


En un estudio sobre la arquitectura ecléctica marplatense, Raúl Gómez Crespo y Roberto Cova rescataron el plano del edificio y proporcionaron una descripción que nos permite entrever las condiciones en las que fue criado Oliverio Gironde:

Otra obra de Nordmann, el chalet de Juan Gironde, construido por Gandolfi en 1904, es de especial interés por su gran hall de doble altura con una galería perimetral completa, en la planta superior, que conectaba con los dormitorios; esta galería alta se abría a una terraza que cubría el porche de acceso; la escalera formaba una L con el hall separando el comedor de la sala de billar. La fachada entre medianeras presentaba tres planos; el más avanzado constituido por el *bay window* del billar, un plano medio que correspondía a los dormitorios frontales y más atrás, entre ambos, el plano casi totalmente transparente que limitaba exteriormente el hall de doble altura (1982: 62).

Hay varias fotos de miembros de la familia Gironde Uriburu paseando por la rambla marplatense en los años siguientes, en una escena típica de idealización del espacio urbano de una ciudad balnearia que, como las naves transatlánticas, procuraba esconder las tensiones de la desigualdad social de la época.

Figura 4
Contrastes en Mar del Plata, en la década de 1910. Oliverio Gironde y Vicente Martínez Cuitiño en la Rambla.
Niño vendedor de diarios en el paseo Thays; al fondo, el chalet de la familia Gironde.



Las crónicas modernistas acerca de Mar del Plata procuraban realizar lo que Julio Ramos llamó “escamoteo decorativo”, es decir, un “mecanismo” para producir textos donde la “fealdad” de la ciudad moderna estaba “borrada o mejor decorada y domesticada”; Ramos describió “el escritor modernista como maquillador, cubriendo el peligroso rostro de la ciudad”. Para él, en el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo “el gesto decorativo es exacerbado” (2009: 242, 246). Justamente en su crónica “El encanto de Mar del Plata”, Gómez Carrillo se detuvo “en la playa, en la Rambla, en la Loma, en las amplias plazas en que los millonarios han edificado sus viviendas”, a imitación de San Sebastián, de Biarritz, de Dauville, de Ostende, “con la gracia esbelta de sus chalets de techos puntiagudos, con sus paredes cubiertas de hiedra y sus balcones floridos de rosas”. Paseaba “observando el buen gusto sobrio, el *chic* altivo de lo que, entre los escaparates y las logias de los *clubs* representa el esplendor aristocrático de la gran playa argentina, con su derroche de encajes y de perlas”. En su idealización, sostenía: “Todo es aquí suave. Todo está hecho para proporcionar reposo al alma... Todo respira paz, bienestar, regocijo...”, porque aquí no existía “lo que se llama «lucha social» de Buenos Aires”, “no hay ni curiosidades malévolas, ni crispaciones envidiosas, ni murmuraciones despiadadas, ni peleas menudas, ni sonrisas venenosas. La virtud franciscana del agua y del aire crea una general mansedumbre que embellece a las mujeres y ennoblece a los hombres”. Por eso, Gómez Carrillo fingía apartarse de lo que, según él, era “la fachada cosmopolita de Mar del Plata que, como las demás ciudades veraniegas de América, ha querido vestirse a la europea”, para dirigirse a la naturaleza, “con más gusto y con más calma, gozo contemplado el espectáculo del mar desierto y variable en las diversas horas de mis paseos”, donde estallaba su lirismo finisecular:

Por la mañana, cuando el sol acaricia de soslayo, dijérase que la pureza del agua ha sido enturbiada por algunas gotas de ajeno. Es la hora verde, la hora glauca, la hora que sugiere visiones de pupilas felinas, la hora del piélago misterioso... [...] En el reverberar del meridiano, la superficie inmensa truécase en una lápida de lapislázuli, con sus misteriosas venas de oro, con sus reflejos profundos de ultramar, con su nitidez palpitante que parece absorber todo el esplendor del cielo, sin manchas. Es la hora azul, bella entre las demás, pero de una belleza abrumadora (1921: 223-234).

Más adelante, y en coincidencia con la paulatina llegada del turismo de clase media, Oliverio Gironde mostró su doble atención sobre este contexto social. Los poemas “Croquis en la arena” y “Corso”, fechados en Mar del Plata entre finales de 1920 y principios de 1921, no explicitaban las tensiones sociales ocultas, pero evitaban los “mecanismos decorativos” en una exhibición de la “fealdad”, de lo prosaico. Había en ambos, además de lo que Jorge Schwartz llama “la destrucción

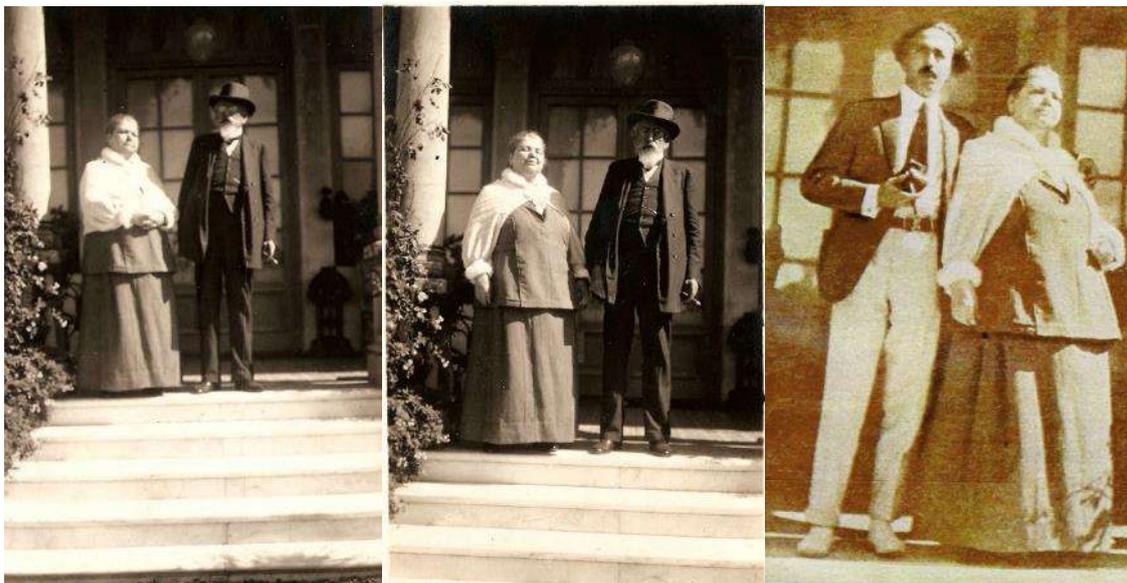
de los modelos románticos” (1993: 151), una ironía crítica sobre la ciudad balnearia; en el primer caso, acerca del mar, “*con su baba y con su epilepsia*” (9), y en el segundo caso, acerca de la mencionada exhibición pública en “las fiestas y los paseos en la Rambla con las ropas de última moda”: mediante una construcción análoga, la caravana del corso es vista como un animal “*con su olor a pomo y a su sudor*” (18). Empieza a advertirse así que los primeros poemas de Girondo eran una reescritura de las crónicas modernistas, a las que respondía directamente: el “¡Todo es oro y azul!” (9) del “Croquis en la arena” es la réplica irónica a las exclamaciones de Gómez Carrillo.

En cuanto a la residencia en Buenos Aires, Juan Girondo mandó edificar en la segunda mitad de la década de 1880 una *casona* “que abría su gran portón señorial sobre Lavalle” (Bernárdez, 1969, enero 9: 3), a la altura del 1035, en la cuadra hoy demolida por el trazado de la avenida 9 de Julio, muy cerca del Parque donde se alzaba el Palacio Miró. Esa zona de San Nicolás entonces estaba en el límite de dos realidades sociales diferentes, según refirió una de las crónicas ya clásicas de la Revolución del 90: “El barrio del Parque quedaba en los suburbios; casi todos los edificios eran bajos; el crecimiento de la ciudad lo invadía rápidamente por el norte, pero hacia el sur continuaba siendo el barrio maldito de las mancebías lujosas, burdeles sórdidos, figones de maleantes, cambalaches y otras lacras de las ciudades grandes” (Balestra, 1934: 105). La Plaza Lavalle fue en los años de entresiglos el escenario de numerosas protestas obreras, a menudo reprimidas con violencia policial.

A través de fuentes diversas, se conservan testimonios de una sesión de fotos de Oliverio Girondo y sus padres realizada quizá entre finales de la década de 1910 y principios de la de 1920. Alberto Perrone (1978, agosto 27: 13) sostiene que fueron tomadas en la casona de Lavalle, aunque nuestra actual investigación nos inclina a creer más bien que se trata del chalet de Mar del Plata.

Figura 5

Josefa Uriburu de Girondo y Juan Girondo, con Oliverio
ca. finales de la década de 1910 y principios de la de 1920



Más allá del sitio en que se tomaron las fotos, en ellas puede verse que el aspecto moderno y cosmopolita del joven Oliverio contrasta con la apariencia conservadora de Juan y Josefa. La madre, conforme a una señora de su clase, aparece como una de esas “robustas matronas de la alta burguesía porteña” con “un poderoso perfil de tonel” característico del período, analizado por Luis Priamo en su estudio sobre fotografía y vida privada (1999: 275). El padre, como en su retrato oficial, lleva barba, viste levita oscura con chaleco y moño y luce un sombrero patriarcal. En tanto el hijo, que lleva bigote, viste chaqueta americana con corbata, ropas claras y zapatos blancos, empuña una flamante cigarrera y exhibe la cabeza descubierta, según la atrevida moda de la época, el *sinsombrerismo*, cuya novedad será proclamada por Ramón Gómez de la Serna atribuyéndole una actitud de vanguardia:

El sinsombrerismo es el final de una época, como lo fue de otra el quitarse las pelucas blancas. Quiere decir presteza en comprender y en decidirse, afinidad con los horizontes que se atalayan, ansias de nuevas leyes y nuevos permisos, entrada en la cinemática de la vida, no dejar nunca la cabeza en el perchero, ir con rumbo bravo y desenmascarado por los caminos del tiempo nuevo. (1999: 177)

Girondo retomó esta ruptura de la continuidad de las modas como un emblema de la renovación estética de la modernidad; en la “Carta abierta” a La Púa imaginó el diálogo con un amigo “apocalíptico e inexorable” que lo estimulaba de este modo a reemplazar la levita por la “americana”:

Porque es necesario declararle, como tú le has declarado, la guerra a la levita, que nuestro país

lleva a todas partes; a la levita con que se escribe en España, cuando no se escribe de golilla, de sotana o en mangas de camisa. Porque es imprescindible tener fe como tú tienes fe, en nuestra fonética, desde que hemos sido nosotros, los americanos, los que hemos oxigenado el castellano, haciéndolo un idioma respirable, un idioma que puede usarse cotidianamente y escribirse de “americana”, con la “americana” nuestra de todos los días... (1924, marzo 20: s.p., luego con variantes en 1925: s.p.).⁵⁹

La imagen de antigua familia patricia que dejan entrever las fotos es confirmada también por testimonios como el de Francisco Luis Bernárdez, quien evocó una visita realizada en la década de 1920, cuando Oliverio Gironde llevó a los jóvenes vanguardistas a “la casona paterna”, donde les presentó a su padre. En el encuentro, Juan Gironde, con su atuendo tradicional, dejaba entrever su recelo a los inmigrantes:

El grave señor, enfundado en una levita negra, nos recibió en la sala de billar de su caserón prócer. Oliverio fue presentándonos, uno por uno. Y el serio anfitrión nos miraba como a posibles monstruos. Cuando en la larga enumeración de apellidos sonaba alguno demasiado exótico, la alarma del caballero subía de punto, como si en su respetable hogar se hubiera filtrado de contrabando un terrorista. Gironde se daba cuenta y nos guiñaba un ojo (1969, enero 9: 3).

El guiño cómplice de Gironde mostraba la cercanía y la simultánea distancia con su clase, su capacidad para moverse en ámbitos heterogéneos y aun contrapuestos, la misma mirada doble que percibimos también en su relación con Mar del Plata y la pintura de Zuloaga.

El padre aparecía en esta reveladora escena como un miembro de la más antigua oligarquía terrateniente. Así lo reflejarían los obituarios publicados en los días siguientes a la muerte de Juan Gironde, ocurrida el 5 de enero de 1927, que acuñaron la efigie de una persona intachable. Según *El Diario*, había sido “un importante hacendado de la provincia, donde disfrutaba de sólido ascendiente” (Anónimo, 1927, enero 6: 5), en tanto *La Razón* lo proclamó “una de las *figuras patricias* de nuestra ciudad, vinculado por parentesco y amistad a toda la sociedad de Buenos Aires”:

Fue su vida fecunda en nobles acciones y caracterizada por una multiplicidad de actividades. Vivió don Juan Gironde sirviendo al país desinteresadamente, sin recibir jamás remuneración alguna, pues como poseía medios propios que le aseguraban una sólida posición económica, nunca aceptó cargo alguno que no fuera ad honorem (Anónimo, 1927, enero 6: 5).

⁵⁹ Rizzo supone que estas declaraciones constituyen una suerte de combate nacionalista: “El transporte de significado de las metáforas de la ropa, en el trabajo de Gironde, remite desde sus posibilidades lúdicas a un ataque frontal contra el *status quo* de la tradición que mantenía ignoradas a las letras argentinas y latinoamericanas o las mantenía en condición de subalternas. Gironde usa la metáfora combativa de la guerra a la levita, la guerra a la ropa de la cultura de importación que almidonaba e incomodaba la expresión del arte regional, transregional y nacional creciente durante el período vanguardista” (2001: 57). Por otro lado, ya en 1907 la chistera o galera estaba pasada de moda, según se lee en la crónica de Enrique Gómez Carrillo, “Derrota del sombrero de copa”, recogido en *La vida parisiense* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993: 78-86).

Sin embargo, pese a la apariencia pública de las necrológicas laudatorias, en los padres de Oliverio se replicaba la historia de sus respectivas familias: vastas zonas de la vida de Juan Gironde, además de las circunstancias de su nacimiento, permanecieron en la sombra, con la potencialidad narrativa de un personaje balzaciano cuyo desarrollo excede los límites de este trabajo. Nos limitaremos a señalar que, como en otros casos de la burguesía dominante de entonces, detrás de la historia oficial se ocultaba el vertiginoso enriquecimiento reciente de un advenedizo. En efecto, la gran fortuna de Juan Gironde, nieto del artesano inmigrante de Galicia e hijo natural del almacenero y maestro de San Vicente, no se remontaba al antiguo pasado colonial, como la de su esposa, sino a finales de siglo, en especial a los años de la primera presidencia de Julio Argentino Roca. Para entrever la magnitud que había alcanzado esa fortuna en 1927 al momento de la muerte de Juan Gironde, consultamos el relevamiento legal de los documentos de la sucesión en poder de la familia. Allí consta, sólo en lo referido a las propiedades agrarias, un patrimonio que superaba las 130.000 hectáreas, aunque, desde luego, no todas del mismo valor entonces:

Mar del Plata: 5 quintas
La Plata: una quinta de 7 hectáreas
La Plata: 19 hectáreas
Partido de Bahía Blanca: 1915 hectáreas
Partido de Dolores: 3500 hectáreas
Partido de Coronel Suárez: 4388 hectáreas
Partido de Pehuajó: 7966 hectáreas
Pampa central: 9933 hectáreas
Neuquén: 22.500 hectáreas.
Río Negro: 80.000 hectáreas.⁶⁰

Cabe preguntarse cómo acumuló tamaño patrimonio en tan poco tiempo, puesto que la mayor parte fue adquirida entre principios de la década de 1880 y mediados de la de 1890.

Por un lado, es indudable que debió tener importancia la vinculación familiar y política con algunos parientes políticos, como Francisco Urriburu Patrón, primo de su esposa, que fue ministro del gobernador bonaerense Dardo Rocha y con quien, según se sabe, compró en 1880 grandes extensiones de tierra en la zona de Dolores por medio de subastas públicas.⁶¹ En el partido de

⁶⁰ El redondeo de varias propiedades indica que en algunos casos ni siquiera había una constancia precisa. Meo Laos et al. (201) investigaron sobre los campos de Juan Gironde en Dolores, cuya propiedad compartía con Francisco Urriburu, quien no era, como se afirma allí, hermano de su esposa, sino primo.

⁶¹ En 1881 Francisco Urriburu y su esposa Dolores Urriburu fueron padrinos de bautismo de Rafael Gironde, un hermano de Oliverio.

Pehuajó, donde estaba la estancia La Pepa, llamada así por Josefa Uriburu (Orozco, 1997: 95), había también una estación del Ferrocarril Provincial de Buenos Aires, denominada *Girondo* mediante un procedimiento que consintió a la burguesía terrateniente obtener el prestigio aristocrático de sus propios topónimos.⁶² Las más de 110.000 hectáreas distribuidas entre La Pampa, Neuquén y Río Negro indican que Juan Girondo debió beneficiarse de la rápida repartición de tierras posterior a la Conquista del Desierto, en la que su cuñado el coronel Napoleón Uriburu, otro hermano de Josefa, realizó incursiones punitivas por la región.

Por otro lado, es también significativo un dato hasta hoy soslayado: Juan Girondo era agrimensor. Hay constancias de que ejercía esta profesión antes de su casamiento con Josefa Uriburu. Es probable que haya realizado sus estudios tras la experiencia en el cuerpo de zapadores de la guerra del Paraguay, pero aunque en algunos documentos oficiales y en los obituarios figura como *ingeniero agrimensor* o *ingeniero geógrafo*, nunca se recibió de ingeniero, y él mismo declaró en gestiones oficiales ser “*agrimensor público* de la Provincia”.⁶³ En 1873, cuando Mariano Acosta era gobernador de la provincia de Buenos Aires, se les encomendó a Juan Girondo y a otros tres colegas la mensura de “*lotes de tierras al exterior de fronteras*” con altos honorarios.⁶⁴ Debe tenerse en cuenta además que los agrimensores en ocasiones cobraban su trabajo en parcelas de tierra, lo que les permitía convertirse a su vez en propietarios. Un relevamiento del *Catálogo general de mensuras de la provincia de Buenos Aires* permite ver que durante la década de 1870 el nombre de Juan Girondo estaba inscripto sólo en tanto agrimensor de numerosos terrenos. A la inversa, a partir de la década de 1880, y en coincidencia con los años de diputado provincial, cesó su aparición como agrimensor y empezó a figurar como propietario.

Graciela Silvestri calificó la profesión de agrimensor como “el paradigma del hombre activo moderno” y analizó su importancia en el establecimiento de la pampa como invención cultural (2011: 98). Ya mostraremos de qué modo este paradigma familiar fue transfigurado por Oliverio

⁶² Reveló al respecto María Sáenz Quesada en *Los estancieros*: “Una oportuna costumbre vino a añadir su toque añejo a quienes no lo tenían por herencia: los ferrocarriles en construcción bautizaban con el nombre del donante a la estación local. De este modo, centenares de apellidos que carecían de otra participación en la historia patria, ganaron su sitio en la toponimia de la república y las empresas se ahorraron unos cuantos pesos” (1982: 291).

⁶³ Carta de 1871 a la Universidad de Buenos Aires donde Juan Girondo solicitaba, en vano, ser admitido en la carrera de jurisprudencia. Quien sí se recibió de ingeniero civil fue su hijo mayor Eduardo, que se dedicó también, entre otros menesteres, a la agrimensura.

⁶⁴ “Cada Agrimensor practicará la mensura de un lote de 50 leguas cuadradas, y el honorario será el de 4,000 pesos por cada legua” (Decreto 2583, 15 de noviembre de 1873).

Girondo en dos momentos de su trayectoria: la vanguardia de la década de 1920 y la serie de textos en torno de *Campo nuestro* en la década de 1940. Pero si Girondo en este último período *estetizó* y *deshistorizó* el paisaje de la llanura, la función del agrimensor había sido precisamente la contraria: dividirlo, fijarle límites y títulos de propiedad, regularizarlo, controlarlo, urbanizarlo mediante la creación de pueblos y ciudades. Así, le correspondió en 1877 a Juan Girondo, junto con Eduardo Castex, trazar el plano y ejido de Magdalena, en la provincia de Buenos Aires, con su trazado y división definitiva.

Figura 6

“El agrimensor”, Leon Pallière, *Escenas Americanas* (1864)



La figura del agrimensor ha sido representada a menudo como la de quien domina el territorio para su ocupación y apropiación. Al respecto, Silvestri recupera el concepto de *positivismo de acción* como base del desarrollo económico, agrario e industrial, en el que “no es lo *bello* sino lo *útil*” lo que exigía la cultura letrada del momento: “la forma convencional obtura lo nuevo: no se *ve* lo que se está clasificando” (2011: 99). En tal sentido, resulta de interés comparar algunos de los muchos versos que Oliverio Girondo dedicó a las nubes en el campo, a menudo animadas como caballos: “caminos con tropillas, / de nubes” (196), “¡el horizonte! / con sus briosos tordillos por el aire” (135), con la conocida ilustración de Leon Pallière, “El agrimensor” (1864), en una escena donde los paisanos rodean con respeto al personaje central, vestido a la europea, cuya mirada no se detiene en la belleza natural sino que la “obtura” con la acción utilitaria y el despliegue de la llamada “tecnología territorial”.

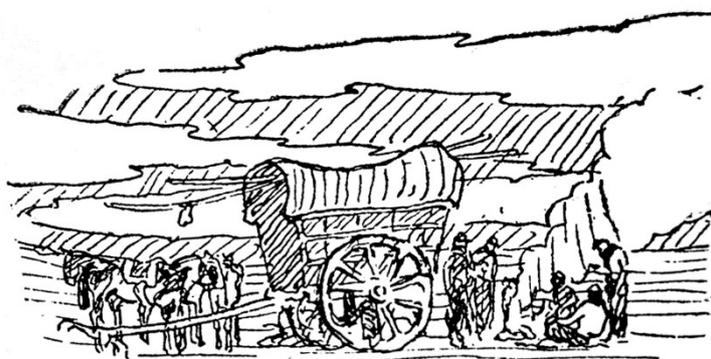
Sin embargo, la pacífica imagen de Pallière contrasta con los abundantes relatos de fronteras, donde las operaciones de mensura son hostilizadas por los indígenas. En tal sentido, puede

recordarse el texto de Ricardo Güiraldes “Puchero de soldao”, incluido los *Cuentos de muerte y de sangre*, en el que un “*ataque pampa*” incendia los pajonales en torno a una comitiva de veinte personas, entre ellas quince soldados, que acompañan a un agrimensor “con numeroso convoy de carretas y animales”, obligándolos a refugiarse en una laguna. Según declaró el propio autor, los cuentos de este libro eran “en realidad anécdotas oídas y escritas”. Podemos descubrir aquí una fuente hasta hoy completamente inadvertida: el personaje del relato “Puchero de soldao”, el *viejo don Juan*, de “juvenil participación en la guerra del Paraguay”, agrimensor y pariente de Napoleón Uriburu, estaba inspirado sin duda en el padre de Gironde. Este agrimensor, que a juicio del joven narrador, “veía cosas muy distintas, de las que hubiéramos podido ver nosotros”, aparecía refiriendo el episodio de su pasado:

Figúrense que el gobierno me había encargado de hacer una mensura poco tiempo después de la campaña del general Roca contra los salvajes. Como el trabajo presentaba peligros, mandé pedir unos soldados a mi amigo, y cuasi pariente, Napoleón Uriburu, que fue –se sabe– uno de los jefes expedicionarios (Güiraldes, 1915b: 62-63).

Figura 7

Alberto Güiraldes, ilustración para “Puchero de soldao”, en *Cuentos de muerte y de sangre* (1915) de Ricardo Güiraldes, donde se representa una comitiva de mensura de Juan Gironde en territorios de frontera



La ilustración de Alberto Güiraldes para el cuento de su hermano representó la rústica comitiva bajo un cielo cargado de nubes. Don Juan narra la anécdota como si le hubiera sucedido “en otra vida”, previa a la regularización del campo, mientras “el tren cruzaba una estancia poblada de vacas finas que, familiarizadas con el paso del gran lagarto férreo, pacían tranquilas”. Su relato abundaba en osadas figuras literarias, que si bien podían deberse a Ricardo Güiraldes, remitían a la figura del *causeur* de la generación del 80, como fue considerado Juan Gironde por sus coetáneos, en la necrológica de *La Razón* a su muerte:

Cuanto tuvieron el placer de tratar al señor Gironde reconocían en él al perfecto caballero, de culto espíritu y palabra vivaz, que le había creado justa fama de amable *causeur*. En su conversación

evocaba a menudo interesantes acontecimientos del pasado, no faltando jamás la anécdota chispeante y sabrosa que complementaba sus narraciones (Anónimo, 1927, enero 6: 5).⁶⁵

Digamos, por último, que ha sido afirmado con frecuencia que la perspectiva poética de Oliverio Gironde es *una mirada de la modernidad*.⁶⁶ Sin duda, hay que tener en cuenta, para la formación de esa mirada, el “positivismo de acción”, las actividades en las que participó su padre, como la Exposición Nacional montada en Retiro en 1898. Juan Gironde fue uno de los miembros de comisión organizadora, que comandaba Francisco Uriburu. Allí deslumbró a la muchedumbre una de las maravillas de la modernidad: la ascensión en globo, realizada por el noruego Francisco Cetti. El asombro provocado fue registrado por *Caras y Caretas*:

La novedad del espectáculo atrajo a gran número de espectadores, que consideraban la ascensión como una de las diversiones más democráticas, ya que de ella disfrutaron, no solamente las personas que se hallaban en la Exposición, sino las que acudieron a la dársena Norte, y las que se limitaron simplemente a subir a las azoteas de sus respectivas casas (Anónimo, “La primera ascensión del *Nansen* en Buenos Aires”, 1898, octubre 22).



Es sugestivo que *Caras y Caretas*, publicación considerada emblema de la modernización de la prensa argentina, haya elegido esta Exposición Nacional justamente como tema para la *primera* nota de su *primer número* el 8 de octubre de 1898.⁶⁷

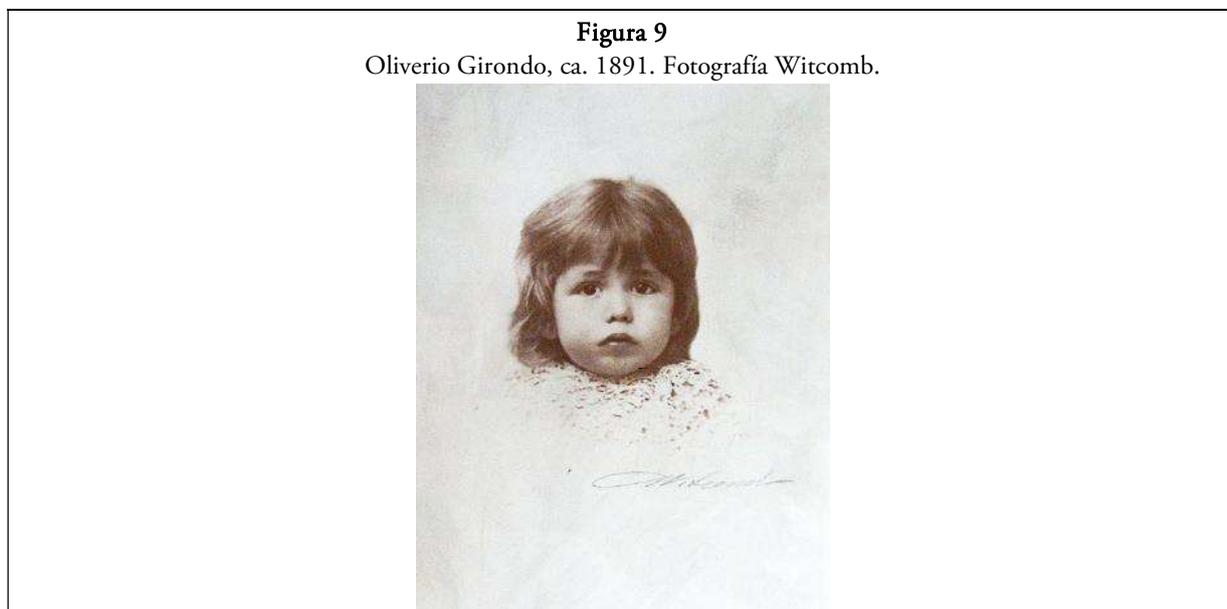
⁶⁵ En un texto de 1925 Ricardo Güiraldes reveló que fue su amigo Alberto Gironde, el hermano de Oliverio, quien distribuyó entre los medios de prensa los ejemplares *El cenorro de cristal* y de *Cuentos de muerte y de sangre* (1962: 31).

⁶⁶ Así, por ejemplo, Beatriz Sarlo (2003: 62).

⁶⁷ Años después, *Caras y Caretas* evocó “esa memorable exposición”, “acontecimiento extraordinario de la vida de

1.2. Octavio José Oliverio Gironde Uriburú

Oliverio fue un hijo tardío, concebido cuando Juan y Josefa, nacidos ambos en tiempos de Rosas, ya habían pasado los cuarenta años. Se conserva una fotografía del niño tomada a los pocos meses de vida, quizá menos de un año.



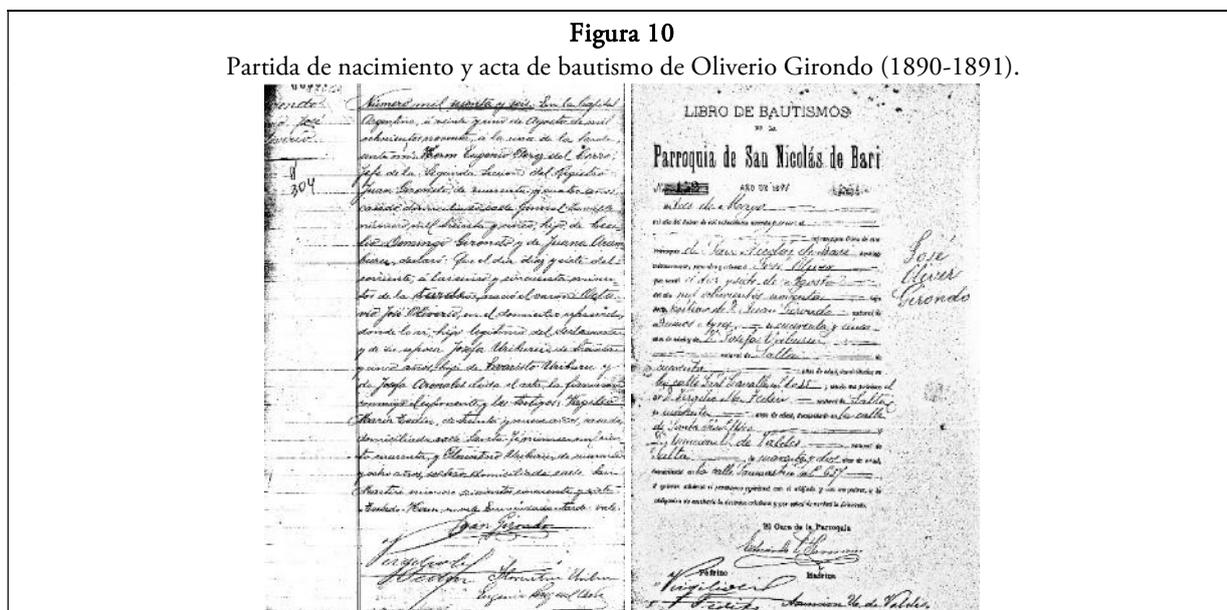
Pierre Bourdieu afirmó que “fotografiar a los niños responde en gran medida a una función social”, pues mediante las fotos “se presenta al recién llegado al conjunto del grupo para que lo «reconozca»” (2003: 60). En el caso de Gironde el grupo es la numerosa familia materna, distribuida en varias provincias, pero también la clase social. Este retrato, en efecto, fue tomado en la mítica casa de fotografía de Witcomb, donde acudían las clases acomodadas de fines de siglo XIX que podían permitirse esa costosa costumbre. Ya en esos años se decía que su clientela era “la gente que impone la moda y que con sus preferencias lo mismo acredita la forma de un traje que consagra la fama de un industrial”.⁶⁸

Si las fotos familiares, exhibían “la imagen que los individuos tenían de sí mismos y de su familia en función de la mirada ajena” (Priamo, 1999: 276), el propio Oliverio Gironde satirizó su aspecto adulto en referencia a su aspecto infantil cuando afirmó: “*Aunque parezca increíble fui un*

Buenos Aires”, mediante una despiadada enumeración de lo expuesto, en consonancia con la posición imperial de las exposiciones europeas: “Fábricas de calzados, fábricas de sombreros (la gran sorpresa de ese certamen), bodegas de vino y licores, cajas de fierro, de caudales, el modelo de un cañón, mostradores de estaño, billares, cueros curtidos, porcelana, tejidos, muebles y tapizados; había de todo, *¡hasta indios de Tierra del Fuego!*” (Yantorno, 1933, diciembre 16: s.p.).

⁶⁸ “Reportajes artísticos. Chez Witcomb, La fotografía en Buenos Aires”, *El Nacional*, 21 de junio de 1893, citado en Artundo (2000: 17).

niño hermoso y rubicundo” (1925: 503). Además, en la construcción de su imagen de escritor, realizó desde el inicio dos desplazamientos significativos, con los que ajustó su pasado. El primero consistió en elegir su nombre público y el segundo, en cambiar el año de nacimiento. Los más antiguos documentos de su vida, la partida de nacimiento y el acta de bautismo, revelan información velada siempre por él. Por ellos conocemos su nombre completo y la fecha en que en verdad nació.⁶⁹



En cuanto al nombre impuesto por su familia en el Registro Civil, *Octavio José Oliverio*, ya señalamos la larga tradición del *José* entre los Uriburu. El primer nombre *Octavio*, hasta ahora, no tenía explicación, pero podemos hacerlo porque logramos determinar la composición de la familia gracias al hallazgo de otros documentos, entre ellos, las partidas bautismales de sus hermanos, el detalle de inhumaciones en la bóveda familiar del cementerio de la Recoleta en Buenos Aires y el segundo censo nacional llevado a cabo en mayo de 1895, bajo la presidencia del tío de Oliverio, José Evaristo Uriburu.

En la cronología de la primera edición de las *Obras completas* se afirmaba que Girondo era “el menor de cinco hermanos” (1968: 41). El dato fue repetido en la segunda edición de 1999. En una cronología posterior mencionamos más hermanos, pero sólo habíamos logrado identificar siete (Artundo, Greco: 2007: 75). Hay que añadir uno más. En efecto, el censo de 1895 daba cuenta de que en la casa familiar de Lavalle 1035 vivían, además del propietario Juan Girondo y su esposa

⁶⁹ Esos documentos muestran que, tanto testigo del Registro Civil como padrino del bautismo, fue Virgilio M. Tedín, muy conocido como “Juez Tedín”, por su actuación contra el fraude electoral y la defensa de Leandro N. Alem; era entonces viudo de una hermana de Josefa, fallecida joven, Flor de María Uriburu Arenales.

Josefa, dos mujeres mayores de la familia, un cochero, seis sirvientes, en su mayoría españoles, y seis hijos del matrimonio, el último de los cuales era “Oliverio”, “varón” que “ha cumplido cuatro años” de edad, “soltero”, “pertenece a la Nación Argentina”, “nacido en Buenos Aires”, “católico”, “sin profesión”, no “sabe leer y escribir” y no “va a la escuela”.⁷⁰

Figura 11
Página correspondiente a la familia Girondo en el censo nacional de 1895

Ciudad de		Sección		A		B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	
Número de personas	CUAL ES SU		De varón o mujer	Edad	Estado civil	Profesión	Si se sabe leer y escribir	Si se sabe escribir y leer	Si se sabe leer y escribir y no sabe leer ni escribir	Si se sabe leer y escribir y no sabe leer ni escribir	Si se sabe leer y escribir y no sabe leer ni escribir	Si se sabe leer y escribir y no sabe leer ni escribir	Si se sabe leer y escribir y no sabe leer ni escribir	Si se sabe leer y escribir y no sabe leer ni escribir	Si se sabe leer y escribir y no sabe leer ni escribir	Si se sabe leer y escribir y no sabe leer ni escribir	Si se sabe leer y escribir y no sabe leer ni escribir	Si se sabe leer y escribir y no sabe leer ni escribir	Si se sabe leer y escribir y no sabe leer ni escribir	Si se sabe leer y escribir y no sabe leer ni escribir	
	APELLIDO	NOMBRE																			
1	Girondo	Juan	varón	46	casado	Argentino	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
2	Girondo	Eduardo	varón	17	casado	Argentino	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
3	Girondo	Laura	mujer	68	viuda	Argentino	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
4	Girondo	Rafael	varón	30	soltero	Argentino	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
5	Girondo	Lucio	varón	18	soltero	Argentino	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
6	Girondo	Alberto	varón	15	soltero	Argentino	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
7	Girondo	Octavio	varón	14	soltero	Argentino	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
8	Girondo	Josefa	mujer	11	soltera	Argentino	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
9	Girondo	Alberto	varón	7	soltero	Argentino	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
10	Girondo	Francisco	varón	4	soltero	Argentino	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
11	Wardson	Jose	varón	50	soltero	Español	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
12	Vasquez	Jose	varón	44	soltero	Español	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
13	Rebollo	Manuel	varón	52	soltero	Español	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
14	Rejas	María	mujer	23	soltera	Argentino	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
15	Rejas	Edmundo	varón	21	soltero	Argentino	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
16	Rejas	Francisco	varón	23	soltero	Argentino	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
17	Rejas	Ignacio	mujer	19	soltera	Argentino	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si

EMBAZONADOR
Castell

Aunque una pregunta del censo estaba dirigida sólo a las mujeres: “Si es mujer casada o viuda, ¿cuántos hijos ha tenido?”, respondieron ambos, Juan y Josefa, y coincidieron en que tras veinte años de matrimonio habían tenido ocho hijos: es decir, dos de estos ya no vivían en el momento del censo. La lista de los hermanos, incluyendo los fallecidos tempranamente que figuran en el registro manuscrito de la Recoleta, puede ser establecida entonces como sigue: Juan José (1875-1891), Eduardo (1876-1927), Laura (1878-1935), Rafael (1880-1940), Lucio José (1883-1904), José Mario (1884), Alberto (1886-1964) y Octavio José Oliverio (1890-1967).

Por nuestra reconstrucción puede verse que el nombre *José*, como anticipamos, fue usado cuatro veces y, sobre todo, que el nombre *Octavio* era, en rigor, un ordinal en la historia de la familia. Mediante ellos, los padres rindieron homenaje a los hijos muertos. El menor de los Girondo Uriburu saltaría por encima de esas marcas del pasado endogámico, para perdurar como *Oliverio*, un nombre infrecuente y sin tradición en la familia o en su clase social. Para Francisco Luis Bernárdez esta denominación marcaría su destino:

⁷⁰ Parte de esta información del censo de 1895, junto con el de muchas otras familias del barrio de San Nicolás, fue reproducida también en Korn (1981: 51-55).

Desde el nombre (Oliverio), que tenía claras resonancias cromwellianas, hasta el apellido (Girondo), que traía a la memoria la denominación de uno de los clubes abastecedores de la guillotina, aquel hombre estaba marcado por la sustancial disconformidad, por la fundamental Revolución (1969, enero 9: 5).

En el bautismo, celebrado en 1891 por el mismo párroco Eduardo O’Gorman, hermano de Camila, la familia lo inscribió con el nombre de *José Oliver*, en una progresiva depuración que muestran los sucesivos documentos: la partida de nacimiento (1890: *Octavio José Oliverio*), el acta de bautismo (1891: *José Oliver*) y el censo (1895: *Oliverio*). La adopción del nombre de escritor lo situó en la disyuntiva de ser el Octavio José o ser el Oliverio, ser estanciero o ser poeta, en una permanente tensión entre la ruptura y el acatamiento de los mandatos familiares, así como su literatura final encontraría el modo de fusionar la reconversión de las formas clásicas con la experimentación vanguardista más extrema.

Señalemos que estos datos indican marginalmente dos condiciones: Oliverio es el hijo con más nombres de los hermanos y es también el *séptimo hijo varón*; leyenda significativa para la antropología, en tanto explicación de ciertas conductas transgresivas: “En el Luisón o séptimo hijo varón que se convierte en hombre lobo, el valor remarcado es el temor a la desviación de las normas de comportamiento, y las instituciones involucradas son la religiosa, social y política” (Palleiro, 2004: 114).

En lo que atañe a la fecha de nacimiento, no fue el 17 de agosto de 1891 como siempre proclamó el escritor, sino exactamente un año antes en 1890. Véase al respecto la mencionada antología de Noé, donde Girondo y Borges no sólo coincidían en el empleo de la primera persona en la “Noticia” biográfica, sino también en quitarse un año al declarar la fecha de nacimiento: Girondo, 1891 por 1890; Borges, 1900 por 1899, en una práctica no inusual en la época.⁷¹ Décadas después, Girondo seguiría velando estos datos, según narró Aldo Pellegrini: “Cuando se le pregunta por la fecha exacta de su nacimiento, Girondo menciona burlonamente la frase de D’Annunzio, quien decía que los poetas no tienen edad” (1964: 11). La fecha verdadera, más allá de lo anecdótico y de la escasa diferencia con la fecha pública, muestra hasta qué punto Girondo, por su estética y sus publicaciones tardías, se apartó de los coetáneos: mientras lo separaban hasta quince años de los

⁷¹ También Evar Méndez, amigo de juventud de Girondo y compañero en las luchas de vanguardia, afirmaría siempre haber nacido en 1888, pese a ser de 1885. Al respecto, escribió alguna vez Dámaso Alonso: “No creo mucho en edades confesadas por poetas. Cada uno tiene su manía: los más se quitan años. Ello suele ocurrir absurdamente en la juventud, entre los veinte y los treinta. Y más absurdo aun: se quitan solo uno, dos o tres años” (1969: 350).

jóvenes vinculados a *Martín Fierro*, como Jorge Luis Borges, de 1899; Roberto Arlt, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, Carlos Mastronardi y Nicolás Olivari de 1900; o Norah Lange y Raúl González Tuñón, de 1905; por su edad estaba más cercano a Manuel Gálvez y Ricardo Rojas, de 1882; Evaristo Carriego y Alberto Gerchunoff, de 1883; Ricardo Güiraldes y Fernández Moreno, de 1886; Armando Discépolo, Roberto Giusti, Vicente Martínez Cuitiño, el Vizconde de Lascano Tegui, de 1887; Enrique Banchs, de 1888; Héctor Pedro Blomberg, Rafael Arrieta y Arturo Capdevila, de 1889; o Pedro Miguel Obligado, de 1890. Gironde era mayor que Alfonsina Storni, Arturo Cancela y René Zapata Quesada, nacidos en 1892, o que Ezequiel Martínez Estrada, en 1895; es decir, pertenecía plenamente a la que Pedro Henríquez Ureña llamó “generación intermedia, nacida entre 1880 y 1896”.⁷²

Asimismo, la fecha del 17 de agosto de 1890 nos obliga a considerar un hecho hasta ahora desatendido: Gironde nació en el contexto de una de las más graves crisis institucionales de la historia, que estalló a fines de julio con la Revolución del 90. La casa de su familia estaba justamente en medio de la zona donde ocurrieron los violentos sucesos, a metros del Parque de Artillería ocupado por los rebeldes. Durante tres días, la ciudad fue estremecida por los combates callejeros, la fusilería y los cañonazos. Buques de guerra al mando de los rebeldes atacaron la casa de gobierno desde el río, aunque debido al mal estado de la escuadra muchas bombas cayeron en otros puntos de la ciudad. Un participante de la rebelión narró entonces “lo terriblemente aterrador de aquel espectáculo”, las escenas “de desolación y muerte, de frenético entusiasmo y temeridad” que tenían su centro en la Plaza Lavalle:

Imagínese el lector una estrella cuyos radios convergen todos en un punto; coloque en cada uno de esos radios centenares de hombres que, ocupando las partes más elevadas, dirigen sus fuegos sobre el centro: y en este, entre una tromba de proyectiles, rodeada por espesa columna de humo que constantemente cruza el lívido resplandor de los fogonazos y la candente bomba preñada de mortífera metralla, centenares de hombres también que corren, gritan, viven, gimen, caen y se levantan, como en infernal aquelarre o en fantástica danza macabra. [...] El aire oliendo a pólvora, el atronador rugido de los fusiles y el agudo zumbido de las balas que cruzan y se chocan, llevan a todos los pechos el temerario valor, el desprecio a la muerte, el entusiasmo y la confianza en el

⁷² “Entre el último grupo de modernistas, el grupo de Lugones, Valencia y Chocano, y el primer grupo vanguardista del siglo XX, el grupo de Borges y de Neruda, hubo una generación intermedia, nacida entre 1880 y 1896, que fue gradualmente apartándose de los ideales y prácticas de sus predecesores. La nueva generación, nacida después de 1896, rompió con ellos lo mismo que con los otros” (Henríquez Ureña, 1949: 189). Siguiendo esta idea, escribió César Fernández Moreno: “Dada esta zona de su nacimiento, Gironde está más cerca de aquella camada posmodernista o intermedia que, durante los primeros años del siglo, sigue, amplía o niega las huellas de Rubén Darío. Pero, llevado por su vocación de futuro, Oliverio ha de sumarse a la primera generación argentina de neta vanguardia, que actúa durante la década del 20” (1973: 211).

triunfo (Mendía, 1890: 160-161).

Varios asentamientos armados enfrentados se desplegaron en la calle Lavalle: en la intersección con Artes, hoy Carlos Pellegrini, estaban los gubernistas; en el otro extremo de la cuadra, en la esquina sudeste de Lavalle y Cerrito, justo enfrente de la casa de los Gironde, se situaba uno de los más activos cantones de los rebeldes. Según el testimonio de Juan Balestra, después de los violentos enfrentamientos, “la cuadra quedó sembrada, a trechos, de muertos y heridos” (1934: 117).⁷³ Un óleo de Guillermo da Re representa la calle de los Gironde en los momentos siguientes al combate.⁷⁴

⁷³ Este es el pasaje completo: “La columna de Levalle, entretanto, había avanzado por Cerrito. Ya llegaban las primeras filas a la plaza Libertad, cuando estalló el fuego de quién sabe cuántos cantones revolucionarios –porque esa parte de la ciudad era un avispero–, pero entre los cuales fue indicado particularmente el cantón de *la esquina SE de Cerrito y Lavalle*, donde funcionaba accidentalmente, por estar en construcción su edificio, la Intendencia Municipal (hoy Hotel Victoria, estando el edificio como entonces). La posición elevada y avanzada sobre el perfil de la calle que aún ahora puede verse y el comando diestro de los tenientes Anaya y Figueroa, que tenían más de 100 hombres de línea, produjeron un efecto devastador sobre el compacto blanco. La cuadra quedó sembrada, a trechos, de muertos y heridos” (Balestra, 1934: 117).

⁷⁴ Consultamos también *La revolución del 90* de Mariano de Vedia y Mitre, en un ejemplar que perteneció a Gironde, donde se recuerda la violencia de los cantones de la ciudad, varios de ellos en los alrededores de la casa familiar: el de Lavalle y Cerrito, Intendencia Municipal, con 117 hombres, que “sostuvo un encarnizado tiroteo con varios cantones enemigos, dominándolos desde la elevada posición que ocupaba”; el de Lavalle y Artes, con 46 soldados, que “sostuvo recio combate con las fuerzas enemigas”; el de Libertad entre Lavalle y Tucumán, que “Sostuvo un fuego recio durante la lucha, pues tenía muy cercanos los cantones enemigos”; el de Lavalle Y Artes (ángulo N. E. y S. E.), que “peleó bastante, tomando también prisioneros”; y el de Lavalle y Libertad (ángulo S. E.): “Hubo en este cantón una ametralladora y produjo estragos en el enemigo” (1929: 218-220).

Figura 12

Cantón de la esquina de Lavalle y Cerrito. Óleo de Guillermo da Re (Abad de Santillán, 1965: 380).



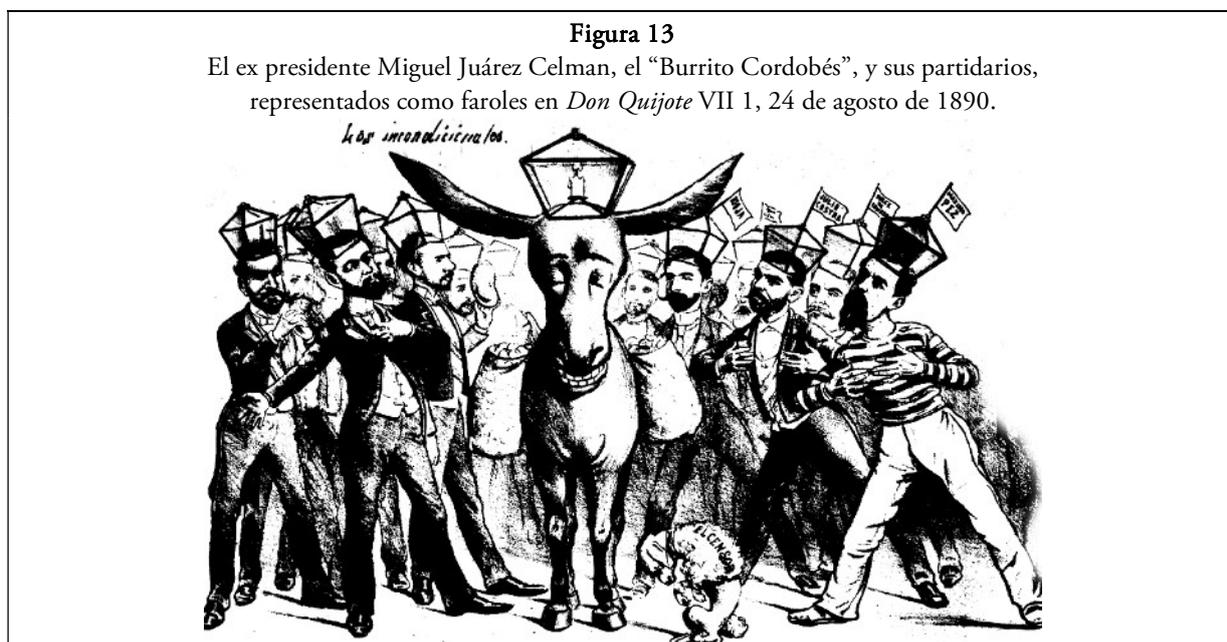
Para un clan tan numeroso como el de los Uriburu, no sorprende que algunos parientes hayan participado en ambos lados de la contienda, como el hermano de la madre de Gironde, el general Napoleón Uriburu, que se unió a los rebeldes. También se tendieron redes de asistencia familiar. Ignoramos si los Gironde permanecieron en el lugar. Debido a que Josefa ya era una mujer de 42 años que transitaba las últimas semanas de embarazo de su hijo menor, lo más probable es que haya abandonado la casa para refugiarse con otros familiares, tal como ocurrió con Carlos Ibareguren, primo de Oliverio, también vecino del barrio y testigo presencial de los enfrentamientos, que recordaría la visita del ministro de Guerra para prevenirlos:

el general Levalle con dos ayudantes fue a mi casa a decirle a mi padre que saliera inmediatamente con la familia, porque se reanudaría la batalla y la casa podría ser derribada por los cañonazos. Salimos todos apresuradamente al domicilio del pariente que estuviera más cerca, y nos encaminamos al de mi prima Elisa Uriburu, casada con don Luis Castells, en la calle Suipacha entre Charcas y Santa Fe [...]. Castells y su señora se habían trasladado a lo de su suegro Francisco Uriburu; pero nosotros decidimos permanecer en la casa de aquéllos [...]. Vivíamos así en continua zozobra, agravada por el bombardeo naval cuyos cañonazos causaban destrucciones (1955: 87-88).

En los primeros días de agosto, la caída del presidente Juárez Celman fue celebrada popularmente inaugurando una costumbre que persistiría muchos años, tal como refirió Balestra en su crónica:

¡El único y pintoresco ensañamiento fue contra los faroles! No quedó uno sano, ya fuese del alumbrado público o los carruajes de plaza. El farol había sido convertido por la oposición en

símbolo del juarismo [...]. En las caricaturas del Quijote aparecía siempre el doctor Juárez tocado con un farol. La muchedumbre, más traviesa que cruel, inventó así una agresión simbólica para completar, según es su costumbre, la alegría propia con alguna molestia ajena (1934: 176).



De modo que, como puede verse, el nacimiento de Oliverio Gironde estuvo signado por hechos violentos que, con toda probabilidad, formarían parte de la memoria familiar: los disparos, los muertos en las calles, las bombas arrojadas desde los buques, los faroles rotos a pedrazos.⁷⁵

1.3. “Hasta lo que sé que no sé me lo enseñaron en mi casa”

Estas circunstancias pueden explicar por qué, al responder a una encuesta sobre educación, Gironde retomó la imagen del acto de romper vidrios como metáfora de la oposición a lo establecido:

he de confesar que si siento alguna fe en nuestro presente, en nuestro porvenir, la debo a la esperanza de que seamos capaces de poner, en finalidades más altas y menos perecederas, la misma voluptuosidad y el mismo entusiasmo que pusimos, *en romper – ¡a pedradas!– todos los vidrios del vecindario* (1931, septiembre 6: 8).

La respuesta de Gironde es un texto sumamente rico para reconstruir su formación y las influencias en lo que él mismo llamó un “período de mi prehistoria”. La encuesta, titulada “¿Recuerda usted quién le enseñó las primeras letras?”, realizada por *La Razón* en 1931, obtuvo el testimonio de escritores y artistas, entre ellos, Chiappori, Giusti, Gerchunoff, Pettoruti, Soiza

⁷⁵ Los violentos sucesos de 1890 perduraron mucho tiempo en la memoria colectiva. Así, por ejemplo: “Mi madre recuerda haber oído, siendo chica”, evocó Borges, “los balazos de la Revolución del 90” (Sorrentino, 1973: 11). Sobre los ataques a los faroles tras la caída de Juárez Celman, véase Rojkind (2012).

Reilly, Storni. Varios revelaron que habían iniciado su aprendizaje de manera no formal, en la casa, y evocaron la escena y el lugar.⁷⁶ Gironde calificó la cuestión con un oxímoron: “mi dura –mi dulce– experiencia de las primeras letras” y respondió con una expresión que anticipaba el “creo que creo en lo que creo que no creo” de *Espantapájaros* (77): “lo que sé –y hasta lo que sé que no sé– me lo enseñaron en mi casa”. Sobre el espacio en que se desarrolló la escena, agregó: “Las primeras letras me las impusieron en el mismo cuarto en que me someto a esta inquisición”, considerado un hecho excepcional “en una ciudad donde las casas apenas duran un poco más que un sobretodo”. A los cuarenta años Gironde vivía en la casona de la familia en la calle Lavalle, tras la muerte de sus padres. Sin embargo, ya el año siguiente la abandonaría porque en efecto en Buenos Aires *las casas apenas duran un poco más que un sobretodo*, y toda la manzana sería demolida para la construcción de la avenida 9 de Julio.

En la encuesta, Gironde reveló quién lo había iniciado en las “primeras letras”: “Una tía – que aún vive junto a mí– se encargó de esa tarea piadosa y mortificante”.⁷⁷ Vinculó esta educación con el retrato de Witcomb como una tradición familiar *que le impusieron*:

Por allí anda un cuaderno, cuya carátula certifica que fue, también ella, la que me obligó a dibujar los primeros palotes, si bien es cierto, que la caligrafía, demasiado inglesa y demasiado perfecta, de sus últimas páginas, me hacen dudar de su autenticidad. Me sucede con él, lo que me acontece con el retrato de cierto niño rubicundo y hermoso, a pesar de todos los esfuerzos de la familia, jamás he consentido en personificarme con tanta inocencia.

Las dudas sobre la autenticidad de los cuadernos de caligrafía “demasiado perfecta” pueden entenderse cuando se revisan sus manuscritos, que presentan, en todas las épocas, una letra no demasiado clara y frecuentes errores de ortografía.

Por fin, Gironde lamentó la ausencia de maestros en su formación posterior a las primeras letras: “¡Diez y siete años de estudios... públicos! ¡Qué horror! Seis de grados. Cinco de nacional y seis de Facultad [...] sin tropezar con un maestro, sin que nadie se interese en nosotros, ni nos ayude a buscar nuestra ruta”.

⁷⁶ Así, por ejemplo, Borges: “Mi madre me enseñó esas primeras letras [...]. Me consta que su escena fue un dormitorio, que miraba a dos patios de baldosa colorada y resplandeciente, que daban a un entreverado jardín [...]. Tuve una institutriz inglesa después” (1931, agosto 31: 8).

⁷⁷ Se trataba de Emilia Gironde, la hermana del padre, una figura importante de la que casi nada se sabe: nació en 1858, en el segundo matrimonio del abuelo tras la muerte de Juana Aramburu. Hacia 1888, en Francia, tuvo una relación con Marie Laude Dutremblay, quien aprendió español para comunicarse epistolarmente con ella y llegaría a ser la traductora de *Salammbó*. Emilia, luego, permaneció siempre en la casa de su hermano, soltera, y participó también de iniciativas de caridad.

Fue un autor que produjo intensivamente apuntes y volvió siempre sobre ellos: estas ideas desarrolladas en la encuesta habían sido ya esbozadas en 1925, mientras regresaba de Europa, en su cuaderno manuscrito *Ideas y sugerencias escritas en la travesía del Massilia Lisboa 6 de Abril - Buenos Aires 21 de Abril*: “No hay que creer en los autodidactas. La desolación y la tristeza que significa no haber tenido nunca un verdadero maestro” (2014: 157). En la confrontación con lo europeo equiparó la experiencia de sobrellevar la educación a la de sobrellevar la pampa, un espacio que habría de adquirir dimensiones míticas en su obra posterior:

¿Le sería posible a un europeo concebir, aunque más no fuese, una desolación semejante? Todos nosotros, sin embargo, la hemos sufrido más o menos conscientemente, y por dura que fuera esa orfandad, los más sinceros, la hemos sobrellevado, como sobrellevamos la Pampa.

Años después, diría que “mi único maestro” fue su hermano mayor Eduardo (1962, septiembre 15: 21), amigo de Leopoldo Lugones y Macedonio Fernández, era, además de hacendado, ingeniero, matemático, astrónomo. Lugones, que lo mencionó como una autoridad en *El tamaño del espacio* (1921), lo visitaba con frecuencia en casa de los Gironde. Macedonio Fernández, con quien mantuvo correspondencia, lo recordó tras su prematura muerte como “matemático y esteta conspicuo, en quien yo esperaba el pensador especulativo de Buenos Aires, cuya modestia y caridad intelectual no le impidió ser famoso: en muchos corazones, gloria predilecta” (1928: 13). No sólo se había dedicado a los negocios y a las ciencias: pese a ser mayor, como Macedonio, participó de algunas actividades del movimiento de vanguardia y fue accionista de *Martín Fierro*.⁷⁸ Según Pellegrini, Eduardo fue para Oliverio “la influencia más importante en sus años mozos”, porque era un “hombre de profunda cultura y muy versado en las letras contemporáneas, que le sirvió de mentor y orientó sus primeras lecturas” (1964: 12).

Es difícil medir las huellas de esta influencia en la obra posterior de Gironde, pero hay que señalar que en la juventud, cuando aún no había elegido la carrera literaria, sus intereses oscilaban entre la política, el arte, la poesía y también la matemática, según su amigo Vicente Martínez Cuitiño, quien lo describió en relación con el resto de los hermanos:

⁷⁸ Cuando Eduardo Gironde murió, el periódico, es decir, presumiblemente, su director Evar Méndez, lo definió así: “gran persona, cerebro nutrido de saber, el más generoso y noble corazón. Bien intensa, bien honda, bien vivida fue la vida suya, ejercitada en la acción, o consagrada al puro goce del pensamiento. Meditaba en estrellas, inquiría el origen de las civilizaciones y el destino de los pueblos extinguidos. Estudiaba por propio placer las teorías de Einstein quince años antes que nos visitara el sabio. Y así como medía el espacio en su gabinete, medía también en el terreno las montañas, de los Andes, La Pampa y nuestra Mesopotamia. Fue un enorme estudioso, un gran físico, un sabio. Y el más cariñoso de los amigos a quien era tan placentero escuchar para el que quisiera solazarse o aprender de su palabra” (*Martín Fierro* 40, 1927, abril 28).

Nervioso, sumamente nervioso como todos los suyos –el ingeniero Eduardo, matemático de primera fila, Rafael, uno de los más interesantes eruditos de arte que yo haya oído, Alberto, inteligencia recogida en constante cultura de sí misma– Oliverio, presto siempre a la controversia científica, literaria o artística, se derrama, por exceso de vida interior, sobre cualquier tema, con la misma facilidad de un líquido que se extravasa. La relatividad de Einstein, en su triple aspecto, el colorismo de Anglada y su la filosofía de Erasmo, la lógica estadual de Lenin, la técnica literaria de Cocteau o Apollinaire serían, malgrado su diversidad y amplitud, tópicos naturales en sus labios dialécticos y pretextos comunes de su copiosa sensibilidad (1923, septiembre: 49).

No se conoce aún dónde fueron los “seis años de grado” cursados por Oliverio Gironde. Sin duda más decisivos para su formación estética fueron los viajes transatlánticos en compañía de la familia. El primero fue al epicentro de la modernidad: París, 1900.

La sección social de *La Nación* del 1 de agosto informó que ese día partían para Europa, en el vapor alemán *Cap Roca*, “las siguientes personas conocidas”; la lista incluía al “*Dr. [sic]* Juan Gironde y familia”. Ese mismo día, *La Nación* publicó en página destacada “De Rubén Darío. La Exposición. Los Hispanoamericanos. Notas y anécdotas”, firmada en “París, 27 de junio”, una de las crónicas que el poeta nicaragüense enviaba desde Francia, donde narraba las condiciones de vida de la numerosa colonia hispánica: “Por los bulevares, en los teatros, en la Exposición sobre todo, se oye a cada paso hablar en castellano. Suenan todos los acentos, desde los marcados en el ceceo andaluz hasta las tonadas pintorescas de las Américas Latinas”. Si bien todavía muchos eran identificados por los franceses como rastacueros, se habían apagado “un tanto las detonaciones llamativas” y comenzaban a aparecer quienes no se interesaban sólo por frivolidades:

Llegan familias serias, ricas de veras, acostumbradas a una existencia noble y fastuosamente mundana, y ya en sus hoteles particulares, o en sus departamentos del Rily, del Elysée Palace Hotel y otros semejantes, saben llevar una vida de opulencia y de distinción [...]. El concepto universal que se tiene de París está reconocido que es el de un formidable casino, el de un colosal establecimiento de diversiones y de placeres [...]. El París que cree, que espera, que trabaja y estudia, que ora, [...] no se toma en cuenta por la generalidad que viene aquí con el único objeto de divertirse. No hay duda de que corre por el ambiente boulevardero un soplo de lujuria perenne y que todo convida al amor y a la alegría; pero hay mundos aparte que son Eldorados para el artista, para el estudioso y para el piadoso.⁷⁹

Así, Darío señalaba la dimensión formativa que iban a buscar a París algunos jóvenes de las élites latinoamericanas, como los hijos de Juan Gironde y Josefa Urriburu: “Se va a la misa de la ciencia y al sermón del arte. Hallan su refugio los estudiosos y los estudiantes. Se cumple con el

⁷⁹ Adolfo Bioy escribió en sus memorias que “visitar la exposición universal de París [...] atrajo a medio Buenos Aires” (*Antes del novecientos: recuerdos*, Buenos Aires, 1958: 176).

deber de la labor y del entusiasmo” (1900, agosto 1: 3).⁸⁰

Además, el deslumbramiento producido por la exposición argentina de 1898, debía parecer muy poco al lado del provocado por la Exposición Internacional de París de 1900, considerada como una síntesis de todo el siglo XIX y a la vez como una inauguración del XX, una suerte de *tabula rasa* o palimpsesto para la escritura del futuro sobre el pasado, una proteica atracción sin centro.⁸¹ Para Darío, “era la agrupación de todas las arquitecturas, la profusión de todos los estilos, de la habitación y el movimiento humanos”; las construcciones de la *fleeting city*, la ciudad efímera, “se han alzado como por capricho para que desaparezcan en un instante de medio año. La Exposición, sin embargo, “quedará, por la vida, en la memoria de los innumerables visitantes que afluyen de todos los lugares del globo, este conjunto de cosas grandiosas y bellas en que cristaliza su potencia y su avance la actual civilización humana” (1900, mayo 23: 3). En efecto, la Exposición quedó en la memoria de Gironde, y, sin duda también, el “parlar babélico” de la multitud descrita por Darío:

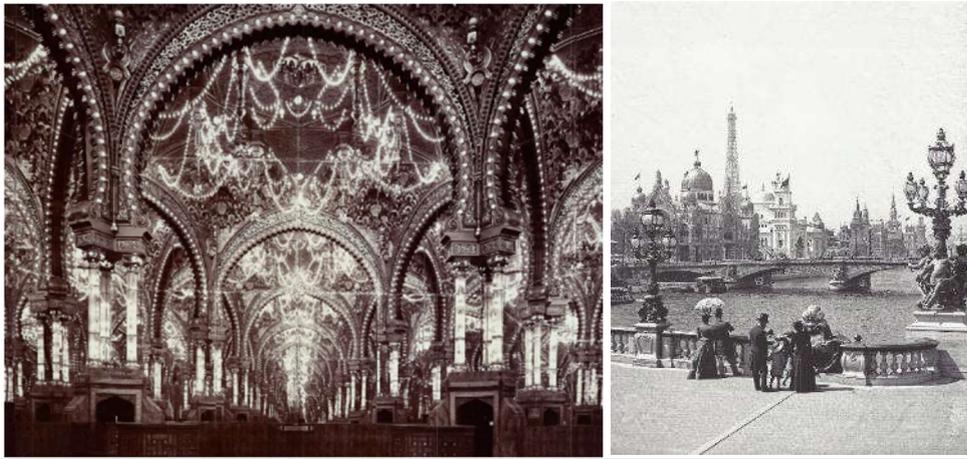
La gente pasa, pasa. Se oye un rumoroso hablar babélico y un ir y venir creciente. Allí va la familia provinciana que viene de la capital como a cumplir su deber; van los parisienses, desdeñosos de todo lo que no sea de su circunscripción; va el ruso gigantesco y el japonés pequeño; y la familia ineludible, helás!, inglesa, guía y plano en mano; y el chino que no sabe qué hacer con el sombrero de copa y el sobretodo que se ha encasquetado en nombre de la civilización occidental; y los hombres de Marruecos y de la India con sus trajes nacionales; y los notables de Hispano-América y los negros de Haití (1901: 29-30).

⁸⁰ Las crónicas parisinas de Darío fueron estudiadas por la crítica; véase, al respecto, entre otros trabajos, Colombi (2004 y 2010), Domínguez (2012), Montaldo (2013).

⁸¹ Véase también al respecto, Alexander C. T. Geppert, *Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*: “Probably nowhere else is the overwrought metaphor of space – urban in general, and exhibitionary in particular – as a ‘texture’ or as a ‘palimpsest’, to be inscribed and re-inscribed with meaning, more appropriate than here” (2010: 65). Geppert desarrolla algunas de las ideas esbozadas por Walter Benjamin, quien sostuvo que las exposiciones universales “abren una fantasmagoría donde el hombre ingresa para distraerse. Y la industria del entretenimiento le alivia este pasaje al elevarlo a la altura de la mercancía. El hombre se abandona a estas manipulaciones al disfrutar de la enajenación respecto de sí mismo y de los otros” (2012: 52).

Figura 14

Dos vistas de la Exposición Universal de París, 1900. Sala de las Ilusiones en el Palacio de la Electricidad. Familias burguesas contemplando el espectáculo de la ciudad efímera junto a los faroles del puente Alejandro III.



Aquí Girondo presenció una celebración entusiasta de la electricidad, a la que se había consagrado un Palacio lleno de atracciones para engañar la mirada. Sería para él motivo de relecturas poéticas a lo largo del tiempo, hasta el punto de haber planificado un texto para *Espantapájaros* sobre una musa “implume y electrizada” (2004: 51), que estudiamos en el capítulo tercero de este trabajo.

De esta incidencia de su pasado interesa notar que Girondo asistió en la niñez a una ciudad convertida en espectáculo. La idea será la base de su estética posterior, pero con una inversión significativa: la poesía no se encontrará en lo extraordinario de los fenómenos monumentales, sino más bien en lo ordinario de los elementos humildes y cotidianos, convertidos en maravilla por una mirada que vuelve a observarlos como si fuera la primera vez. En ambos casos la mirada sucumbe ante el exceso de las atracciones.

Darío describió el París de la Exposición desde un cielo imperial, con las convenciones de la perspectiva a vista de pájaro, panorámica, una visión totalizadora, según explicó Julio Ramos, que “presupone la distancia del sujeto como condición de la representación” (2009: 232):

Visto el magnífico espectáculo como lo vería un águila, es decir, desde las alturas de la torre Eiffel, aparece la ciudad fabulosa de manera que cuesta convencerse de que no se asiste a la realización de un ensueño. La mirada se fatiga, pero aun más el espíritu ante la perspectiva abrumadora, monumental (1900, mayo 23: 3),

Girondo, en cambio, esbozó un “Apunte callejero”, al nivel del suelo:

Pienso en dónde guardaré los kioscos, 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... (12)⁸²

Asistimos a la reaparición de los faroles, que a lo largo del tiempo irían adquiriendo una importancia central en su poesía. En unas “Notas sobre París”, esbozos de ideas para poemas consignados en el manuscrito de 1921 *Ideas, apuntes, anécdotas, impresiones*, Girondo escribió: “París, ciudad de los faroles”. Por esta mirada “pedestre” su poesía ha sido frecuentemente leída en clave de *flânerie* (ver, por ejemplo, Francine Masiello, 1986). No obstante, al contrario de lo que suele decirse, el primer Girondo está lejos de mostrar deslumbramiento por los prodigios de la ciudad moderna. Los faroles de “Apunte callejero” no son los aparatos sobrecargados *art nouveau* del puente Alejandro III inaugurado en la Exposición internacional, como puede verse en el “Otro nocturno”, firmado en “París, julio, 1921”, donde aparece aún la iluminación amarillenta de los viejos artefactos:⁸³

¡Faroles enfermos de ictericia! ¡Faroles con gorras de “apache”, que fuman un cigarrillo en las esquinas! (20)

De modo que este temprano viaje, con una ciudad alterada por condiciones tan extraordinarias, parece haber situado a Girondo, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, fuera del horizonte de idealización de París como meta intelectual, expresada así por Horacio Quiroga ese mismo año de 1900: “¡Oh, París, París, ansia infinita de todos los que han soñado una vez siquiera los grandes recuerdos y la suprema manifestación del arte!” (2007: 85), es decir, de aquello a lo cual Beatriz Colombi, empleando un término de Darío, llamó la *parisiana*, una “representación estereotipada” que “no puede prescindir de ciertos motivos” y “cierta geografía”

⁸² Recuérdese el análisis de Peter Fritzsche en *Berlín 1900*: “¿Cómo se explica el paso de la mirada desde el cordón de la vereda a la visión panorámica? A primera vista, ninguna de estas perspectivas descalifica a la otra y las dos lecturas pueden ponerse a la par como dos alternativas igualmente plausibles” (2008: 208).

⁸³ Es inevitable recordar, también aquí, las reflexiones de Benjamin sobre “la desaparición de los faroles a gas” (2012: 97 y ss.). Agreguemos que la Exposición de 1900 no instaló en toda la ciudad la blanca iluminación eléctrica, pues persistía la *lumière jaune*: “Ne va pourtant pas croire, ami lecteur, qu'à chaque déclin du jour, à l'heure trouble du crépuscule, Paris tout entier resplendit soudain du vif éclat de nos lumières artificielles perfectionnées, lumières superbes qui font que rarement les Parisiens regrettent la fuite du soleil! Non, je te le répète, ne crois pas cela, car je vais peut-être bien te surprendre en t'annonçant qu'au moment où j'écris ces dernières lignes, plus de deux cents rues et passages parisiens, en plein XXe siècle, ne connaissent encore que la *lumière jaune* projetée par les réverbères modifiés au pétrole [...]. Il te suffira de flâner un soir dans les rues qui composent les hauteurs de Montmartre et de Ménilmontant, pour y rencontrer quelques primitives installations lumineuses” (Eugene Defrance, *Histoire de l'éclairage des rues de Paris*, 1904: 123, subrayado del autor). La iluminación callejera también llamó la atención de Horacio Quiroga, otro visitante de la Exposición de 1900: “París es una buena cosa, algo así como una sucesión de avenidas de Mayo populosísimas, llenas [de] luz, de gente corriendo, de gente hablando en la calle, de turcos, de bicicletas y de deslumbramiento” (2007: 41). Señalemos, de paso, la evidente influencia de la imagen de Girondo en una glosa de Enrique González Tuñón, “Coralito”, donde se menciona “la luz del farol enfermo de ictericia” (1926: 97).

como una “agenda urbana establecida” (2004: 195).

En este recorrido europeo la familia visitó otros países, además de Francia. Como vimos, en la “Noticia” autobiográfica Gironde declaró que en su “primer viaje a Europa” fue internado en un colegio inglés, pero no consta que haya sido en 1900. Sí hay registro de un viaje a Inglaterra en 1905, de toda la familia, incluyendo a la tía Emilia. Una tradición repetida por Ramón Gómez de la Serna y Enrique Molina refiere que Gironde también realizó estudios en Francia. Los testimonios existentes difieren al indicar si ello ocurrió en el Lycée Louis-Le-Grand de París o en el internado de la orden dominica Albert-le-Grand, en Arcueil.

En cualquier caso, estos estudios en el extranjero fueron sin duda breves y poco sistemáticos, en especial “su” inglés. La cultura predominante en la formación de Gironde resulta manifiesta si consideramos, por ejemplo, que en las siete entregas de *Membretes* publicadas en el periódico *Martín Fierro* entre 1924 y 1926, mencionó veinte escritores, ninguno de ellos argentino o latinoamericano: uno de lengua inglesa; uno de alemana; uno de italiana; dos de española, y quince de lengua francesa.⁸⁴

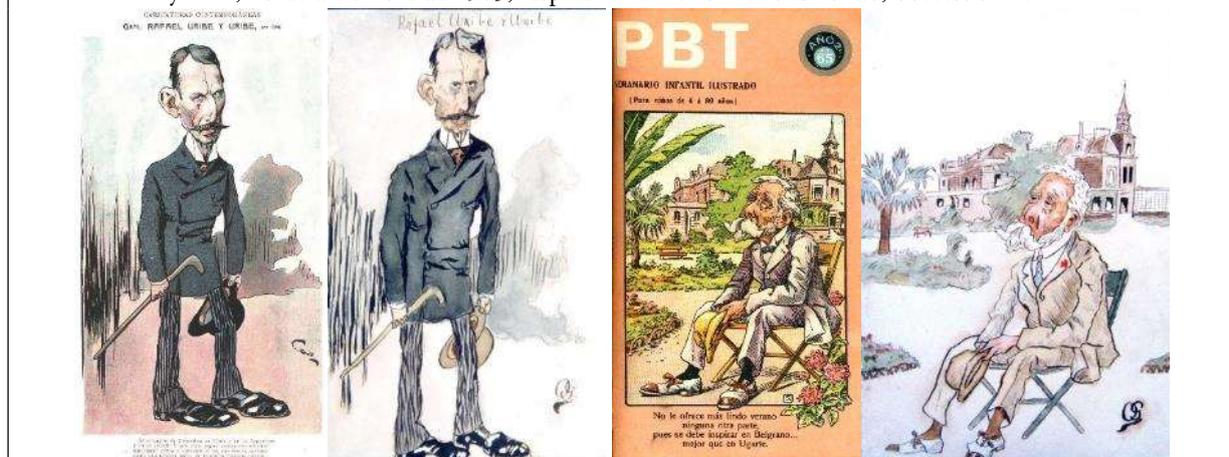
En su estudio “Oliverio hombre, Oliverio poeta”, Patricia Artundo conjeturó que Gironde hacia 1911 “probablemente casi al mismo tiempo que escribió su primera nota de arte, se inició en la práctica de la caricatura. Conocemos dos de ellas que se ubican en la misma línea las publicadas a comienzos del siglo en revistas como *Caras y Caretas* o *P.B.T.* que empleaban la acuarela y la tinta como medios idóneos para expresarse rápidamente y adecuado al mismo tiempo a los fines de reproducción” (1999: 516). Esas dos caricaturas no están fechadas. La referencia de Artundo acerca de las revistas era acertada, pero podemos afirmar que son muy anteriores, porque hemos hallado los originales de José María Cao y Luis Sanuy, de los cuales son una reproducción en *Caras y Caretas* y *PBT*, ambas de diciembre de 1905.⁸⁵

⁸⁴ Gironde no mostró conocimientos de las lenguas extranjeras, excepto, por sus largas permanencias en París, del francés, aunque de manera limitada. En uno de los cuadernos de Egipto apuntó, en ocasión de entablar una charla con otro huésped en el comedor del hotel: “Tengo que echar mano a *mi rudimentario inglés*”.

⁸⁵ Agrega Artundo sobre las ilustraciones de Gironde: “El empeño puesto en traducir algunos detalles «característicos», el tratamiento de los rostros que muestran de parte del incipiente caricaturista la intención de captar la interioridad de sus personajes, la línea que aún carece de la flexibilidad necesaria, el empeño puesto en la descripción presente en los fondos y aún la «firma-monograma», son todos aspectos que señalan que se trata de obras de quien recién se inicia en el *métier*, pero que lo sitúan decididamente en un determinado espacio de producción” (1999: 516).

Figura 15

Caricaturas de José María Cao y Luis Sanuy, en *Caras y Caretas*, 9 de diciembre de 1905, y *PBT*, 16 de diciembre de 1905, respectivamente. Oliverio Girondo, bocetos sin fecha.



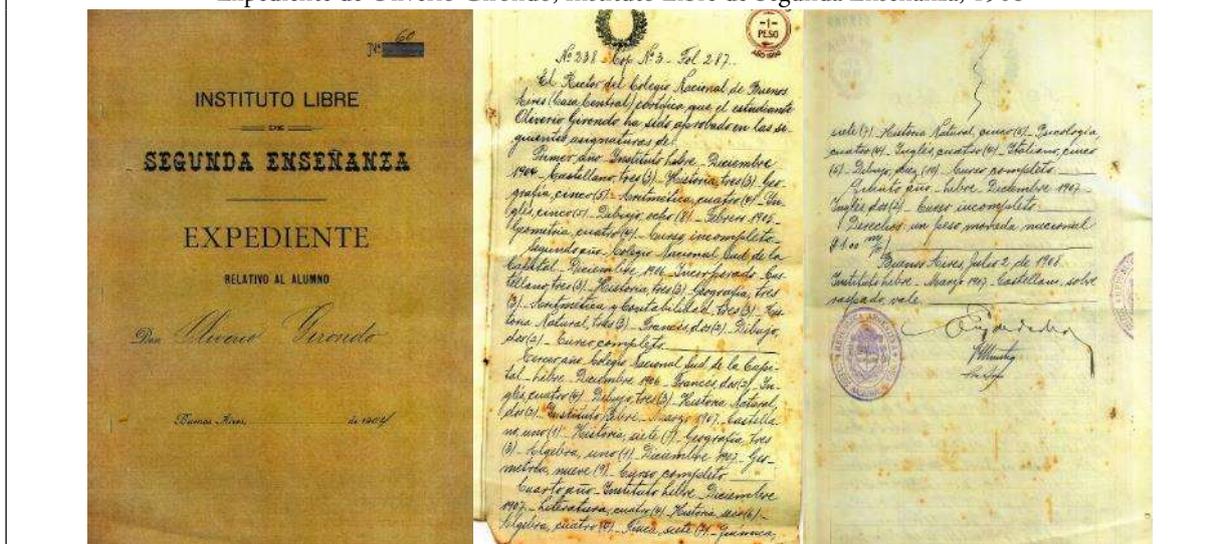
Es evidente que se trata de ejercitaciones en la práctica de la caricatura y, por el tipo de revista de circulación limitada en el tiempo donde aparecieron los modelos, podemos estimar que fueron realizadas más o menos contemporáneamente a su publicación. Ello indicaría que Girondo realizó estudios de dibujo ya en su adolescencia.

En cuanto a los estudios secundarios, cursó entre 1904 y 1908 de manera irregular, quizá por los viajes, quizá por indisciplina, en el Instituto Libre de Segunda Enseñanza y en el Colegio Nacional Sud (luego Colegio Nacional Bernardino Rivadavia), y rindió libres algunos años.⁸⁶ Las calificaciones muestran que por entonces su interés principal no era la literatura, en la que, por ejemplo en cuarto año, obtuvo un cuatro, mientras que recibió un diez en dibujo.

⁸⁶ Girondo no estudió en el Colegio Nacional Central, como se sostiene en la introducción a la *Obra completa*: “Es en efecto en las clases del Nacional, el colegio de la patria, que aprende el arte de las carambolas que, como dirá en *Espantapájaros*, luego abandonará por el calembur” (1999: XXVII).

Figura 16

Expediente de Oliverio Gironde, Instituto Libre de Segunda Enseñanza, 1908



Gómez de la Serna, en su narración sobre los estudios de Gironde, refiere dos legendarias escenas de formación, en los que su biografiado arroja elementos, como piedrazos, atacando la autoridad de sus educadores:

El niño Gironde tiene una infancia llena de rabonas, de paseos por el puerto para saborear el olor de las bodegas y toma parte en las primeras huelgas estudiantiles, tirando un huevo pocho de avestruz a don Calixto Oyuela.

Va a Europa con sus padres y allí estudia en un Colegio Epsom, de Londres, pasando después a la Escuela “Albert le Grand”, en Arcueil, siendo expulsado porque un día arrojó un tintero a la cabeza del profesor de Geografía porque habló en su lección de los antropófagos que existían en Buenos Aires, capital del Brasil (1941: 84-85).

Pese al orden de exposición de Gómez de la Serna, el suceso narrado en primer lugar ocurrió después, ya que corresponde a los estudios secundarios: Calixto Oyuela enseñaba en el Instituto Libre, del que fue uno de los fundadores. Este ataque a un profesor, considerado por las promociones posteriores como arquetipo del escritor retrógrado,⁸⁷ debe ser resignificado ahora que

⁸⁷ Desde sus primeras épocas, Oyuela entendió la carrera literaria como un combate: “Desde que levanté bandera en el campo de las letras argentinas, los que, alistados en distintas filas, no se han juzgado con armas suficientes para combatirla con honradez y de frente, han preferido desnaturalizarla suponiéndome miras estrechas, mezquinas preocupaciones retóricas y pseudo-clásicas, gusto amanerado y tímido y simpatías absurdas de que públicamente más de una vez he renegado” (*Elementos de teoría literaria*, Buenos Aires: Ángel Estrada, 1885: IX). Es conocida su polémica con Rafael Obligado sobre literatura nacional. Fue atacado por varias generaciones, como la de la revista *Ideas*, según informa Manuel Gálvez: “A Oyuela, harto tradicionalista y enemigo feroz de la literatura de Darío, de Lugones y de todos los modernistas, no le reconocíamos categoría ni lo queríamos” (1961 I: 56). El periódico *Martín Fierro*, por su parte, lo satirizó con frecuencia; en el número 12-13 se lee el siguiente epitafio: “Aquí está Calixto Oyuela, / bardo de escasa poesía. / Fue compañero de escuela / de Mármol y Echeverría (1924, noviembre 11). Para Pedro Luis Barcia, Oyuela “censuró fuertemente el modernismo «galiparlante», [...] fue un defensor sólido y empecinado de la pureza de

sabemos que Juan Gironde era una figura importante entre las autoridades y patrocinadores del Instituto Libre. Oyuela, que se cruzaría otras veces en la vida de Gironde, se desempeñó también como primer presidente del Ateneo, al que asistió Josefa Urriburu, y de la Academia Argentina de Letras, donde lo sucedió Carlos Ibarguren, primo del poeta.

Las declaraciones públicas de Oliverio Gironde sobre el período del secundario son coincidentes en cuanto al rechazo de la educación formal y la valoración de la experiencia por fuera de las instituciones. Dijo en la nota autobiográfica de 1925: “Cuando mis padres me llevaron al colegio, intenté suicidarme. En el Nacional me perfeccioné en el arte de las carambolas y de los manoseos”. Dijo en la encuesta de 1931:

Está bien, está muy bien versificar en latín a los once años, escribir en griego y manejar su propio idioma a los catorce; sentir desde la infancia el calor de una experiencia que nos ofrece, y nos entrega, lo mejor de sí misma; pero la ignorancia de tales disciplinas – con ser las más importantes - ¿no hallará, en cierto modo, una compensación en esa rezozona libertad de modales que ni siquiera fue capaz de reprimir nuestro traje recién estrenado y dominguero?

El manuscrito de 1925, *Ideas y sugerencias escritas en la travesía del Massilia*, esbozó una confesión íntima sobre el “despertar sexual” en tiempos de extrema represión, donde las aulas son comparadas con tranvías:

En la escuela y en el colegio –los mayores– aprendimos otra cosa que griego y latín. Nadie se preocupó de desnaturalizar nuestro despertar sexual y encauzarlo con artimañas pedagógicas. Impúberes aún, nuestro sexo constituía el centro de toda actividad mental.

Cual más cual menos para todos nosotros “El Fallo” era nuestro dios. En ese rito a la vez simple y absorbente hemos pasado nuestras mejores horas. En el tranviario alineamiento de los bancos de clase pasábamos los días ofreciendo ese culto simiesco y trepidante.

Amargados por la monotonía de las nomenclaturas de las fórmulas químicas o por la obtusa rigidez de los problemas algebraicos nos lanzábamos en las divagaciones más realistas y los comentarios más pornográficos. Aleccionados por los mayores, nuestras prácticas toman luego direcciones más naturales, menos solitarias.

Gironde concibió entonces la posibilidad de desarrollar el apunte y estableció un programa de trabajo: “Continuar esta descripción! que puede hacerse en forma de carta a Andrés, para que sea más personal”.⁸⁸ Luego agregó:

Recordar las rabonas, el billar, el tute cantado. Los libros después de comprarlos y venderlos siete veces eran descuartizados tres días antes del examen. Aprendimos a ser prestidigitadores. Mucho antes que los ficheros norteamericanos nosotros habíamos inventado una clasificación “por

la lengua española. Su purismo –que es una simplificación limitativa–, combatió la plebeyez expresiva, las formas corruptas del decir popular y los barbarismos inútiles. Su férrea postura le impidió aceptar argentinismos y neologismos en su prosa y en su verso” (2007: 358-359). Sobre el libro de teoría literaria de Oyuela puede verse Vitagliano (2015).

⁸⁸ Andrés Ezcurra, amigo de toda la vida de Gironde.

bolsillo” que no era menos práctica ni menos complicada. La paciencia que teníamos para escribir un rollo microscópico con toda el álgebra, hubiera bastado para saber a fondo la mayor parte de las materias (2014: 156-157).

Estas ideas estuvieron sin duda en la base del texto que abría *Espantapájaros*, precisamente en la parte correspondiente al *cuerpo* del caligrama: “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”, mientras la cabeza postulaba el desconocimiento: “Yo no sé nada” (77). Al respecto, Jorge Schwartz trazó una “anatomía del espantapájaros”, donde sostuvo que la cabeza “nos revela un pensamiento testarudo, empeinado en negar el conocimiento, en afirmar la negación – nihilismo que se repite en las ocho reiteraciones del «no saber nada»” (1984: 32).

El sexo como “centro de toda actividad mental” está en la base del erotismo que domina la literatura de Gironde, del primero al último de sus libros, y en este punto se cruza con los vagabundeos ciudadanos y la imagen de la electricidad glorificada en 1900. El *flâneur* se convierte un *peatón afrodisíaco, incandescente, electrocutante*:

¡Ah, la beatitud de vivir en plena sublimidad, y el contento de comprobar que uno mismo es un peatón afrodisíaco, lleno de fuerza, de vitalidad, de seducción; lleno de sentimientos incandescentes, lleno de sexos indeformables; de todos los calibres, de todas las especies: sexos con música, sin desfallecimientos, de percusión! Bípedo implume, pero barbado con una barba electrocutante, indescifrable (89).

En Gironde sexo y electricidad podrán resultar inseparables, desde los años veinte con los “pezones fosforescentes” de las chicas de Flores que se encienden y apagan como luciérnagas (15); y los treinta con las *mujer eléctricas* de *Espantapájaros* 22, cuando “la mujer que nos electriza intensifica tanto sus descargas sexuales, que termina por electrocutarnos en un espasmo, lleno de interrupciones y de cortocircuitos” (109), hasta los años sesenta con uno de los últimos poemas, “Ella”, que “es una intensísima corriente / un relámpago ser de lecho”, “un mecanismo radioanímico”, “un *robot* hembra electroerótico con su emisora de delirio / y espasmos lírico-dramáticos” (261).

1.4. “Copiosa sensibilidad”

En su juventud, Oliverio Gironde se mostró como un artista sin arte, un individuo en busca de una vocación. Ello puede explicar su tardío establecimiento en el campo literario, recién a los treinta

y tres años, cuando publicó su primer libro de poesía. Vicente Martínez Cuitiño, como se vio, le atribuyó entonces *copiosa sensibilidad y exceso de vida interior*.

Por su familia, Girondo había vivido toda su vida rodeado de arte, ya que además de sus padres, también sus hermanos se dedicaron al coleccionismo, el arte, la crítica o la gestión cultural.⁸⁹ La casa de la familia fue un sitio de reuniones artísticas e intelectuales. Allí le prepararon un recibimiento a Rubén Darío, en su última visita a Buenos Aires en 1912, que no llegó a realizarse por la mala salud del nicaragüense.⁹⁰ Además, según refirió Girondo, “Lugones comía en casa todos los sábados; era amigo de mi hermano Eduardo” (1962, septiembre 15: 21).

Tras concluir en 1908 la secundaria, Girondo empezó sus estudios formales en la Universidad de Buenos Aires: se inscribió, acaso por mandato paterno, en la carrera de jurisprudencia en 1909 y cursó entre 1911 y 1916, es decir, en los años inmediatamente anteriores a la Reforma Universitaria.⁹¹ Sin embargo, parece una leyenda inexacta la información incluida en la cronología de la primera edición de sus obras completas, tantas veces repetida después: “Conviene con sus padres que seguirá la carrera de abogado si lo envían anualmente a Europa” (1968: 41). Si hubo muchos viajes, no fueron viajes anuales. Aunque la cifra no es definitiva, sólo hemos hallado registros, migratorios y periodísticos, de cuatro viajes en el período de trece años que va de 1906 a 1919: en 1909, 1911, 1913 y 1917. En los tres primeros, por lo demás, el joven no fue “enviado” por sus padres, sino que viajó con ellos.

Girondo declaró que ingresó a Derecho “decidido a no sufrir ninguna coerción intelectual”, y esta afirmación debe ser entendida en el contexto de conformación del campo intelectual en torno al Centenario. Al respecto escriben Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo: “Si hasta entonces las facultades de Derecho y Medicina eran también los canales por excelencia de acceso a la vida intelectual y cultural, hacia el 900 se comienza a percibir su inadecuación e insuficiencia: sólo

⁸⁹ Rafael, además de coleccionista, fue fundador de la Asociación Amigos del Arte y de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes, presidente del Directorio del Teatro Colón. Laura y Alberto también fueron coleccionistas. Este último se dedicó a las artes plásticas, aunque luego destruyó su producción, según narraría su esposa Gloria Alcorta: “Pintaba desde la infancia y un día quemó toda su obra. Este hecho, lejos de inquietarme, me fascinó” (Orozco, Alcorta, 1997: 31).

⁹⁰ Lascano Tegui recordó este episodio en la vida de Darío: “su último viaje fui a escucharlo en la conferencia que tenía anunciada en el teatro Colón, suspendida por su mala salud, y así tampoco fue a la recepción que los hermanos Girondo le habían preparado en su mansión de la calle Lavalle (1950, febrero 17, reproducido en Faué, 2007: 62).

⁹¹ El certificado analítico muestra que Girondo se inscribió a la carrera de Derecho en marzo de 1909, pero que aprobó sus primeras materias dos años después, en marzo de 1911. Los estudios registraron ausencias correlativas con sus viajes.

entonces parece posible comenzar a pensar un acceso diferente, propio del estatuto de escritor” (1983: 79). Además, hay que hacer dos señalamientos. El primero es que 1909 Gironde aún no se había decidido por la literatura. El segundo, y más relevante, es que, por su condición social, estaba lejos padecer las limitaciones propias de los escritores profesionales en ciernes, pues era cercano, en términos de David Viñas, al intelectual *gentleman*, o más bien, en términos de Jorge Rivera, era un *escritor heredero*, como Victoria Ocampo o Ricardo Güiraldes.

En tanto, la educación no formal de Gironde fue siguiendo las vueltas de sus cambiantes intereses. Cabe preguntarse si los distintos momentos de esa busca no fueron configurando una poética compleja, en la cual las distintas instancias no serían por completo abandonadas, sino incorporadas en las sucesivas.

En los comienzos de su carrera, creó o integró formaciones que sustituyeron los vínculos parentales a los que estuvieron ligados sus primeros sondeos en arte y literatura. El campo literario en las dos primeras décadas del siglo XX era relativamente pequeño y bastaba frecuentar ciertos bares y cafés para entrar en contacto con la mayoría de los escritores. Martínez Cuitiño mencionó a Oliverio entre los visitantes ocasionales del Café de los Inmortales, junto a Zapata Quesada, Alfonso de Laferrère y Raúl Sosa. No de todas las agrupaciones que integró Gironde hay información documentada y confiable.

La primera formación surgió en los primeros años del siglo XX, en un contexto que acabaría siendo fructífero para las artes plásticas en Argentina, con la Exposición Internacional del Centenario en 1910 y la inauguración del primer Salón Nacional en 1911. El grupo se conoció como “Parera” o “Los Parera”, porque solían reunirse en el taller de Alejandro Bustillo ubicado en la calle de ese nombre. Según las referencias, estuvo integrado, en su mayoría, por ex alumnos y compañeros del Instituto Libre: Tito Cittadini, Adán Diehl, Alberto Gironde, Alfredo González Garaño, Ricardo Güiraldes, Alberto Lagos y Aníbal Noceti. Para su monografía sobre el escultor Lagos, Manuel Mujica Láinez recogió diversos testimonios: “El propio Bustillo me ha contado –añadiendo a la lista varios más, como Oliverio Gironde, Rodolfo Franco y Roberto Ramaugé– que el taller había sido improvisado en las antiguas cocheras de su casa, en el lugar donde se habían acumulado los fardos de pasto” (1963: XVII).⁹² No hubo producción colectiva del grupo, cuya real

⁹² Las crónicas posteriores, aunque en general suelen reproducir siempre la misma información sin mayores verificaciones, divergen en cuanto a las fechas y los nombres de los integrantes del grupo. Entre éstos, Ivonne Bordelois

importancia, más allá de lo individual, queda aún por determinar. Uno de los integrantes, Tito Cittadini, exaltó su influencia, quizá exageradamente, en una valoración retrospectiva:

Grupo despreocupado de viejas rutinas que, sin sospecharlo, llegó a ejercer marcada influencia en la orientación intelectual de las nuevas generaciones porteñas de aquel tiempo. Efectivamente: del ejemplo Parera, derivaron poco después, otras peñas artístico-literarias, tales como “La Púa” capitaneada por el poeta Zapata Quesada y “Martín Fierro” con Oliverio Girondo a la cabeza (1954: 24-25)

Por cierto, La Púa no habría de ser capitaneada por Zapata Quesada, como se verá; el grupo martinfierrista sería muy posterior, y ninguno de los artistas mencionados podría ser incluido en el movimiento de vanguardia. Lo único que uniría a las tres agrupaciones sería la presencia de Oliverio Girondo, aunque la participación de éste en Parera no parece haber sido relevante. Las reuniones del grupo sirvieron de ámbito para la experimentación, el intercambio de orientaciones y descubrimientos artísticos y literarios. En esos años, afirmó Girondo, tanto en las artes como en las letras sólo podían hallarse “círculos demasiado dispersos y reducidos”, muchas veces “sin conexión con la época y la atmósfera vital que los circunda”: “la carencia de todo estímulo, el vacío vertiginoso que crean la hostilidad y la indiferencia, transforman la vocación artística o literaria, de por sí heroicas, en un verdadero martirologio” (1949: 13). Se vislumbra aquí, sin duda, la concepción sobre la superioridad del artista frente a la “mediocridad imperante” del entorno, esto es, en términos de Oscar Terán, el programa de modernista de “la minoría de la belleza” (Terán, 2009: 160). En el mismo sentido, los mencionados Altamirano y Sarlo afirmaron que en este período se constituían las *ideologías de artista* y las comunidades de escritores intentaban establecer una relación de diferenciación y superioridad con el gran público (1983: 77). A esa definición por oposición, Ricardo Güiraldes le atribuyó un carácter heroico: “nuestra soledad nos dio la energía de un puño y nuestro entusiasmo se acrecentó de aquel aislamiento”. Fue un momento de intensas lecturas, sobre todo de la literatura francesa: Rimbaud, Mallarmé, Laforgue, Corbière y los simbolistas, a quienes Güiraldes llamó “nuestros maestros”, considerándolos una bandera de rebelión contra el conservador campo literario de entonces:

Hubo un tiempo en que conseguir un libro o un simple poema de los simbolistas en Buenos Aires constituía una verdadera hazaña. Sin embargo, un puñado de lectores jóvenes alentados por lo que presentíamos y guiados por una porfía revolucionaria realizamos aquella incursión por tierra

incluye también a Roberto Levillier (1967: 40). Por su parte, María Elena Babino sitúa las reuniones de Parera en 1906, lo que parece prematuro para Oliverio Girondo. La información proviene de Mujica Láinez quien reproduce, con fecha de ese año, una foto del grupo en la que identifica a “Alfredo González Garaño, Tito Cittadini, Carlos Ayerza, Alberto Girondo, Aníbal Noceti, Adán Diehl y Alberto Lagos” (1963: XIV),

vedada (1924, octubre: 35).

Al respecto, es notable una imagen acerca de la lectura del Conde de Lautréamont como un acto de furia: “De Isidore Ducasse poseíamos un ejemplar que nos tirábamos unos a otros a la cabeza como un susto”. No llegaba aún la influencia de los movimientos de vanguardia que empezaban a desarrollarse en Europa: “seguimos unos años en estado de ignorancia respecto a lo nuevo”, afirmó Güiraldes. De manera muy gradual, Gironde fue accediendo a ellos en sus viajes a Francia de esos años.

Gironde suele ser incluido también en el grupo nucleado en torno al pintor modernista catalán Hermenegildo Anglada Camarassa en París entre 1909 y 1911 y, luego, en Mallorca a partir de 1913, aunque no hay testimonios directos de la presencia de Gironde en las Baleares. En este grupo había varios miembros de Los Parera, a los que se les sumaron otros artistas del medio argentino, como Jorge Bermúdez, Gonzalo Leguizamón Pondal, Alberto López Buchardo, Gregorio López Naguil y Pelele (Pedro A. Zavalla), los mexicanos Adolfo Best Maugard, Jorge Enciso, Roberto Montenegro y Dr. Atl (Gerardo Murillo), y el guatemalteco Carlos Mérida. El estudio de Anglada quedaba en la rue Ganneron, pero al grupo se lo conoce como de la “Rue de Bagneux”. Obsérvese que, junto a Parera y Florida, éste sería uno de los tres grupos con nombre de calle integrados por Gironde. Más que un movimiento con propósitos comunes, parece haber sido una suerte de convergencia comunitaria en un edificio de esa calle, hoy llamada Rue Jean-Ferrandi, con numerosos ateliers de artistas, en los que también se establecieron Diego Rivera, María Blanchard y Angelina Beloff. Las reuniones con Anglada fueron evocadas por Ricardo Güiraldes en un artículo contemporáneo del anterior:

La época en que conocimos al gran pintor oscila alrededor de los años 1909-1911. Hablo en plural, pensando en R. A. López Buchardo, Franco, Lagos, Diehl, Cittadini, los Gironde, González Garaño, de los cuales muchos fueron luego sus discípulos. Era la época de la Rue Ganneron, de la academia Vitti, de las noches de charla en Magic City. Nuestro entusiasmo rodaba como una calesita en torno de Anglada a quien oíamos comentar lo que había transpuesto o transpondría a sus telas. Vivíamos un París nocturno, entre focos de luz contradictorios y faldas femeniles sombreadas de lujosos colores. [...] Pero el encanto esencial estaba en el taller de la Rue Ganneron (1924, septiembre: 5).

Angelina Beloff, que tomó lecciones con Anglada en la Academia Vitti, recordó en sus memorias a los *argentinos ricos* de París: afirmó que el pintor español “era un buen colorista”, pero “vacía tubos enteros de cada color en sus cuadros, de manera que sus telas pesaban como si fueran de plomo. Sus clientes eran sobre todo argentinos ricos, y nosotras decíamos que vendía sus cuadros

por peso” (2000: 31).⁹³

Girondo consideraba que “sin la gravitación que ejerció París” entre 1870 y 1918 “ni siquiera se concebiría la existencia del movimiento pictórico” moderno, en el que resultaron fundamentales numerosos artistas extranjeros (286). En cuanto a la relación con Anglada, su evolución posterior lo alejaría de él. Aun reconociéndole cierto valor en alguno de sus primeros membretes: “¡Los vidrios catalanes y las estalactitas de Mallorca con que Anglada prepara su paleta!” (1924, mayo 15), terminaría considerándolo como parte de la estética superada, “expuesta a caer en desuso” (290), *delicuescencias* del *sentimentalismo* que habían *corrompido* a una generación, y renegaría de él como de Zuloaga:

Nada tiene de extraño, por lo tanto, que en torno al periódico [*Martín Fierro*] se agrupen cuantos artistas regresaban de Europa, después de haberse formado junto a las corrientes más tonificantes y saludables. Lejos de los Anglada, Sorollas y Zuloagas, tanto como de los Benlliure y los Querol, que habían logrado corromper a casi toda la generación anterior, este grupo de jóvenes artistas demuestra su ímpetu renovador (1949: 49).

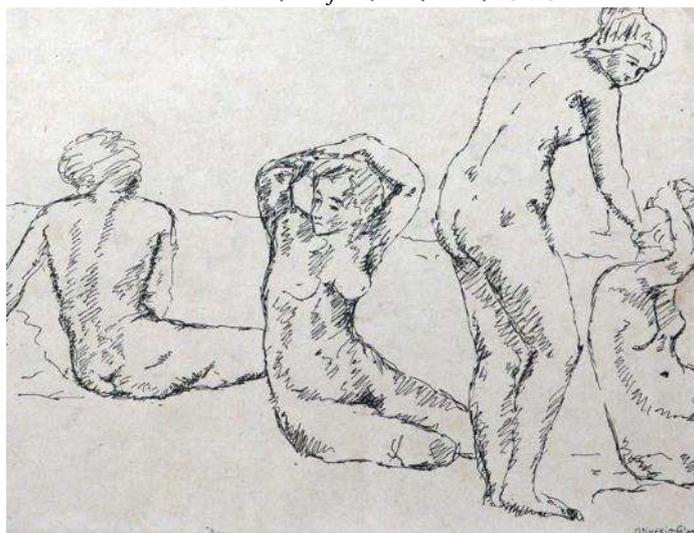
En este pasaje Girondo destacaba un momento fundacional en la evolución de las vanguardias locales: el *regreso de Europa* en la década de 1920. Pero los regresos de la década de 1910 serían todavía prematuros para los movimientos de renovación y el propio Girondo aún se encontraba bajo la influencia del modernismo y el posmodernismo. Es muy posible que a este período pertenezca “Mujeres”, una tinta aparecida recientemente en un remate y que parece ser un trabajo de ejercitación académica.⁹⁴

⁹³ Esta última realizó un retrato de Girondo, que sería reproducido en 1925 en la revista *Alfar* (La Coruña). Por su parte, Girondo conservará dos dibujos de Rivera; uno de ellos, *Dos mujeres*, dedicado por el pintor “Al amigo Girondo”. En *Martín Fierro* 17, del 17 de mayo de 1925, se anuncia, entre “el nutrido material en cartera” de próxima publicación la nota “«Diego Rivera» por Oliverio Girondo”, que no llegó a aparecer. Sobre el grupo de la Rue de Bagneux, ver Viñuales (2003), Babino (2007), Lladó Pol (2013).

⁹⁴ La tinta, firmada abajo a la derecha con el nombre completo Oliverio Girondo, figura en el catálogo de Arroyo Remates de Buenos Aires, 179° subasta de arte 10 de diciembre de 2015, pero no se nos ha suministrado más información sobre ella (2015: 15).

Figura 17

Oliverio Girondo, *Mujeres*, s.d., tinta, 23 x 30 cm

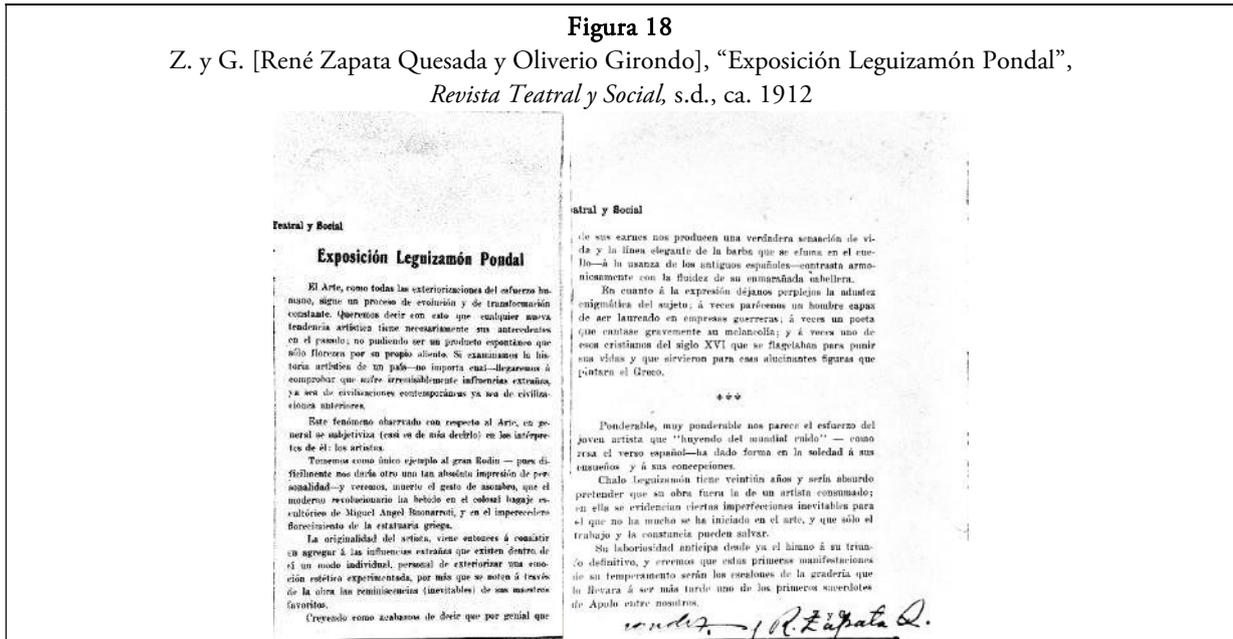


Tras su regreso de París en 1911, mantuvo la relación con Gonzalo Leguizamón Pondal. En efecto, de esta época es la publicación más antigua de Girondo hasta hoy conocida, escrita en colaboración con René Zapata Quesada. Significativamente es un texto de crítica de arte, lo que muestra su perdurable interés en la cuestión. Se titulaba “Exposición Leguizamón Pondal” y apareció hacia 1912 en la *Revista Teatral y Social*. No se tiene más información sobre ella, coleccionada sin datos en el álbum de recortes que perteneció a Zapata Quesada. Está firmada Z. y G., pero las firmas manuscritas posteriores de los autores aclaran el significado de las iniciales.⁹⁵ La nota comenzaba con largas consideraciones generales sobre el arte y estaba lejos de toda actitud de ruptura vanguardista, pues afirmaba que “cualquier nueva tendencia artística tiene necesariamente sus antecedentes en el pasado”. Por ello, Schwartz percibió aquí “gusto por lo clásico” y “tono inconfundiblemente modernista” (1999: 491-492).

⁹⁵ El texto fue recuperado por Patricia Artundo y reproducido por Jorge Schwartz, quien lo fechó en 1911, fecha de regreso a la Argentina de Leguizamón Pondal tras una larga estancia en Europa. Sin embargo, la muestra se realizó en la Galería Philipon, cuya inauguración fue en mayo de 1912 y que cerró en 1914, según Francisco Palomar (1962: 142). En la nota se dice que el escultor tiene veintinueve años: como éste nació –según el sitio de la Academia Nacional de Bellas Artes, <http://www.anba.org.ar/academico/leguizamom-pondal-gonzalo/> el 24 de octubre de 1890, nos inclinamos pues a creer que la primera publicación de Girondo apareció hacia el tercer trimestre de 1912. No pudimos consultar el catálogo *Algunas exposiciones en la sala Philipon & Cie* de 1912, mencionado por Fernández García (1997: 81). La *Revista Teatral y Social* es aún inhallable. Artundo afirma que “todo hace suponer que se debe haber tratado de una publicación de carácter efímero” (1999: 515). Sólo hemos visto una portada, sin número, del 15 de agosto de 1912, donde se declara “publicación quincenal”.

Figura 18

Z. y G. [René Zapata Quesada y Oliverio Girondo], "Exposición Leguizamón Pondal",
Revista Teatral y Social, s.d., ca. 1912



Queremos señalar lo que a nuestro juicio es lo más significativo del artículo en relación con la trayectoria de Girondo, y que muestra la historia de quien declaró ser “un hombre sin historia”, el pasado prevanguardista del vanguardista. El texto comenzaba literalmente así:

El Arte, como todas las exteriorizaciones del esfuerzo humano, sigue un proceso de evolución y de transformación constante.

Unas pocas líneas más abajo volvía a repetirse el uso de *Arte* con mayúsculas. Desde luego, esta temprana manifestación reverencial contrastaría directamente con las declaraciones del propio Girondo, en los *Membretes* como textos de combate, en el momento álgido de la vanguardia, velando sus antiguas convicciones modernistas:

¡El Arte es el peor enemigo del arte!... un fetiche ante el que ofician, arrodillados, quienes no son artistas. (*Martín Fierro* 34, 1926, octubre 5).

Entre otras... ¡la más irreductible disidencia ortográfica! Ellos: Padecen todavía la superstición de las Mayúsculas.

Nosotros: Hace tiempo que escribimos: cultura, arte, ciencia, moral y, sobre todo y ante todo, poesía (*Martín Fierro* 32, 1926, agosto 4).

En septiembre de 1913 llegaron a Buenos Aires los Ballets Russes de Sergei Diaghilev, con la pareja de intérpretes Vaslav Nijinsky y Tamara Karsavina, a cuyo espectáculo Girondo ya había asistido en París. La compañía representó el arribo del primer destello de la vanguardia a la

Argentina, pero el público local no estaba preparado para recibirlo;⁹⁶ a juicio de Evar Méndez, esa visita provocó un “fulgurante deslumbramiento” en los intelectuales locales (1955: 14). Gironde, junto con Méndez y otros compañeros, conoció entonces a Karsavina; de ese encuentro quedó una fotografía grupal mencionada en algunos testimonios (Bernárdez, 1969, enero 9: 3), y la reafirmación de que las búsquedas juveniles de Gironde se desarrollaban también en el ámbito de la música, además del de la pintura y la literatura.⁹⁷

En 1915 comenzó para la trayectoria intelectual de Gironde un período particularmente fértil, que también lo fue para la poesía argentina pues aparecieron con pocos meses de diferencia dos importantes libros que marcarían el inicio de la transición del modernismo a la vanguardia: *El cencerro de cristal* de Ricardo Güiraldes y *Las iniciales del misal* de Fernández Moreno. Este último, en sus memorias, valoró la amistad con el grupo de amigos de Gironde:

En el mismo París Hotel, en aquel cantón renovado y ruidoso, mentidero político y artístico de aquellos tiempos, nos reuníamos por la noche con Laferrère, Gironde, Zapata Quesada, Monsegur, Lascano Tegui, en horas en verdad vibrantes de juventud y de entusiasmo. Este grupo fue el primero en comprenderme y alentarme (1957: 212).

Ese año Gironde apareció vinculado a una peculiar agrupación llamada “Academia Omnia”, organizada en torno a José Ingenieros, apenas vuelto a la Argentina, como una continuidad de la mítica Syringa de principios de siglo. No se sabe mucho de ella. Estudios recientes la han considerado “un conjunto de personas inclinadas al estudio, en diversas disciplinas” o “una agrupación nucleada en torno a intereses intelectuales”.⁹⁸ Sin embargo, todo parece indicar que se trató más bien de una burla o *figsa*, según testimonió la hija de Ingenieros:

Alegó en su moto, como su predecesora, gozar de “preexistencia, existencia y subsistencia”. Surgida al volver Ingenieros de su segundo viaje a Europa, el antiguo “viudo de la Syringa” tenía ya 38 años y nucleó a su alrededor a intelectuales maduros, que practicaron una *figsa* de tono mediano y solemne. “Conglomerado en solaz”, como lo llamó Vicente Martínez Cuitiño, activo

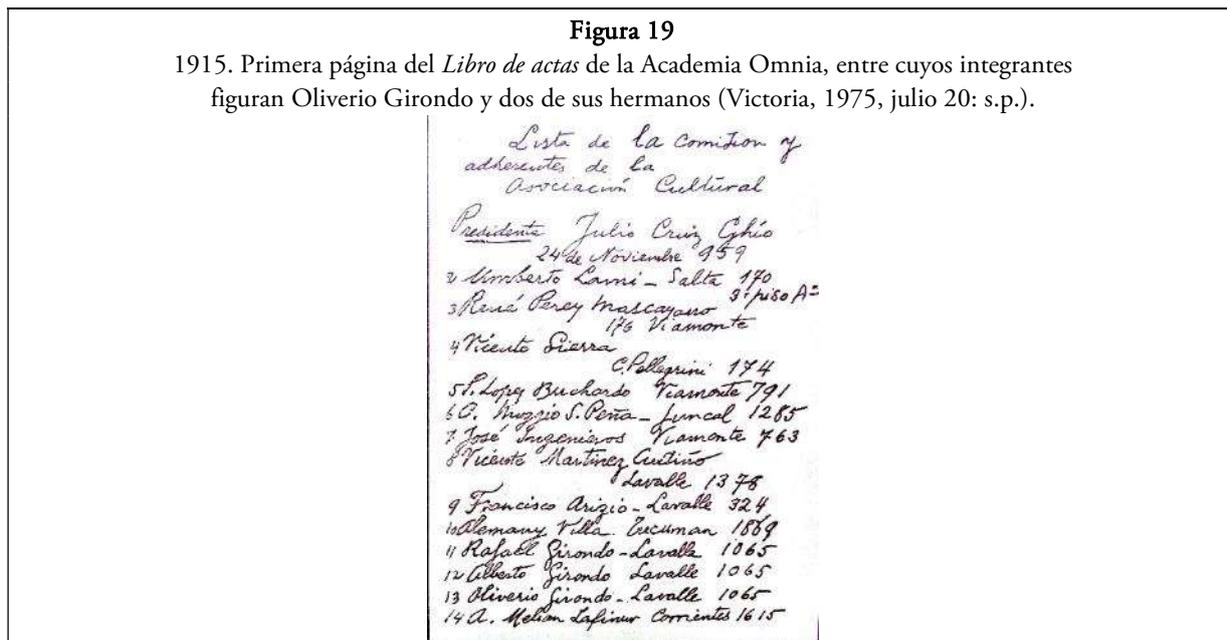
⁹⁶ Ver “Ecos teatrales. Los bailes rusos”, nota sin firma en la sección a cargo de Evar Méndez, *La Gaceta de Buenos Aires*, 10 de septiembre de 1913: 5: “Este público, por carecer de punto de comparación, puesto que en su gran mayoría no ha asistido jamás a espectáculos similares, difícilmente podrá desprender desde el primer instante la diferencia total que existe entre esta suerte de ballets y las danzas clásicas, antiguas y modernas de todos los países, que medianamente les fueran presentadas desde muchos años a esta fecha. Nuestra capital no ha tenido nunca temporadas de grandes bailes [...]. En consecuencia, los espectadores no tendrán la impresión de fuerte novedad, de renovación, de innovación revolucionaria en tal manifestación escénica, que han obtenido los públicos europeos, especialmente el de París”.

⁹⁷ Dos amigos de Gironde, Ricardo Güiraldes y Alfredo González Garaño, concibieron en 1915 el ballet *Caaporá* para la compañía de Diaghilev con música de Igor Stravinsky. Véanse al respecto las investigaciones de María Elena Babino (2007, 2010). En septiembre de 1917 volvieron a presentarse los Ballets Russes en Buenos Aires, pero para entonces Gironde ya estaba en Europa.

⁹⁸ Cristina Beatriz Fernández (2015a: 1 y 2015b: 188).

y jovial integrante de Omnia, tuvo por fin “la chanza sin vejamen” (Kamia, 1968: 226).

En el curso de la presente investigación dimos con un recóndito artículo de Marcos Victoria de 1975, titulado “La increíble «Academia» de José Ingenieros”, donde se proporciona la descripción más acabada de la agrupación y se reproducen algunas páginas de su *Libro de actas* manuscrito, en cuya heterogénea “Lista de la comisión y adherentes de la Asociación Cultural” figuran Girondo y sus hermanos Rafael y Alberto.⁹⁹



Allí, Victoria mostró que en la agrupación no hubo ninguna “inclinación al estudio”, sino que se trató “una *refinada bufonada*, una perfecta demostración de la *nadería cómica*”:

Rodeado de un equipo de jóvenes reidores, que supo reclutar con tino (y que en otros momentos le ayudaban a corregir las pruebas de la *Revista de Filosofía*), [Ingenieros] fundó –si se puede usar este verbo para una entidad que nunca terminó de fundarse– la “Asociación Cultural”, también llamada “Omnia”, la “Logia”, o, simplemente, “la Academia de Ingenieros” [...]. *Grosso modo*, puede decirse que los miembros de la “Academia” se dividían en dos categorías: “Los que operaban” y “los que eran operados”. A los segundos se les tomaba descaradamente el pelo. Eso sí, observando las formas más corteses y civilizadas (Victoria, 1975, julio 20: s.p.).

Algunos integrantes de Omnia formarían junto a Girondo la agrupación más perdurable y decisiva para su formación: *La Púa*, surgida precisamente en esos mismos días, en pleno conflicto

⁹⁹ Marcos Victoria enumera los siguientes miembros de Omnia: “Nicolás Coronado, maestro de la ironía, Carlos Muzzio Sáenz Peña, Álvaro Melián Lafinur, Diego Ortiz Grognat, Próspero López Buchardo, los hermanos Rafael, Alberto y Oliverio Girondo, Alemany Villa, Vicente Martínez Cuitiño, Vicente Sierra, Evar Méndez, Juan Carlos Rébora, Alfonso de Laferrère, Pedro Miguel Obligado, Julio Icasate Larios y Horacio Ramos Mejía”. Según José María Monner Sans, la sucesora de La Syringa en 1915 no se llamaba Omnia sino “ALSU, sigla de Artes, Letras Siempre Unidas, cuyo título cursi lo escogió Ingenieros con gozosa delectación” (citado en Requeni, 1985: 42).

bélico europeo y en las vísperas de la llegada del radicalismo al poder. Para la pequeña historia literaria, el grupo de La Púa se volvería conocido sobre todo por la dedicatoria que abría los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*:

A “La Púa”

–Cenáculo fraternal–, con la certidumbre reconfortante de que, en nuestra calidad de latino-americanos, poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérrimo, capaz de digerir, y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental, como una becasina cocinada en la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla.

OLIVERIO.¹⁰⁰

A este “cenáculo fraternal”, a cuyos integrantes se dirigía con la intimidad del nombre de pila, también estaba dirigida una “Carta abierta” destinada a ser publicada como aviso del libro en un periódico, probablemente *La Nación*. Inauguraba así una práctica publicitaria, recurrente, como se verá, en la trayectoria de Gironde. Pero el diario rechazó “por equivocada interpretación de su designio” (Méndez, 1924, marzo 20) la carta abierta a esta “sociedad sin normas”, que apareció finalmente en marzo de 1924 en el segundo número de *Martín Fierro* y fue reproducida un año después, con variantes, como introducción a la edición tranviaria del libro.

Figura 20

Oliverio Gironde, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*:
dedicatoria a La Púa (edición de 1922) y “Carta abierta a La Púa” (edición de 1925)

A “La Púa”

– *Cenáculo fraternal, – con la certidumbre reconfortante de que en nuestra calidad de latino-americanos poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérrimo, capaz de digerir y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales ó un kouskous oriental, como una becasina cocinada en la llama ó uno de esos chorizos épicos de Castilla.*

OLIVERIO.

CARTA ABIERTA A “LA PUA”

¡Qué quieren ustedes!... A veces los nervios se des-
templan... Se pierde el coraje de continuar sin hacer
nada... ¡Cansancio de nunca estar cansado! Y se encuen-
tran ritmos al bajar la escalera, poemas tirados en me-
dio de la calle, poemas que uno recoge como quien junta
puchos en la vereda.

Lo que sucede entonces es siniestro. El pasatiempo se
transforma en oficio. Sentimos pudores de preñez. Nos
ruborizamos si alguien nos mira la cabeza. Y lo que es
más terrible aún, sin que nos demos cuenta, el oficio ter-
mina por interesarnos y es inútil que nos digamos: “Yo
no quiero optar, porque optar es osificarse. Yo no quiero
tener una actitud, porque todas las actitudes son estúpi-
das... hasta aquella de no tener ninguna”...

Irremediablemente terminamos por escribir: **VEINTE
POEMAS PARA SER LEIDOS EN EL TRANVIA.**

¿Voluptuosidad de humillarnos ante nuestros propios
ojos? ¿Encarilamiento con lo que despreciamos? No lo sé.
El hecho es que en lugar de decidir su cremación, con-
descendemos en enterrar el manuscrito en un cajón de
nuestro escritorio, hasta que un buen día, cuando menos
podíamos preverlo, comienzan a salir interrogantes por el
ojo de la cerradura.

“La Púa” aparecía aquí como una reunión de pares en intercambio de novedades artísticas y

¹⁰⁰ También el Vizconde de Lascano Tegui en esos años dedicó a La Púa su libro *De la elegancia mientras se duerme*, con una lista que incluye mujeres allegadas a los integrantes del grupo: “A «La Púa». Ricardo Güiraldes, Roberto Levillier, Elsa, Alfonso de Laferrère, Pelele, Oliverio Gironde, Julianne, Raúl Monsegur, Rafael Crespo, Alfredo González Garaño, Alberto Gironde, Adán Diehl, Sara, Evar Méndez, Rafael Gironde, Yvette, Vicente Martínez Cuitiño, María Luisa, René Zapata Quesada, Perucho Palacios, Carlos López Buchardo, Raúl Gonnet, Elena Cadorna” (1925: 3).

literarias, los únicos que habían sostenido al autor hasta entonces y los únicos, quizá, que podrían comprenderlo: “uno responde a la insinuación de algún amigo: «¿Para qué publicar? Ustedes no lo necesitan para estimarme, los demás...»”

Hasta ahora no había mucha información sobre este grupo de sociabilidad no académica. Solían confundirse las fechas de actividad y se repetía en general la caracterización de “tertulia gastronómico literaria”, empleada por Pellegrini (1964: 12). La descripción más antigua y extensa conocida correspondía a la nota de Martínez Cuitiño sobre los *Veinte poemas* publicada en septiembre de 1923, donde se calificaba al grupo como “inquieto cenáculo”, “que vibraba sus asonancias críticas, con escándalo de algunas momias literarias”. Martínez Cuitiño explicaba largamente:

Pero... ¿qué es “La Púa”? se preguntará el lector.

“La Púa” es un cenáculo bonaerense que suele reunirse en París. Forman parte de la misma Alfonsito de Laferrère, Evar Méndez, Roberto Levillier, Pelele, Ezcurra, Chulo Zapata, Rafael Crespo, Raúl Monsegur, el Vizconde Lascano Tegui, Absalón y Nerio Rojas y algunos otros poetas o espíritus distinguidos, iconoclastas los unos, renovadores los otros, diletante el que menos en la substanciosa variedad del conglomerado. No es ajeno a su composición alguno de “los que callan” de Rodó. Es parienta lejana de “La Siringa” [...]. Como “La Siringa” preexiste, existe y subsiste. Y es hermana rebelde de otras cofradías que en la urbe porteña vinculan sobre el tapete de la risa o en las cámaras del fumismo a poderosas individualidades de la novela, el teatro, la crítica, la poesía, la ciencia y las artes plásticas.

Como se ve, si por un lado Martínez Cuitiño le quitaba gravedad a la cofradía, por otro explicitaba el “mito y modelo” del alma de artista que analizan Sarlo y Altamirano, mediante la alusión a “Los que callan”, en donde José Enrique Rodó había exaltado “cierto linaje de espíritus que unen al sentimiento infalible, perfecto, aristocrático, de la belleza, en las cosas del arte, el absoluto desinterés con que profesan calladamente su culto, inmunes de todo estímulo de vanidad, de todo propósito de crítica o de producción, de toda codicia simoníaca de fama” (1913: 567).

Desde hacía años se encontraban algunas menciones dispersas de la “activa y vigilante sociedad”, tal como se la calificó en *La Gaceta de Buenos Aires* del 7 de diciembre de 1915, en la sección teatral a cargo de Evar Méndez. Este último, en una tardía carta a Gironde, consideraría a La Púa como una *agrupación fantasma*, antecedente del “movimiento que cuaja o cristaliza en el periódico *Martín Fierro*”, es decir, como eslabón entre el modernismo y la vanguardia, origen de los movimientos de renovación que prosperaron en la década de 1920.¹⁰¹ Méndez estaba por

¹⁰¹ Ya en 1930 la agrupación era un recuerdo lejano, según se lee en artículo de Pablo Suero para *Caras y Caretas*: “¿Os acordáis de los tiempos de «La Púa», *sociedad de distinguidos alacranes*?” (1930, diciembre 13).

entonces redactando su propia memoria sobre el movimiento martinfierrista. Había formado parte de La Púa desde sus orígenes, pero, como nunca había viajado a Europa, desconocía las actividades parisinas de sus amigos y carecía de la información suficiente acerca de los grupos de Parera y Bagneux, en los que no había participado, los *angladistas*, *mallorquinenses*, *zuloaguistas*. Su carta recorría significativamente los momentos de la evolución de Gironde y su grupo en la década de 1910:

me gustaría que algún día me dijeras el origen remoto de dicha sociedad o agrupación fantasma. Tiene importancia para mí. Es “La Púa” un antecedente, valioso, importante, para el movimiento que cuaja o cristaliza en el periódico *Martín Fierro*, libros editados, conferencias, actos diversos, banquetes del 1924 en adelante, y da sus frutos de mérito a partir de 1930, digamos. Su historia es la del grupo, Gironde (¡acepta el plural!), González Garaño, Lagos, Diehl, Güiraldes, y todos los Angladistas, mallorquinenses, o Zuloaguistas; los que después encajamos en los Ballets Russes y todo el movimiento pictórico, musical, artístico en general a su alrededor, etc. hasta desembocar en el arte de la Escuela de París, el Supra-Realismo literario (carta de Evar Méndez a Oliverio Gironde del 15 de enero de 1942).

Nuestra investigación nos permite ahora establecer con certeza la fecha de surgimiento del grupo en noviembre de 1915, según consta en *La Mañana*. Este diario de intensa prédica antirradical, cuyo primer subdirector fue Alberto Gerchunoff, perteneció a Francisco Urriburu Urriburu, el sobrino de Josefa Urriburu, hijo del socio y compadre de Juan Gironde, primo segundo de Oliverio.¹⁰²

Para *La Mañana* escribían varios amigos del poeta: Alfonso de Laferrère, Ricardo Güiraldes y Adán Diehl. En un medio en donde no abundaban las firmas, se destacaba la del Vizconde de Lascano Tegui en numerosas colaboraciones reproducidas en las primeras páginas, como corresponsal en París, crítico de arte y comentarista de la actualidad política. El diario contó con una columna ocasional de críticas y debates literarios con el belicoso título de “La Púa”, donde se entablaron polémicas, por ejemplo, con Paul Groussac, Ricardo Sáenz Hayes, Álvaro Melián Lafinur y otros autores, y realizaron una defensa del *Cencerro de cristal* de Güiraldes, atacado por la crítica oficial. El Vizconde de Lascano Tegui publicó una reseña de este libro y de los *Cuentos de*

¹⁰² En los escasos estudios sobre el diario *La Mañana*, no hay alusiones a sus secciones literarias. Francisco Urriburu fue luego el propietario del diario *La Fronda*. María Inés Tato reconstruye su trayectoria política en el valioso trabajo *Viento de fronda. Liberalismo, conservadurismo y democracia en la Argentina* (2004). Según explica esta autora, *La Mañana* nació en 1911 con el fin de apoyar la reforma política auspiciada por el presidente Roque Sáenz Peña, destinada a instituir el sufragio “universal, secreto y obligatorio”. Ver también Tato (2006, 2008). El diario presentó el mencionado relato de Güiraldes “Puchero de soldado”, como republicación del libro recién aparecido, el 27 de diciembre de 1915.

muerte y de sangre, donde, aun con reticencias hacia la obra, elogiaba a su autor: “El señor Güiraldes es un escritor talentoso, interesante y original” (1915, noviembre 15: 10). La intervención de Adán Diehl, pocos días después, sobre el mismo tema, muestra la virulencia del debate y las condiciones del campo literario: “La aparición de un libro como *El cencerro de cristal* debía suscitar en nuestro ambiente literario –todavía calificado de «páramo» en homenaje al sagrado lugar común– visibles muestras de violentas discusiones tendenciosas” (1915, diciembre 21: 2). Años después el propio Gironde describiría el contexto en que “Ricardo Güiraldes entierra sus libros en un pozo de la estancia «para que se pudran»” como de “asfixiante atmósfera espiritual” (1949: 13). Las controversias sobre *El cencerro de cristal* se replicarían pocos meses después para el estreno de *La madrastra*, “comedia dramática” escrita en colaboración por Gironde y Zapata Quesada. Eran poéticas emergentes, en formación y los ataques críticos suscitaron defensas fraternales.

Fue entonces cuando apareció en *La Mañana* la primera noticia sobre “La Púa”, como intento de sociabilidad que declaró manifiestamente “propósitos hostiles”. A manera de desafío, estableció la intención de no situarse en el campo del arte y la literatura, porque su “ideal” sería la gastronomía:

Ha quedado constituida una sociedad no literaria, no artística, con propósitos hostiles y que se llamará como esta sección “La Púa”.

Lo primero que hará –fórmula racional y socialista de todos los fenómenos intelectuales– es comer. Se reunirán, pues, el domingo próximo, sus componentes bajo ese ideal. Serán ellos: Raúl Monsegur, Oliverio Gironde, Daniel López, Corcalón Huergo,¹⁰³ Evar Méndez, Vizconde de Lascano Tegui, Alfonso de Lafèrre, Vicente Martínez Cuitiño, Pedro A. Zavalla (Pelele), Perucho Palacios, Rafael Crespo, Juan Carlos Rébora, Alberto Gironde, Rafael Gironde, René Zapata Quesada, Roberto Levillier, Absalón Rojas, Carlos López Buchardo, Rodolfo Sosa, Raúl Gonnet, Ricardo Güiraldes y Eduardo Lagos (Anónimo, “La Púa”, 1915, noviembre 13: 3).

Esta era la primera conformación del grupo: todos varones, algunos aspirantes a escritores o artistas, varios pertenecientes a la élite económica, unos pocos descendientes de inmigrantes. Los nombres de los integrantes irían variando con el tiempo, pero la mayoría de ellos mantendrían un fuerte vínculo durante muchos años, en reuniones en Buenos Aires y en París.

Los nombres más repetidos en todas las enumeraciones fueron los de Rafael Crespo, Adán Diehl, Andrés Ezcurra, Rafael, Alberto y Oliverio Gironde, Alfredo González Garaño, Ricardo Güiraldes, Alfonso de Laferrère, Alberto Lagos, Vizconde de Lascano Tegui, Roberto Levillier, Carlos López Buchardo, Vicente Martínez Cuitiño, Evar Méndez, Raúl Monsegur, Pedro Palacios, Pelele, Absalón Rojas y René Zapata Quesada.

¹⁰³ *Sic.* El sobrenombre familiar de Juan Carlos Huergo era *Cancalón* (cf. Cutolo; Iburguren, 1974: 65).

Diez días después de este primer anuncio, *La Mañana* publicó otra noticia, “La Púa. Constitución de la asociación”, que informaba sobre la “segunda reunión” del grupo, realizada en la “*garçonnière* del señor Raúl Monsegur” donde “se sirvió la cena votiva” (Anónimo, 1915, noviembre 24: 5).¹⁰⁴ A los postres el Vizconde de Lascano Tegui dio un largo discurso, cuya reproducción completa en el diario confirma que quien venía escribiendo sobre La Púa era alguno de sus miembros. En alineamiento con la posición política de Francisco Uriburu, Lascano Tegui sostuvo: “Creo que nosotros no somos radicales, y en ello estriba, señores, de que seamos personas de buen gusto”. Ofrendó la cena como “un sacrificio a los dioses que nos son propicios”, afirmando que “aquí queda justificado aquello de Descartes: *cogito, ergo sum*, que quiere decir: «Como, luego pienso»”. Con “el orgullo de nuestra juventud” propuso renovar la vida de Buenos Aires, ciudad “chata” que, “al entregarse al extranjero, ha perdido su delicado perfume que guardaba desde el virreinato”: “Demos a esta ciudad un sentido menos grave, más meridional y alegre como somos”, oponiéndolo a la “gazmoñería protestante”. Como lo haría Gironde en su carta abierta, Lascano Tegui empleaba la metáfora de la ropa en tanto expresión de la renovación cultural, en especial contra lo que llama los *parvenus*: “Menos ropa, menos tela, menos valores ajenos. En el hombre menos ropa y en el espíritu. En la mujer menos ropa sobre su cuerpo, que es el espíritu de la voluptuosidad y la voluntad de la lujuria propulsora”. Significativamente, el discurso de Lascano Tegui pasaba a formular una declaración de propósitos que, a la luz de los hechos posteriores, constituía un claro anticipo de manifiestos y proclamas de vanguardia:

Contrariar todos estos prejuicios, rezagos de nuestro temperamento español enfático y católico; molestar las cursis y decadentes notas de un academismo que no es nuestro; castigar esa burocracia, ya terrorífica, por sus caminos sinuosos; quebrar esa sospecha que sólo la falta de cultura pudo haber creado y separado los dos sexos en todos los lugares; atacar resueltamente la mediocridad, respetada por el silencio accidental de la crítica; acelerar todas las manifestaciones artísticas.

¹⁰⁴ Es indudable que, más allá del uso ya difundido entonces, la expresión *garçonnière* debía evocar en el lector culto de la época el poema del mismo nombre de Rubén Darío, recogido en *Prosas profanas*: “Era en un amable nido de soltero, / De risas y versos, de placer sonoro; / Era un inspirado cada caballero, / De sueños azules y vino de oro”. Las reuniones solían desarrollarse en casa de Monsegur, tal como se lee en otra nota de *La Fronda*, continuidad de *La Mañana*: “Monsegur pertenece a la familia humorística de La Púa y era en casa suya que las célebres y ruidosas reuniones tenían lugar. En ellas estaban Roberto Levillier, Alfonso de Laferrère, René Zapata Quesada, Oliverio Gironde, Vicente Martínez Cuitiño, Ricardo Güiraldes, el Vizconde de Lascano Tegui, y otros, dispersados por el azar de los días y que han colaborado ya en *La Fronda*” (Anónimo, 1923, mayo 3: 1). Muchos años después, tras la muerte de Gironde, el propio Monsegur haría su propia enumeración de lo que llamaba la *barra*: “como vamos quedando pocos de la primitiva «Púa», me permito transcribir la lista completa de fundadores: Oliverio Gironde, Ricardo Güiraldes, René Zapata Quesada, Andrés Ezcurra, Vizconde de Lascano Tegui, Rafael Crespo, Evar Méndez, Pelele Zavalla, Raúl Sosa; todos fallecidos. Todavía seguimos viviendo: Alfonso de Laferrère, Nerio Rojas, Pedro Palacios y el que firma esta carta, Raúl Monsegur” (1967, febrero 2: 110).

Para concluir Lascano Tegui establecía un distanciamiento irónico con sus propias palabras: “y sobre todo cultivar intensamente la nota humorística, proceder siempre riendo a toda vela, hacer ancho el cauce apenas esbozado de la ironía. No hacer discursos solemnes como éste”. Esta misma dimensión humorística, tan señalada en obra posterior de Girondo, aparecerá también como antídoto contra los énfasis de la solemnidad en uno de los *Membretes* publicados en *Martín Fierro* en la década siguiente:

¡Cuidado con las nuevas recetas y con los nuevos boticarios! ¡Cuidado con las decoraciones y la *couleur locale*! ¡Cuidado con los anacronismos que se disfrazan de aviador! ¡Cuidado –sobre todo– con los que gritan: “¡Cuidado!” cada cinco minutos! (1926, octubre 5).

Al respecto, la noticia de *La Mañana* traía el plan de una publicación que anticipaba *Martín Fierro* en tanto *revista de arte libre y de valores nacionales*: “Después de la cena, se discutieron las bases de la asociación y se resolvió publicar una revista de arte libre y de valores nacionales, instituyéndose un premio anual para la mejor manifestación humorística, frase, artículo, dibujo, gesto o libro”.¹⁰⁵ El proyecto se intentaría realizar a principios de 1917, con la aparición del periódico *Comoedia*, en el que Zapata Quesada, Girondo y Monsegur figuraban como “directores propietarios”.

Este gastronómico “origen remoto” de La Púa explica en parte la apelación a los platos de comida en la dedicatoria de los *Veinte poemas* para los amigos, firmada con el nombre de Oliverio y no con su apellido. Puede verse en ella también una expresión de la heterogénea actividad de Girondo en el período anterior a la publicación de su primer libro. En su artículo de presentación, Martínez Cuitiño lo llamó *torbellino andante*, dedicado al estudio, a la pintura, a la literatura y a la música: “tal vez buscaba su espíritu atormentado una llama purificadora”. Reveló que Girondo “contempló ciudades, cielos, almas, corazones. Husmeó sabiduría en raras bibliotecas y fortificó su haber en el estudio perseverante”, en vocación “de mucho vagar, de mucho escudriñar por museos solemnes y talleres antiacadémicos, animando unas veces dóciles arcillas, discurriendo otras en color sobre las telas ansiosas para disminuirse de inmediato con la monda implacable de su autocrítica” (1923, septiembre: 50).

Como representación de la multiplicidad de intereses en esta década, produjo tres imágenes de sí mismo en tres dimensiones distintas, con el bigote que lo caracterizó en esos años, en dos

¹⁰⁵ Por último, en *La Mañana* se afirmaba que “la próxima reunión de «La Púa» se celebrará a bordo del yacht Ariel, el domingo próximo, a las dos de la tarde”, una embarcación vinculada al Yacht Club Argentino desde su fundación.

fotografías y un autorretrato.



Las dos fotos eran de la misma época, entre 1915 y 1916. La primera fue el retrato formal oficial que circuló públicamente con motivo de la graduación en jurisprudencia, en el que aparecía con levita, cuello palomita, corbata de lazo y pelo fijado con gomina. La segunda era un retrato teatral, que se distribuyó con motivo del estreno de *La madrastra* y lo presentaba en una posición algo afectada, como una suerte de estereotipo del bohemio enigmático; Evar Méndez lo llamaría “retrato hamletiano, de rostro embozado” (carta del 14 de noviembre de 1923). Por último, Girondo dibujó a lápiz, acaso como ejercicio plástico, un autorretrato que ha permanecido inédito, donde se mostraba con vestimenta moderna y sencilla, el pelo suelto y libre, y una mirada inquisidora de ojos grandes y profundos; se ignora la fecha de su composición, pero parece concluir la serie de un autor en busca de su imagen.

En 1922 Vicente Martínez Cuitiño transfiguró en ficción al grupo de La Púa en su obra de teatro *Los soñadores*, inspirada en las *Escenas* de Henri Murger. Allí representó a un grupo de bohemios, músicos, escritores y artistas plásticos, seguidores del romanticismo y del modernismo, en una pieza, que sin llegar a ser en clave, ha sido comparada con *El mal metafísico* de Manuel Gálvez pues “ciertos nombres encubren a seres reales”.¹⁰⁶ Entre los personajes está Alomar, quien es, como el Girondo de entonces, “bohemio, pintor, músico, abogado, lleno de aventuras” (1923:

¹⁰⁶ Luis Martínez Cuitiño (1996, julio-diciembre: 104). *Los soñadores* fue estrenada en el Teatro Smart de Buenos Aires el 18 de mayo de 1922 por la compañía de Angelina Pagano y Francisco Ducasse, y recogida en Vicente Martínez Cuitiño, *Teatro*, tomo IV (1923).

75), aunque los parecidos terminan allí. Alomar padece estrecheces económicas y por ello traiciona a sus amigos y sus ideales; afirma: “Es el fracaso total y definitivo lo que yo temo. Ya tengo veinticinco años. La bohemia comienza a desprenderse de mis deseos e inclinaciones. Siento nostalgias de algo mejor” (1923: 34). Como un guiño de diferenciación entre realidad y ficción, los personajes de *Los soñadores* nombran con familiaridad a los miembros de La Púa y allegados: *Absalón, Rafa, Evar Méndez, el rengo Coronado miembro ilustre de la Omnia, Alfonsito, Monsegur, el Vizconde, Oliverio, Chulo, Vicente* (1923: 44, 90).

Apoyándose en estas las amistades, redes de sociabilidad y agrupaciones de identificación generacional, Oliverio Gironde atravesó sus años de formación y acercamiento al campo cultural.¹⁰⁷

1.5. “*Primeras armas literarias*”

La mayor cercanía de Oliverio Gironde con la estética del simbolismo y el modernismo correspondió con el fecundo período “intermedio” de la literatura hispanoamericana, estudiado por autores como Hervé Le Corre (2001). En evocaciones posteriores el poeta consideraría esa influencia como una enfermedad de la que había logrado curarse, a diferencia de otros miembros de su generación y de su círculo íntimo, que no derivaron hacia expresiones más decididamente de vanguardia, como Zapata Quesada, Lascano Tegui o Güiraldes. Así, en 1925 Gironde se declaró “*convaleciente de Rubén y enfermo de Barrès*” (1925, junio 2: 13) y afirmó que su primera obra teatral había sido un “melodrama *infecto* y maeterlinckiano” (1925: 503). Indudablemente este modo de *padeecer* la tradición literaria puede observarse desde la perspectiva de Harold Bloom acerca de la influencia como una enfermedad inseparable de la escritura poética: “Influence is *Influenza* – an astral disease. If influence were health, who could write a poem? Health is stasis” (1997: 95).¹⁰⁸ La reapropiación de motivos y recursos tomados de estas influencias estarán en el origen de la

¹⁰⁷ Al respecto, Paula Bruno propuso pensar “las sociabilidades y la vida cultural con distintos acentos: su rol social, las formas de vínculos interpersonales que se entablan en su interior, las dinámicas de la vida asociativa, las definiciones sociales de quienes se sienten «dentro» de un cenáculo y marcan un «afuera», el reconocimiento de autoridades y de pares, las relaciones de amistad y confianza que sostienen ciertos círculos o estilos de vida, las figuras de «hombre de cultura» que proyectan estas asociaciones” (2014: 14). Por su parte, desde una perspectiva sociológica, Gisèle Sapiro considera que “El análisis de redes es un medio para romper con el imaginario de la singularidad del «creador», que se traduce demasiado a menudo en su aislamiento metodológico, y para poner el acento en la dimensión colectiva de la actividad literaria” (2014: 47).

¹⁰⁸ Como se ha visto, Gironde presentó en la antología de Julio Noé un texto semejante al del reportaje de *Columbia*. En lo que se refiere a las influencias había una ligera diferencia porque no mencionaba a Darío y agregaba que “*convalecía de Barrès*” (1925: 503).

literatura futura de Girondo.

En cuanto a la principal figura del modernismo local, el poeta afirmó en su vejez que, más allá de la amistad con el hermano, no se encontraba entre sus influencias: “Hay quien nos atribuye al señor Lugones como maestro. Yo no creo que debamos nada a Lugones; ninguno viene ni directa ni indirectamente de él” y añadió sin rodeos: “Yo no he sido nunca lugoniano” (1962, septiembre 15: 21).

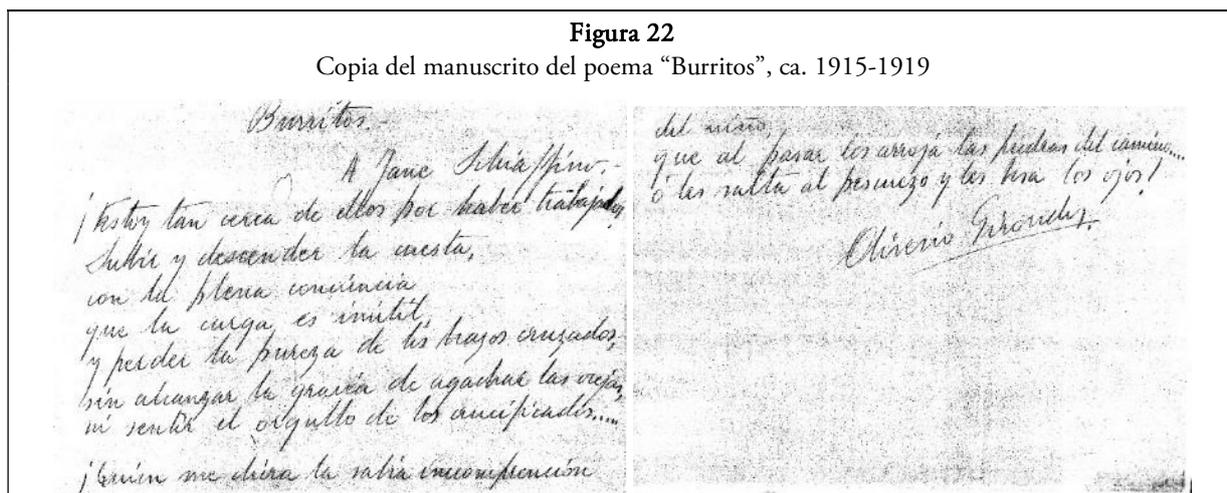
Sin embargo, uno de los más antiguos de sus textos conservados es el inédito titulado “Burritos”. Ya desde su título se advierte la influencia de Lugones, cuyo poema “Los burritos”, aparecido en la prensa periódica en 1908, tuvo gran repercusión en su momento, y, según Roberto Giusti, “en el Centenario era impensable que hasta los más modestos versificadores barriales no «se extasiaran con una serie de burritos»”.¹⁰⁹

El poema “Burritos” de Girondo es sin duda anterior a los *Veinte poemas*, firmados entre 1920 y 1921. Si estas fechas no son del todo inexactas, el texto inédito debió haber sido compuesto en la década de 1910, con mayor probabilidad entre 1915 y 1919. Otros indicios parecen confirmarlo: hemos consultado una copia del original, transcripto en el frente y reverso una tarjeta, que revela un estado avanzado de composición, por su título, dedicatoria, firma y cuidada disposición gráfica, pasado en limpio, sin correcciones. Los trazos de la pluma concuerdan con otros escritos inéditos y correspondencia autógrafa del período.

¹⁰⁹ Citado por David Viñas (1996: 86); éste lamentablemente no consigna la procedencia de la afirmación de Giusti, que no hemos logrado identificar. “Los burritos” se publicó en *La Nación* el 24 de mayo de 1908 y fue recogido en 1928 en *Poemas solariegos* (ver Lermon 1969: 124).

Figura 22

Copia del manuscrito del poema “Burritos”, ca. 1915-1919



El poema está dedicado a “Jane Schiaffino”, es decir, Jeanne Coppin, esposa del pintor simbolista Eduardo Schiaffino, fundador y primer director del Museo Nacional de Bellas Artes, que tuvo vínculos con Juan Girondo y a partir de 1910 cumplió funciones diplomáticas en Europa.¹¹⁰

“Burritos” se caracteriza por un uso intensivo de la versificación regular: siete alejandrinos de 7 + 7, dos heptasílabos, un eneasílabo, con unas pocas rimas consonantes. Los resabios románticos son complementados por la violencia de las piedras arrojadas, siempre recurrente en Girondo:

¡Quién me diera la sabia incomprensión del niño,
que al pasar les arroja las piedras del camino...
o les salta al pescuezo y les besa los ojos!

Luego de estos escauceos inéditos, por fin se produjo el primer intento oficial de Girondo, junto a su amigo Zapata Quesada, de ingresar al campo cultural con *La madrastra*. Eran “sus primeras armas literarias”, según Evar Méndez, que refirió paso a paso, contemporáneamente, todo el proceso de composición en las páginas de *La Gaceta de Buenos Aires*, donde era jefe de la sección *Ecos Teatrales*. Sabemos así que la pieza ya estaba concluida en junio de 1915 y que la primera lectura fue ante las amistades cercanas. Méndez la anunció como un “interesante suceso artístico”.

UNA OBRA NUEVA

Dos jóvenes escritores –uno de ellos el señor René Zapata Quesada, autor del discutido y alucinante *Libro saturniano*, y el señor Oliverio Girondo, que hace sus primeras armas literarias–, acaban de poner la palabra “Telón” a una obra dramática.

Conocemos su asunto, el desarrollo de la trama, y aun algunas escenas que hemos leído: nuestra opinión es, francamente, favorable, más todavía, entusiasta hacia este trabajo teatral, que llamará

¹¹⁰ Por su parte, en 1926, Schiaffino dedicó a Oliverio Girondo uno de los textos de su *Recodos en el sendero*, “Hombres a los vivos y a los muertos”, que trata sobre la Calle del Burro de Sevilla. En junio de ese mismo año, Girondo y el resto de los directores de *Martín Fierro*, Evar Méndez, Alberto Prebisch, Sergio Piñero y Eduardo J. Bullrich, le habían dirigido a Schiaffino una carta, donde destacaban “una voz con tanta autoridad como la suya” en torno a las polémicas por el Museo Nacional de Bellas Artes. Sobre Schiaffino, ver Malosetti Costa, (1999).

la atención.

Sus autores leerán esta noche su drama a un grupo de amigos, hombres de arte y letras, en casa del señor Raúl Monsegur (1915, julio 1).

Méndez conservó en su archivo personal una caricatura, hasta donde sabemos inédita, que representaba a Girondo y Zapata Quesada en el debatido proceso de escritura de la obra. Sólo este último empuñaba la lira atributo del poeta, porque ya era un autor édito; ambos se veían como ángeles que, al parecer, dictaminaban la trágica muerte del protagonista. En el curso de esta investigación, encontramos el dibujo dentro del ejemplar de los *Veinte poemas* dedicado a Méndez. Por ello, Schwartz (2007: 129) consideró la posibilidad de que su autor fuera el propio Girondo, aunque también es más probable que se deba a alguno de los amigos de La Púa, en especial Pelele, por la similitud del trazo con los dibujos de su álbum *Gente conocida* [1929], que menciona numerosas veces a la agrupación y recoge varios retratos de sus integrantes.



Según muestran los documentos hallados, la obra fue aceptada por la compañía de Angelina Pagano y su marido Francisco Ducasse, que desarrollaba la actividad en el teatro Apolo. Pero en septiembre, debido a que Pagano enfermó gravemente, Ducasse intentó disolver la compañía. Tras una polémica que reflejaron los diarios, el teatro decidió apartar a Ducasse y propuso al resto del elenco la continuidad de la temporada. Los actores formaron en cooperativa la nueva Compañía Argentina de Comedias, con la dirección artística del experimentado Joaquín de Vedia.

Meses después de la primera noticia, *Crítica* y la *Gaceta* informaron que *La madrastra* había sido leída al elenco dirigido por De Vedia, que se repartieron los papeles e iban a comenzar los ensayos: el papel de la protagonista sería interpretado por Emilia Saleny, actriz debutante en español pues hasta entonces sólo había actuado en lengua italiana. Se añadía que la obra “irá cuando sea

indispensable sustituir *El distinguido ciudadano*” y “después de *La madrastra* [...] se estrenará *El día de la flor*, de los señores Landívar y Cancela” (Méndez, 1915, octubre 12: 5). En efecto, según la usanza de la época, las compañías disponían de un repertorio de varias “obras en cartera”, para sustituir rápidamente a aquellas cuya recepción no fuera satisfactoria, mediante un sistema de recambio, con estrenos habitualmente semanales.

En este caso, antes de *La madrastra*, el teatro Apolo había presentado el 6 de octubre *El distinguido ciudadano* de José Antonio Saldías y Raúl Casariego, dos autores entonces también noveles; el primero, nacido a fines de 1891, era incluso menor que Gironde. De modo que, para subir a escena, *La madrastra* debía esperar la oportunidad que le concediera su predecesora. Pero *El distinguido ciudadano*, con una interpretación consagratória de Roberto Casaux, tardaría mucho en bajar de cartel.

Pasaron los días. Para mantener vivo el interés en *La madrastra*, Evar Méndez fue publicando en *La Gaceta* diversos recordatorios de la obra de sus amigos. El 16 de octubre volvió a informar:

La compañía que dirige don Joaquín de Vedia, ha comenzado los ensayos de un drama en tres actos, titulado *La madrastra*, original de los señores Oliverio Gironde y René Zapata Quesada, dos distinguidos escritores, de quienes nuestro teatro nacional puede esperar lo que tanto precisa: arte. Así, sencillamente, consideramos la incorporación de los señores Gironde y Zapata Quesada al núcleo de nuestros escritores dramáticos.

Con el estreno de *La madrastra* hará su debut en nuestro teatro nacional una distinguida actriz: la señorita Rosa Seleny [*sic, por Emilia Saleny*]. La señorita Seleny, artista argentina, ha trabajado hasta ahora sólo en compañías italianas, donde ha destacado su personalidad propia; posee una vastísima cultura dramática y reúne en la escena, todos los atractivos.

Una velada de arte, pues, nos ofrecerá, pronto el Apolo, ya que al interés por conocer el drama de los señores Gironde y Zapata Quesada únese el del debut de una distinguida actriz (1915, octubre 16: 5).

La sección *Teatros* del diario *Crítica*, a cargo de Federico Mertens, solía reproducir fragmentos de las obras por estrenar. Ese mismo día 16 de octubre, transcribió una importante escena del acto tercero de *La madrastra*, que “se está ensayando activamente” y “será estrenada cuando *El distinguido ciudadano* decline”. También Méndez, el 19 de octubre, dedicó cinco columnas de su sección para reproducir un largo pasaje del segundo acto, “una escena de la notable comedia dramática *La madrastra*”, “una obra seria que revelará dos vigorosos escritores” (1915, octubre 19: 5). Como se ve, desde las columnas de la crítica, el proyecto se anunciaba como un drama de calidad que venía a aportar madurez al frívolo y comercial teatro nacional, en el que “el motivo principal que llevaba a los autores a escribir teatro era el dinero” (Cilento; Rodríguez, 2002: 83). En ese

contexto de conformación del campo teatral, la figura de Gironde era totalmente desconocida, como lo prueba un error cometido con su nombre por *Crítica* del 22 de octubre:

A pesar de la gran aceptación que ha tenido *El distinguido ciudadano*, la compañía del Apolo no descansa, y está ensayando el drama en tres actos de los señores *Oliverio y Gironde*, titulado *La madrastra* con el que hará su debut la señorita Saleny.

Algunos días después, *La Gaceta de Buenos Aires* presentó a gran tamaño el “cartel anunciador de *La madrastra*, original de Alfredo Guido, la comedia dramática de los señores Gironde y Zapata Quesada, que se estrenará en el Apolo la semana entrante” (1915, octubre 23: 5). De acuerdo con Rodrigo Gutiérrez Viñuales “es sin duda Guido el ilustrador simbolista por antonomasia de los formados en el país” (2014: 215). Este cartel era uno de sus primeros trabajos y, ya característico de su estética, asociaba *La madrastra* con la atmósfera adusta y sombría del simbolismo, lo que explica la calificación de *maeterlinkiana* dada por Gironde a su obra de juventud, susceptible de ser encuadrada en lo que historiador del teatro argentino Osvaldo Pelletieri definió como melodrama social en el sistema del romanticismo tardío (2002: 163). Asimismo, el cartel había quedado desactualizado, porque anunciaba que la obra sería montada por la ya disuelta compañía de Angelina Pagano.

“No hay novedades en el Apolo”, se leía ese mismo día en *La Gaceta*: “sigue representándose con éxito de público cada vez más creciente, *El distinguido ciudadano*, y esperando su turno para estrenarse, *La madrastra*, drama en tres actos de los señores Oliverio Gironde y Zapata Quesada” (1915, octubre 23: 5). En efecto, para sorpresa de la crítica, la obra de Saldías y Casariego se fue convirtiendo en un acontecimiento excepcional, que algunos días se representaba en doble función, hasta llegar a ser “el mayor éxito de taquilla de ese año” (Salzman, 2002: 285), y relegó a *La madrastra*, que no se estrenó “la semana entrante”.

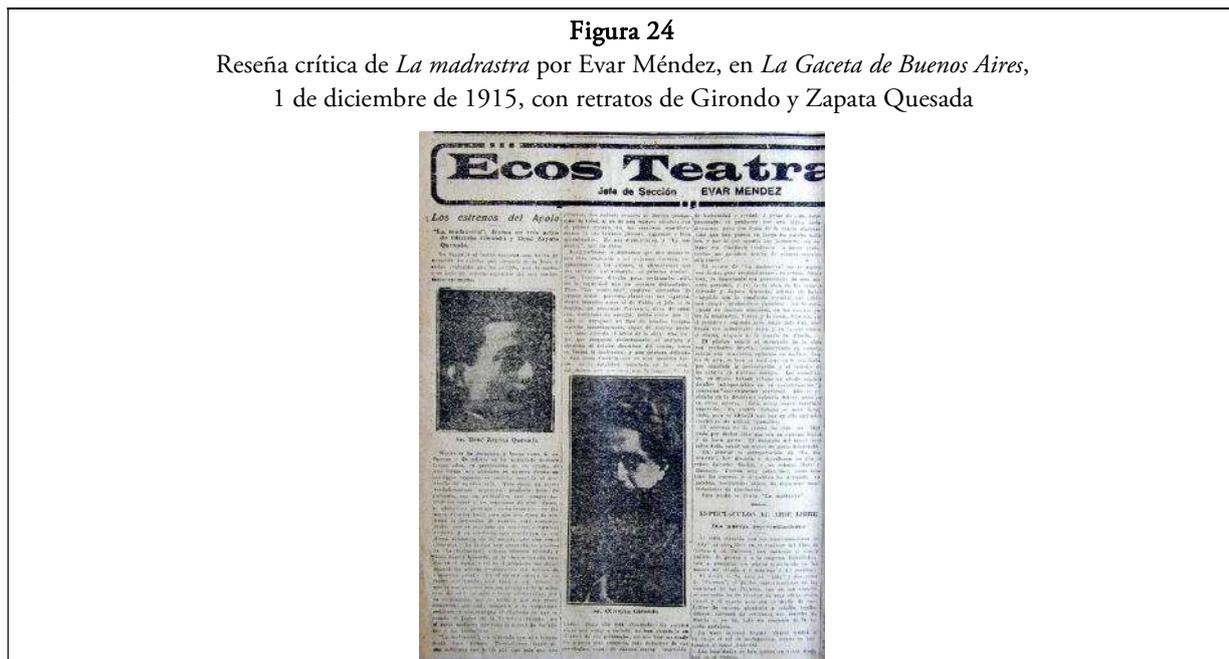
Afiche diseñado por Alfredo Guido para *La madrastra*, *La Gaceta de Buenos Aires* el 23 de octubre de 1915. Emilia Saleny y Salvador Rosich, “Teatros” de *Caras y Caretas*, 6 de noviembre y 11 de diciembre de 1915.



Pasaron las semanas, y en esos días, como vimos, se constituyó el grupo La Púa. En tanto la página teatral de *Caras y Caretas* reproducía fotografías de los principales intérpretes, *La Gaceta* informó el 15 de noviembre: “La comedia satírica de los señores José Antonio Saldías y Raúl Casariego, *El distinguido ciudadano*, alcanzó con la matinée de ayer tarde, su 50 representación. No podían los noveles autores haber hecho debut más feliz en el teatro; y esto no es más que la repetición del juicio que emitimos con motivo del estreno de su obra, sancionado hoy, elocuentemente, por el público”. Es probable que el éxito de los jóvenes antecesores haya ilusionado a Girondo y Zapata Quesada con un resultado similar, augurado también por sus críticos amigos, como el anónimo crítico de *La Nación*, quien sostuvo: “se confía en el éxito de esta obra en la que sus autores revelan a lo que parece muy recomendables actitudes dramáticas” (30 de noviembre de 1915). Ello quizá dio origen a una leyenda difundida por Ramón Gómez de la Serna, según la cual *La madrastra*, calificada como “una veleidad de muchacho”, “*tiene éxito, les da dinero*” (1938, enero: 61).

Cuando finalmente *El distinguido ciudadano* entró en receso, llegó el momento de *La madrastra*, que venía “prestigiada antes de su estreno por los cálidos elogios de quienes la conocieran”, según Julio Noé, un periodista cercano a los autores porque era amigo de Alfonso de Laferrère y había coincidido en la facultad de Derecho con Girondo. Sin embargo, las cosas no ocurrieron del modo previsto.

Figura 24
 Reseña crítica de *La madrastra* por Evar Méndez, en *La Gaceta de Buenos Aires*,
 1 de diciembre de 1915, con retratos de Girondo y Zapata Quesada



El estreno fue el martes 30 de noviembre de 1915.¹¹¹ Actuaban Salvador Rosich, en el papel del personaje protagónico Alfredo; Arsenio Mary, como Pablo, su padre; Emilia Saleny, como Teresa, su madrastra, y Lucía Barausse como su prima Clorinia.

Evar Méndez, en la más importante de las reseñas publicadas, exageró sobre la recepción de la numerosa concurrencia, sosteniendo que la obra “fue un éxito”: “el público asistió al desarrollo de la obra con verdadero interés, demostrando su complacencia con insistentes aplausos en los tres finales de acto”; los autores “fueron muy aplaudidos”, hasta el punto de que al final “el público les demandó su palabra, haciéndoles objeto de elocuentes manifestaciones de aprobación”. Lo cierto es que esta cálida recepción no se debió tanto al público general como a los amigos cercanos: Raúl Monsegur revelaría que resolvieron “acudir al estreno con toda la barra de «La Púa» para ambientar la sala con nuestro desbordante entusiasmo” (1967, febrero 14: 110). Junto a ellos, había numerosos familiares y, presumiblemente, otras relaciones de la alta burguesía; por tal motivo, Ricardo Sáenz Hayes, en las páginas del periódico socialista *La Vanguardia*, reconoció la presencia de “un público muy numeroso”, pero ironizó por su composición social: “creímos asistir a una velada artística, y

¹¹¹ Hemos consultado los siguientes artículos periodísticos sobre el estreno: Evar Méndez, *La Gaceta de Buenos Aires*, 1 de diciembre de 1915; Anónimo, *La Prensa*, 1 de diciembre de 1915; Anónimo (¿Federico Mertens?), *Crítica*, 1 de diciembre de 1915; Anónimo [Ricardo Sáenz Hayes], *La Vanguardia*, 2 de diciembre de 1915; Evar Méndez, *La Gaceta de Buenos Aires*, 2 de diciembre de 1915; Anónimo, *La Protesta*, 3 de diciembre de 1915; Evar Méndez, *La Gaceta de Buenos Aires*, 4 de diciembre de 1915; Anónimo, *La Mañana*, 4 de diciembre de 1915; Julio Noé, *Nosotros XX*, 80, diciembre de 1915.

sorprendiéonos una cita de personas elegantes”.

Sáenz Hayes fue el crítico más despiadado, y también el que brindó la sinopsis de la obra con mayores detalles:

Cierta familia, cuyo apellido se ignora, vive en la opulencia. Don Pablo, casado en segundo matrimonio con Teresa, tiene un hijo llamado Alfredo, administrador de su fortuna y que tiene la mala ventaja de dilapidarla. Ante la ruina, don Pablo “fabrica” rápidamente un casamiento entre su hijo y Clorinia, una prima que tiene el triple atractivo de la juventud, del amor, y del dinero. Alfredo se resiste a tal unión; pero por último se decide. Se inicia el noviazgo con toda clase de situaciones tirantes. Guiada por la frialdad de Alfredo, Clorinia advierte que éste no abriga para ella afecto alguno, y también por una circunstancia fortuita se da cuenta de que su novio ama perdidamente a Teresa, la madrastra. La ruptura es trágica... Clorinia y Teresa se encuentran frente a frente y se injurian. Teresa no oculta su pasión hacia el ahijado.

En el tercer acto Alfredo aparece en los estertores de la agonía. El público no suponía el recurso del suicidio. Las armas todo lo resuelven hasta en el teatro. El moribundo pide perdón a su padre y a Clorinia. Sin embargo, tarda mucho en morir. Solo con la madrastra da el último suspiro, tratando de confesarle su amor. Teresa se desespera y se arroja sobre el cadáver de su amado y le grita, a su vez, el amor que la enciende. En ese instante entran, Pablo y Clorinia; el marido, a un tiempo mismo, presencia la muerte de su hijo y la infidelidad de su esposa.

La crítica debatió acerca de la originalidad de la obra. Sáenz Hayes señaló la que, a su juicio, era la influencia principal: “*La madrastra* es un trasunto de *La Malquerida*, de Jacinto Benavente. Los señores Gironde y Zapata, acaso por el exceso de juventud y diletantismo, frecuentan el jardín benaventino. El maestro español no sabría perdonar semejante asalto a la propiedad”. En el mismo sentido, Julio Noé observó que “no es nuevo el argumento de *La madrastra*. Desde *Fedra* a *La Malquerida*, ¿cuántos hombres de letras han tratado, con diversa fortuna, tema semejante?” El diario anarquista *La Protesta* afirmó también: “El tema que aborda esta pieza escénica no nos resultó una novedad”. Como era de esperar, Evar Méndez intentó revertir estas objeciones:

El asunto de *La madrastra* no es nuevo, nos dirán, pero responderemos: es eterno. Ahora bien, lo importante era presentarlo de una manera personal, y tal es la obra de los señores Gironde y Zapata Quesada, además de haber cumplido con la condición esencial que debíamos exigir: producirnos emoción.

Obsérvese que ninguna reseña mencionó la influencia proclamada por uno de sus autores: Maeterlinck.

Para promocionar la pieza, los periodistas amigos habían generado expectativas desmesuradas; la desilusión fue tan grande como éstas. Lo señaló con crueldad Sáenz Hayes; *La madrastra* había sido una “obra largo tiempo anunciada y que despertara cierta atención por las benévolas palabras preparatorias de la prensa y en razón de la juventud de sus autores”, pero resultó un fiasco para él, *una academia de impresionismo barato*. Y en un reproche que recibiría muchas veces en su vida,

Girondo fue considerado por su origen social apenas un *diletante*:

El relativo interés que existía por *La madrastra* se ha convertido en lo que a nosotros respecta, en franco desagrado. [...] Deseábamos señalar la feliz iniciación de dos escritores escrupulosos, y tenemos que reflejar en nuestra crónica a *dos esforzados diletantes* que, durante dos horas y media, han convertido el palco escénico en *una academia de impresionismo barato*, sin perdonar recursos efectistas y situaciones teatrales deleznales.

Para Noé, era “una obra débil” en su conjunto, de desarrollo “fatigoso y lento” y “de valor escaso”, que “estaba, desde la primera noche, condenada al fracaso” porque los autores “a pesar de su empeño encomiable, han logrado muy a medias el propósito que les alentara”. *Crítica* apenas mitigaba la desaprobación mediante condescendientes elogios: “se trata pues de una pieza que si bien está escrita con galanura y sin desplantes retóricos, rara cualidad ésta en obras de autores noveles, no reúne, sin embargo, las condiciones fundamentales de acción imprescindibles a todo trabajo teatral”. El propio Evar Méndez, quien propugnaba “un teatro verdaderamente argentino, producto neto del ambiente”, “que nos diera de continuo la impresión de nuestra vida contemporánea”, debió admitir que la obra resultaba en tal sentido insatisfactoria: “Exageraríamos si dijéramos que este drama es una obra impecable y no seríamos sinceros, engañaríamos a los autores si afirmáramos que nos satisface por completo su primera producción”. Para él, éste era “el primer ensayo de un teatro que tiende, ante todo, a ser sincero, y que se nos presenta con los prestigios de la noble obra de arte, en medio y lugar aristocrático, por su inspiración, por su estilo y por sus procedimientos, que nada conceden a la vulgaridad ambiente”. Méndez albergaba estas esperanzas sobre la carrera futura de Girondo y Zapata Quesada, en “las nuevas producciones que habrán de ofrecernos pronto”: “Tenemos derecho a reclamarles más, en la seguridad de que no seremos defraudados”. Sáenz Hayes ironizó al respecto con una célebre *boutade* de Paul Groussac: “Los autores continuarán escribiendo. Acaso hagan bien, pues se encuentran así en vísperas de tener talento”. Los amigos de La Púa respondieron indignados desde *La Mañana* al “señor Ricardo Sáenz Hayes”, “pinche de la sección teatros”:

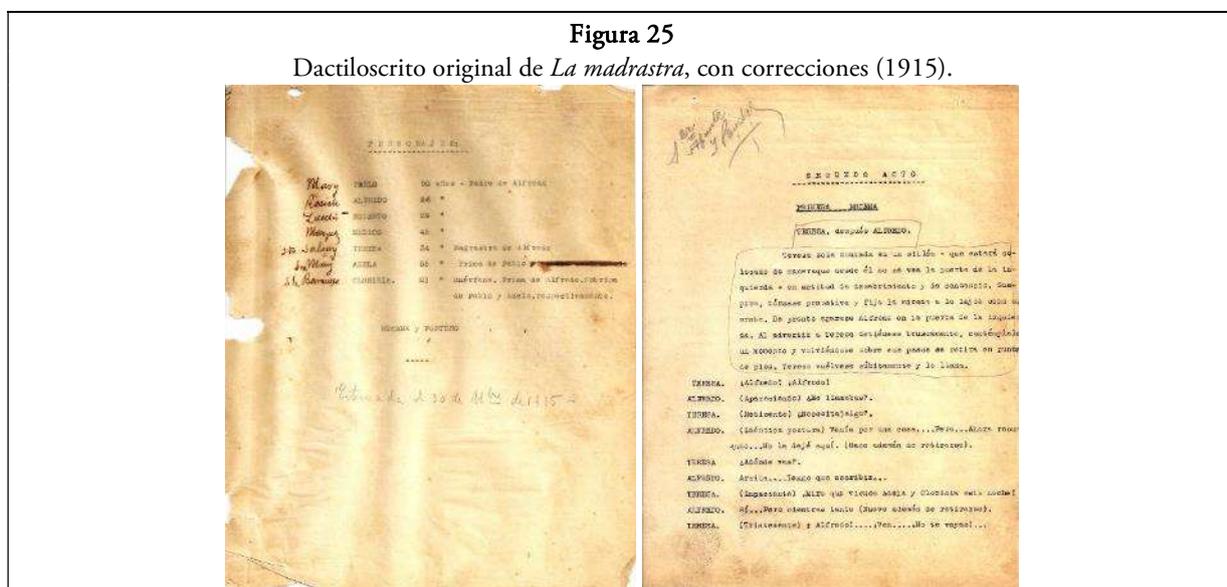
La frasecita deja suponer que el crítico lo tiene [el talento]. Lo que tiene el crítico es impudor literario. La frase esa “pertenece” al señor Paul Groussac, y con ella termina una silueta de un poeta, aparecida en “La Biblioteca”. Si para juzgar el talento de otros se va a casa del vecino a saquearlo, ¿qué mérito tiene el juicio expedido? Lo mismo que si un delincuente nos tratara de criminales. El señor Sáenz Hayes no está pues, ni en vísperas de tener talento. Sería demasiado, pero en obsequio al colega donde escribe, desearíamos que estuviera en vísperas de tener respeto literario, lo que le impediría usar, con tanta frescura –sin entre comillas cuando menos– el pensamiento ajeno (1915, diciembre 4: 5).

A agravar las penurias del estreno de *La madrastra* contribuyeron ciertas fallas de la puesta en escena, sobre todo las actuaciones vacilantes, señaladas por Julio Noé, para quien la obra “escenas tiene ciertamente encomiables, diálogos que, *mejor dichos*, hubieran impresionado mejor”. Méndez, que conocía el texto previamente, comentó con amargura:

se notó que [al público] no le satisfacía por completo la presentación y el trabajo de los actores en diversos pasajes. Los comediantes, en efecto, habían echado en olvido muchos detalles indispensables en su caracterización y aparecían excesivamente nerviosos. Ello se explicaba en la debutante señorita Saleny, pero no en otros actores.

Agregó que esta actriz “causó favorable impresión”, aunque “su acento italiano se notó demasiado”.¹¹²

Méndez informó que en la segunda función, el miércoles 1 de diciembre, los actores felizmente “se mostraron más dueños de sí mismos y con mayor dominio de sus papeles”. Con el apoyo del grupo de amigos, se obtuvo la “completa aprobación del numeroso y selecto público que, como en el estreno, acudió a ver la nueva representación” (1915, diciembre 2). Para la tercera función del jueves 2, los autores intentaron mejorar la obra introduciendo “algunas modificaciones en los parlamentos del tercer acto”, según reveló el mismo Méndez. El dactiloscrito conservado muestra las numerosas correcciones aportadas durante los ensayos y las representaciones.



¹¹² Emilia Saleny se convirtió tiempo después en una de las directoras pioneras del cine argentino; sobre esta figura poco estudiada puede verse el artículo de Fradinger (2014). Salvador Rosich, por su parte, también participó en dos de las primeras películas nacionales, ambas dirigidas por Mario Gallo: *El fusilamiento de Dorrego* (1909) y *Camila O'Gorman* (1910), cuya historia está vinculada a la familia Gironde. Pocos después del estreno, Rosich perdió la razón y murió en la demencia en 1921, según sostiene Gómez de la Serna (1938, enero: 61) y confirma Foppa: “las sombras, al igual que a Pablo Podestá, poblaron su mente de fantasmas y oscurecieron su clara inteligencia” (1961: 590).

El propio Girondo reconoció que en la última función de *La madrastra*, “como ya no había amigos en la sala, se produjeron ciertos siseos en el público” (1925, junio 2: 13), aunque atribuyó este episodio a “la séptima noche de la representación”. Sin embargo, de acuerdo a la información periodística, la obra bajó de cartel el viernes 3; es decir, que fue exhibida apenas cuatro veces.

Además, para aumentar su mala fortuna, *La madrastra* resultó un solo fracaso entre dos éxitos, pues *El día de la flor* de señores Gustavo Landívar y Arturo Cancela, estrenada inmediatamente después en el Apolo, obtuvo mejor repercusión en la crítica y el público.¹¹³

El fracaso propio con la escritura de un drama, y el éxito ajeno con el entretenimiento popular de resonancias políticas, motivaron acaso la decisión de Girondo y Zapata Quesada de encarar, ellos también, una pieza de humor costumbrista, cuyo título inicial revela de manera transparente esta aspiración: *La comedia de todos los días*. No llegó a representarse y hasta hoy permanece inédita. En las columnas teatrales de la prensa periódica de 1915 y 1916, que anuncian las obras “en carterá” de las principales compañías como la del Apolo, no aparece mencionada; ni siquiera en la sección Ecos Teatrales de *La Gaceta de Buenos Aires*, que desde comienzos de 1916 tiene como jefe a René Zapata Quesada en reemplazo de Evar Méndez.

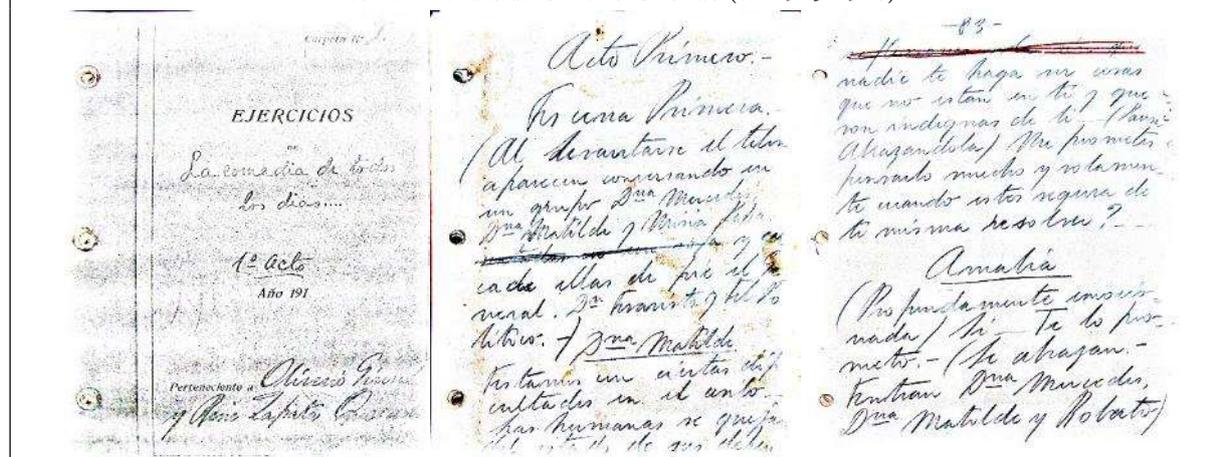
Además, no se conserva un dactiloscrito análogo al de *La madrastra*. Quedan como vestigio unas cien páginas manuscritas a lápiz, presumiblemente de puño de Zapata Quesada, en una carpeta de ejercicios sin fecha, titulada y numerada como “I” en la portada, con hojas intercaladas que interrumpen la numeración correlativa y numerosas enmiendas autógrafas de Oliverio Girondo, realizadas en al menos dos instancias: una con lápiz negro y otra posterior con lápiz rojo.¹¹⁴ El texto no desarrolla la obra completa sino sólo el “Acto primero. Escena primera” y carece de los actos II y III. Corresponde, evidentemente, a un borrador precoz, sin lista de personajes, ni acotaciones sobre la escenografía.

¹¹³ A fin de año, volvió a subir al cartel *El distinguido ciudadano*, que salvó la temporada de la compañía y siguió representándose durante 1916, hasta que fue superada por otro éxito aun mayor del Apolo, *El movimiento continuo*, de Armando Discépolo, Rafael José De Rosa y Mario Folco.

¹¹⁴ El manuscrito se conserva en la sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional. Durante la redacción de este trabajo, se anuncia la edición de *La madrastra* y *La comedia de todos los días*, a cargo de Jorge Dubatti.

Figura 26

Manuscrito original de *La comedia de todos los días*, con enmiendas de Oliverio Girondo (ca. 1915-1916).



La acción sucede enteramente en un salón de la alta sociedad, donde Roberto le propone matrimonio a Amalia. Él “es ñoño, millonario, libertino, y dandy”. Amalia, “orgullosa, pagada de sí misma”, posterga a su antiguo amor, el noble Enrique, que, desengañado, la acusa de casarse sólo por interés: “Ella está loca con su nuevo pretendiente... Habrá palco de propiedad en el Colón, palacete, stud... Los sentimientos son cosa secundaria...” En torno de ellos giran los comentarios de parientes y amigos, en un gran movimiento de personajes.

Sobre la comedia circula una leyenda. La formuló por primera vez Ramón Gómez de la Serna en su “silueta” de Girondo para la revista *Sur* de enero de 1938. El texto fue recogido en el volumen *Retratos contemporáneos* de 1941 con agregados y correcciones. En esta última versión hay un añadido, tardíamente incorporado más de veinticinco años después de los hechos, en el que además se confunde el título de la pieza:

Otra obra titulada *Lo de todos los días* fue admitida por Joaquín de Vedia para el teatro que a la sazón dirigía, pero no hubo actor que quisiera adelantarse al público varias veces para decirle: “*Porque los idiotas... como todos ustedes*” (1941: 85-86).

Francisco Urondo y Enrique Molina recogieron y ampliaron la versión de Gómez de la Serna, identificando a Salvador Rosich como el protagonista que se negaba a interpelar al público.¹¹⁵ La

¹¹⁵ Urondo: “La segunda obra, *Lo de todos los días*, es admitida por el director Joaquín de Vedia, pero se produce un serio conflicto: el actor Rosich se niega a decir un bocadillo que a su vez el director se empeña en mantener; los autores le ruegan que cambie la frase, dirigiéndose a un personaje, «ustedes son unos imbéciles», y luego, dándose vuelta y señalando al público: «como todos ustedes» (Girondo, 1962, septiembre 15: 20). Molina: “*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” (Girondo, 1968: 41).

leyenda ha sido repetida con frecuencia, en general para encontrar en ella una suerte de augurio o cifra del temperamento vanguardista de Gironde, como si estas piezas teatrales lo hubieran acercado a la estética de Jarry, por quien el poeta se interesaría más adelante.¹¹⁶

No obstante, el testimonio más antiguo sobre este período lo suministró el propio Gironde en la entrevista de *Columbia* mencionada más arriba. Allí leemos la irónica evocación, sin duda más confiable que la de Gómez de la Serna, pues fue realizada en 1925, menos de diez años después del estreno de su primer *atentado teatral*:

En colaboración con René Zapata Quesada produje un atentado teatral que se llamó –y por desgracia sigue llamándose– *La madrastra*. Rosich lo estrenó. Y el pobre parecía un sifón de soda encamado durante su larga agonía del tercer acto. La séptima noche de la representación, como ya no había amigos en la sala, se produjeron ciertos siseos en el público y Rosich se levantó en camión e increpó a los descontentos por su falta de respeto hacia una obra que estaba escrita en otro idioma que el entonces corriente en el teatro nacional.

Más tarde escribimos otra comedia que pretendía ser oscarwildeana por las frases ponzoñosas. Se la presentamos a don Joaquín de Vedia, quien tras varios tirones de barba provocados por las insolencias que en la obra se le dedicaban a nuestra sociedad, la aceptó. Pero, una vez leída, ningún actor quiso su papel, lo que produjo un cisma en la compañía. Esta feliz circunstancia hizo que quedara inédito. Y, desde entonces, no volvimos a insistir (1925, junio 2: 13).

Puede advertirse en esta versión que no se mencionan agravios al público en la segunda obra, sino en la primera, por circunstancias de la representación y no porque estuviera escrito en el texto. Además, Rosich no sólo no se niega a interpelar a la gente, como quiere la leyenda, sino que hace exactamente lo contrario y responde impulsivamente, como una airada reacción a los murmullos, saliéndose del rol de personaje. Es menester recordar que entretanto el actor había fallecido demente en 1921, por lo que resultaba entonces verosímil narrar sus reacciones extemporáneas.¹¹⁷ Así pues, todo parece indicar que la leyenda surgió como resultado de un paulatino deslizamiento, mediante

¹¹⁶ Así, por ejemplo, en relación a este episodio Santiago Sylvester afirmó que “Gironde hizo de su vida y de su obra una especie de jactancia de ese desarreglo, e intentó ser enrostrador a toda costa” (2008: 2) y Anamari Gomís lo consideró una prueba de su “desparpajo y antisolemnidad” (Gomís, 2010: 7).

¹¹⁷ En cuanto al cisma en la compañía, mencionado por Gironde, se produjo por motivos ajenos a *La comedia de todos los días*, según informa el diario *Crítica*: “Eliminado el «genio» del picadero Pablo Podestá, la empresa del teatro Apolo, se dispuso a organizar una gran compañía de comedias, para la temporada de 1916. Los señores Rosich, Casaux y Mary, resolvieron por otra parte hacerse empresa de compañía y de común acuerdo, han organizado una excelente troupe que sin duda, por lo homogéneo de los elementos que la constituyen, ha de figurar a la cabeza de las que actuaría durante la temporada de invierno” (1916, enero 20: 6). El propio Salvador Rosich ofreció poco después su versión sobre los cambios en el Apolo en esos años: “en 1915 formaba parte de la compañía Pagano en el Apolo, cuando un día se nos anunció que en la noche del mismo el teatro no abriría sus puertas, dándose por terminada la temporada... [...] En el acto se decidió proseguir la temporada, sin ninguna interrupción. Como actores estábamos Casaux, Mary y yo. Camila Quiroga era la primera actriz, y las cosas marcharon de manera inmejorable. Fue el año en que estrenamos *El distinguido ciudadano*. Al año siguiente se eliminaron algunos socios y quedamos tres solamente: Casaux, Mary y yo, e hicimos una temporada pecuniariamente brillante” (Marchese, 1918, abril 18: s.p.).

el cual se atribuyó a la obra inédita algo semejante a lo que había sucedido en la obra estrenada.

En el texto conservado de *La comedia de todos los días*, los personajes usan dos veces la palabra *imbécil* para referirse a otros: el protagonista Roberto le cuenta a un amigo sus intenciones con Amalia: “Me voy a buscarla. *Debe de estar rodeada de imbéciles*. Vas a ver como hago que los plante a todos. Me acompañas al salón”; más adelante, un personaje femenino secundario murmura sobre la situación: “¡Ha visto! ¡Tan luego Amalia venirse a comprometer ¡con *ese imbécil!*” Sin embargo, no hay ninguna línea que se aproxime, siquiera de modo remoto, al exabrupto legendario de “Imbéciles... como todos ustedes”, tampoco aparece la voz *estúpidos*, ni hay pasaje alguno donde un personaje interpele directamente al público.

Además, la afirmación de Gironde en el reportaje, acerca de *las insolencias que en la obra se le dedicaban a nuestra sociedad*, es más plausible entenderla de modo general y no específicamente como un ataque al público presente. En efecto, conforme a ciertos estereotipos de la sátira de la época, en *La comedia de todos los días* aparecen ridiculizadas las figuras de un político, unas señoras de beneficencia, un viejo general, un hacendado, muchos de ellos con nombres frecuentes en la familia y la literatura de Gironde, como ya mostramos: don Evaristo, Misia Pepa, María Luisa. El hijo del hacendado es un “truhán, tarambana, picaresco”, que se expresa con léxico popular: *che, curdela, alpiste, macanear, otario, grullo, morlaco*.¹¹⁸ Hay alusiones a la homosexualidad masculina y femenina, en este último caso bastante explícitas, tanto en las acotaciones sobre los personajes: “La belleza de Leonor y Clotilde es una belleza ultramoderna; parecen dos efebos; son íntimas amigas; ¡tan amigas! que su amistad hace pensar en Lesbos fatalmente”, como en la acción:

CLOTILDE: (*Que ha estado durante el parlamento anterior abrazada y conversando en secreto con Leonor a una conveniente distancia del grupo.*) ¡Te lo aseguro, Michita!... Tú comprendes que es amiga mía... No puedo dejar de besarla.

LEONOR: Sí; pero no de esa manera.

CLOTILDE: Si la he besado como a todas. (*Tiernamente, acariciándola.*) ¡No seas tonta!

LEONOR: (*Evitándola.*) ¡Déjame!... No me toques... Estoy muy enojada contigo...

CLOTILDE: (*Zalamera.*) ¡No sea malita, mi tesoro! (*En francés.*)

No obstante, la obra en general no puede ser considerada como una visión insolente de la sociedad. Las observaciones más interesantes pueden verse en las ácidas didascalías de presentación

¹¹⁸ Los personajes son dieciocho: Abogado, Adolfo, Amalia, Bebe, Clotilde, Don Evaristo, Doña Matilde, Doña Mercedes, Enrique, General, Gustavo, Leonor, Malena, María Luisa, Misia Pepa, Político, Roberto, Sra. de González; número mucho mayor a los siete de *La madrastra*, pero análogo al de otras obras contemporáneas representadas por la compañía del Teatro Apolo, como *El distinguido ciudadano* o *El movimiento continuo*.

de los personajes, irrepresentables y extensas irrupciones de la narrativa costumbrista en la acción dramática, que podrían explicar, quizá, el rechazo de los actores:

El Político frisa en los cincuenta años. Su cuerpo está atacado de esa incipiente polisarcia de la madurez que va culminando en el abdomen. Los ojos muy abiertos y brillantes subrayan en relampagueos todos sus vocablos. Habla por fórmulas, sentenciosamente, y se escucha. Es ladino y mañoso hasta en sus galanterías, y viste con atuendo encuadrando su indumentaria dentro del dandysismo político. Acostumbrado a tener razón siempre, no atiende las respuestas, e irritase notoriamente cuando no se la dan.

El Abogado es uno de esos hombres que prueban gran encanto en difamar mujeres en todo corro masculino. Didáctico por excelencia con las damas, saca provecho de galantería de la charla más insustancial. Es un Don Juan en apariencia y en el fondo un mendigo de amor que encubre con mentiras sensuales su desolado celibato. Es versado en literatura y arte, pero vale más en él que sus conocimientos, el amanerado fraseo con que disimula su ingenuidad de colegial. Ahora está en trance de seducción de la señora de González, de la cual cuenta ya anécdotas por adelantado. Bonita y coqueta, flirtea la Señora por gimnasia y es casta hasta la temeridad.

Gustavo es uno de esos seres híbridos que existen dentro de nuestro mundo social. De voz atiplada, femenino en todas sus maneras y meloso por añadidura, es un término medio entre André de Fouquières y el sodomita. Malena, chica de veinte años bonita, mala e inteligente.

El personaje del General recuerda a los militares de la familia Uriburu Arenales:

De otra generación el General se cuenta entre aquellos rudos y cetrinos varones que guerrearon en el Paraguay. Mezclóse con su innata fiereza, digna de mejor causa, a las luchas civiles de nuestro país, y llevó en ocasiones a los indios más de un malón... Barbudo y vigoroso, a pesar de sus setenta y cinco años; habla con voz bronca instrumentada reciamente y rica en inflexiones campesinas. Ignorante e ingenuo, dice de continuo truculentas verdades, y es odiado y temido. Es, en una palabra, El General.

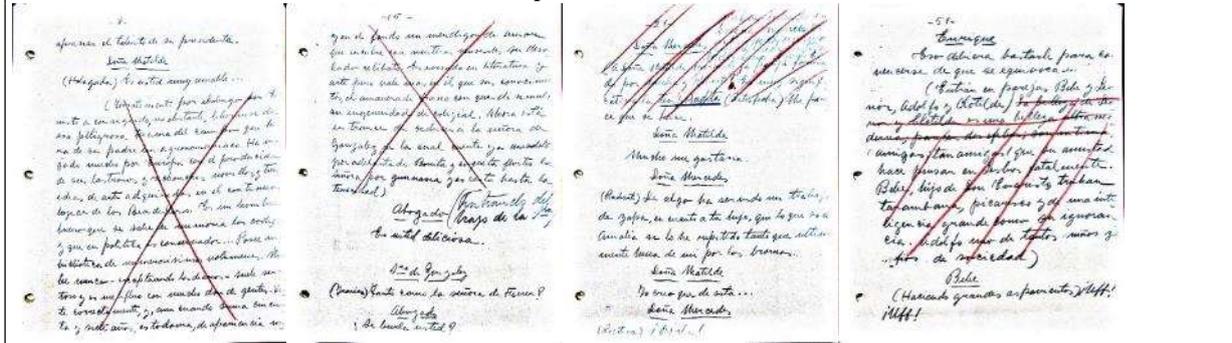
Y Don Evaristo parece una transfiguración de Juan Girondo:

Terrateniente por abolengo Don Evaristo ha conseguido, no obstante, liberarse de esta peligrosa tiranía del campo que hiciera de su padre un agrónomo-maníaco. Ha viajado mucho por Europa con el producido de sus lustrosos y rechonchos novillos y tiene ideas de arte adquiridas en el continuo hojear de los Baedeker. Es un hombre bueno que se sabe de memoria los códigos y que en política es conservador... Posee una biblioteca de numerosísimos volúmenes. No lee nunca –exceptuando los diarios–. Suele ser chistoso y es melifluo con mucho don de gentes. Viste correctamente, y, aun cuando suma cincuenta y siete años, es todavía de apariencia moza. Para decirlo todo, Don Evaristo trasunta nuestro padre de familia moderno.

Lo notable es que todas estas acotaciones fueron sistemáticamente obliteradas en el manuscrito, como si se hubiesen intentado mitigar los pasajes más revulsivos de la primera versión.

Figura 27

Manuscrito original de *La comedia de todos los días*, didascalias obliteradas por Oliverio Girondo (ca. 1915-1916).



Las figuras positivas de la pieza son Enrique y María Luisa.

Enrique es el antiguo pretendiente de Amalia. Tiene veinte y siete años, y viste con una elegante y desusada corrección d'aurevillyana... Sus ojos intelectivos y profundos revelan al hombre plasmado por obra de su labor espiritual. Usa, a la manera romántica, un tanto larga su melena.

Él, “hombre ilustrado”, es quien pronuncia algunas réplicas “oscarwildeanas”: “Usted sabe muy bien que dos bromistas corren siempre el peligro de hablar en serio”, y exhibe un lirismo postromántico, que en cierto modo veremos reaparecer en imágenes donde se confronta lo alto y lo bajo, lo grandioso y lo insignificante, como en *Persuasión de los días* estrellas y sapos:

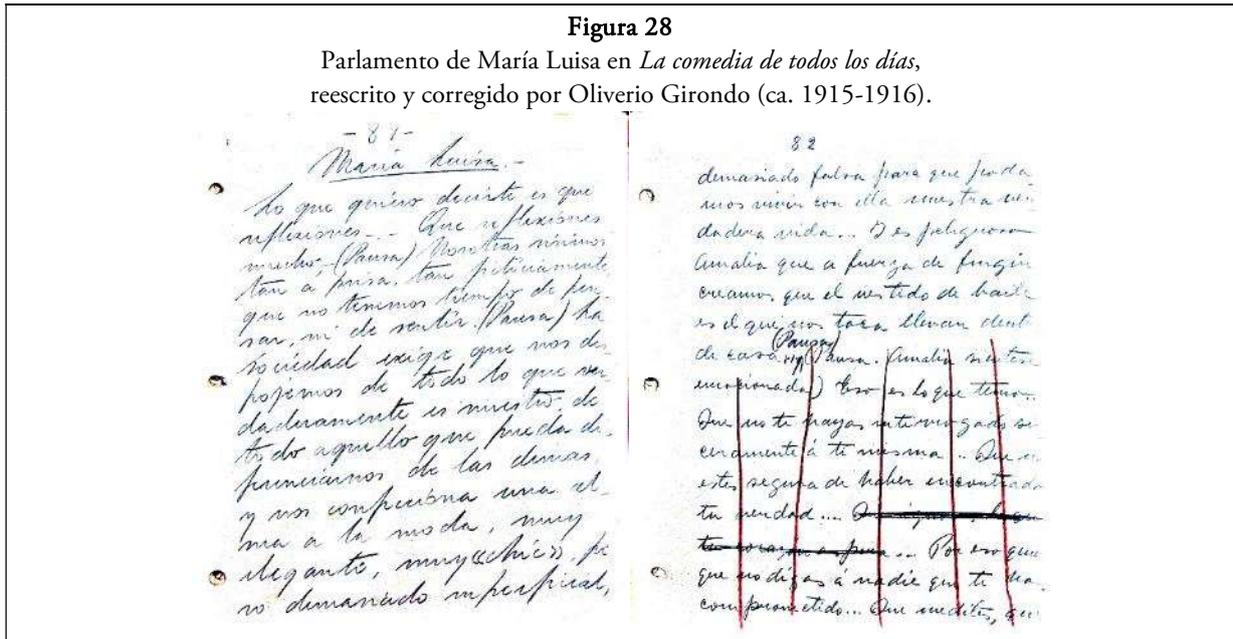
ENRIQUE: *(Con la voz turbada.)* Sí... Es cierto... Es muy triste... *(Pausa.)* Tiene la tristeza que siempre trae a nuestro espíritu la amarga realidad... Por eso habremos de poner nuestra esperanza y nuestro ensueño en nosotros mismos... Las cosas más cercanas como las más lejanas suelen traicionarnos, y es amarga la desilusión... Recuerdo que cuando era niño yo no hacía distinción entre las estrellas y el luminoso parpadeo cercano de las luciérnagas. Luciérnagas y estrellas eran una misma cosa para mí. Una noche el azar quiso que uno de esos insectos encendidos me cayera en las manos; gozoso, loco de alegría. *(Con lírica exaltación.)* Corrí gritando: ¡Una Estrella! ¡Una Estrella! ¡Me ha caído una estrella entre las manos! Y fui a la luz de la lámpara familiar a mirar mi tesoro... A la luz apareció mi engaño... ¡Siempre cuando llega la luz aparece el engaño!...

María Luisa, por su parte, pronuncia un emotivo parlamento sobre la figuración social, que aparece en gran parte reescrito y corregido por Girondo en el original.

MARÍA LUISA: Lo que quiero decirte es que reflexiones. Que reflexiones mucho *(Pausa.)* Nosotras vivimos tan a prisa, tan ficticiamente que no tenemos tiempo de pensar, ni de sentir. *(Pausa.)* La sociedad exige que nos despojemos de todo lo que verdaderamente es nuestro, de todo aquello que pueda diferenciarnos de las demás y nos confecciona un *alma a la moda*, muy elegante, muy *chic*, pero demasiado superficial, demasiado falsa para que podamos vivir con ella nuestra verdadera vida... Y es peligroso, Amalia, que a fuerza de fingir creamos que el vestido de baile es el que nos toca llevar dentro de casa. ~~*(Pausa. Amalia siéntese emocionada.)* Eso es lo que temo... Que no te hayas interrogado sinceramente a ti misma. Que no estés segura de haber encontrado tu verdad...~~

Figura 28

Parlamento de María Luisa en *La comedia de todos los días*,
reescrito y corregido por Oliverio Girondo (ca. 1915-1916).

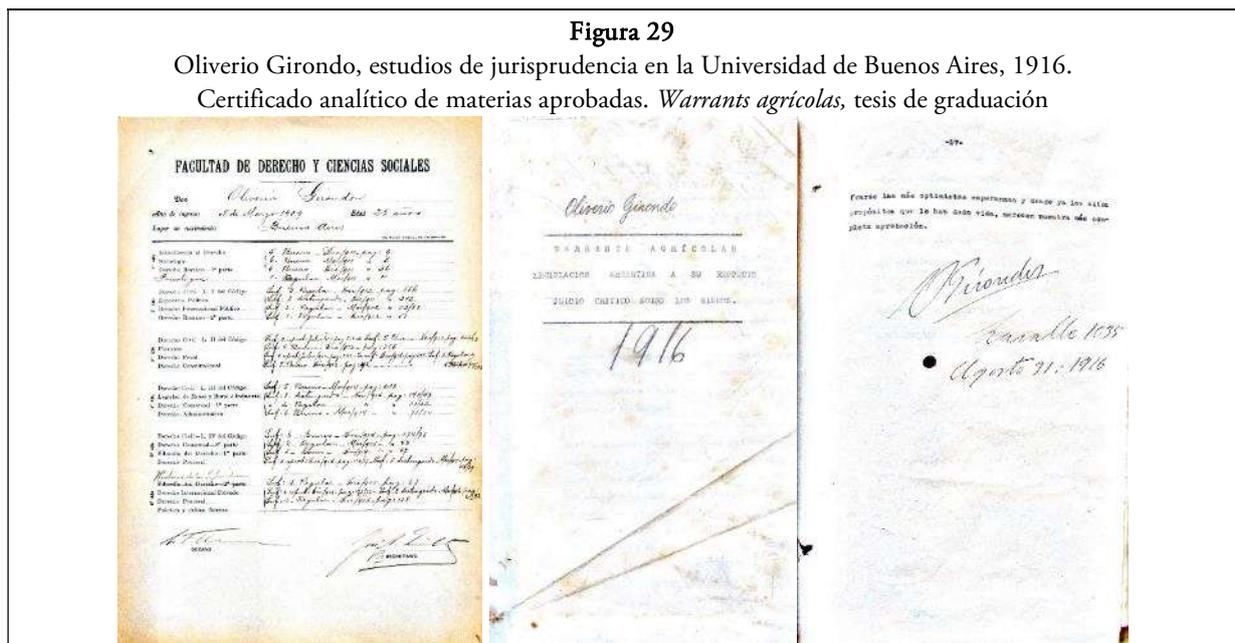


Este parlamento trasunta sin duda la posición de los autores, que le atribuyeron cierto valor, como puede verse en los avatares del título de la obra a lo largo del tiempo: hacia 1916, en el manuscrito, la llamaron *La comedia de todos los días*. La había mencionado de tal modo René Zapata Quesada en 1917 en su libro *Exaltación de mi tristeza y de mi lujuria*, donde incluyó en la lista de obras “Del mismo autor” dos “en colaboración con Don Oliverio Girondo Uriburu”: *La madrastra* (drama en 3 actos), Buenos Aires, 1915” y “*La comedia de todos los días* (3 actos), Buenos Aires, 1916”. Ahora bien, en la lista análoga de su poemario *Estampas de color* de 1922, Zapata Quesada modificó el título de la segunda, tomando una expresión del parlamento de María Luisa para llamarla “*Almas a la moda* (comedia en tres actos)”¹¹⁹ De esta manera la siguió mencionando en el futuro, en *La infidelidad de Penélope* de 1924 y en las dos ediciones de la *Antología de la poesía argentina moderna* de Julio Noé (1926 y 1931). El hecho lleva a preguntarse si Girondo y Zapata Quesada siguieron trabajando en la comedia después del rechazo de la compañía del Apolo. Así pues, debe admitirse que todas las afirmaciones acerca de esta obra son, hasta el momento, conjeturas provisionales cuya validez podría refutar la aparición de nuevos documentos inéditos. Sin embargo, no resulta desatinado suponer que la pieza no pasó de la fase de mero proyecto y que, incluso, nunca llegó a ser terminada.

¹¹⁹ Allí también incluye una obra en colaboración con Andrés Ezcurra, *Don Atenágoras elegante* (1918), “farsa en tres actos” de la que no se tienen más noticias. Por otra parte, se conserva un ejemplar de *Estampas de color* con dedicatoria de Zapata Quesada a Juan Girondo.

1.6. “Una coraza de mi propio egotismo”

En los esos días de diciembre de 1915 en que *La madrastra* iba al fracaso, Gironde reprobó la última materia de jurisprudencia y debió esperar hasta marzo de 1916 para concluir sus estudios. No había sido un alumno brillante. En las veintitrés materias aprobadas, fue aplazado en cinco ocasiones. A una de ellas, Derecho Penal, debió rendirla en tres llamados hasta aprobarla, en 1913, 1914 y 1915. La mejor nota de su carrera fue un ocho, que obtuvo apenas cuatro veces, como en Legislación de Minas y Rural e Industrial, tema que pudo haberle interesado en tanto miembro de familia terrateniente. En este mismo sentido hay que entender la elección del asunto para su tesis de graduación, entregada en agosto de 1916, *Warrants agrícolas; Legislación argentina a su respecto; Juicio crítico sobre los mismos*. Sin embargo, no debemos exagerar el alcance de esta preferencia porque la investigación muestra que Gironde optó entre una lista de opciones establecidas por instancias superiores: ese mismo año hubo otras seis tesis sobre la misma cuestión.¹²⁰



Entre quienes egresaron con Gironde, todos varones, muchos de ellos de la élite, destaquemos, por sus conexiones históricas y literarias, a José Cortejarena, luego director y propietario del diario *La Razón*; a Enzo Bordabehere, legislador asesinado en el Senado de la Nación en 1935, y a Marcos Satanowsky, asesinado a su vez en 1957 en un caso vinculado también, curiosamente, a *La Razón* y que motivó una de las recordadas investigaciones de Rodolfo Walsh.

¹²⁰ Un pasaje de la tesis de Gironde fue reproducido por la revista *Xul*, en mayo de 1984.

En lo que respecta a la construcción de su imagen de escritor, indiquemos que Girondo, desde su graduación en jurisprudencia, en las instancias burocráticas en que debió declarar su profesión no consignaba *escritor*, sino *abogado*.¹²¹



En este período, según Martínez Cuitiño, Girondo consagró su tiempo a estudios musicales, aunque no se sabe si de carácter práctico o teórico:

Oliverio, comediógrafo arrepentido y flamante abogado, cohonestaba la desdicha del pergamino doctoral dándose a la música. Beethoven y Schumann lo absorbían; Stravinsky y Falla solicitaban su espíritu con el desconcertante poder de sus hallazgos musicales. Tal vez buscaba su espíritu atormentado una llama purificadora que anulara el recuerdo de su pecado teatral y quemara su borla universitaria (1923, septiembre: 50).

A fines de 1916 y comienzos de 1917, Girondo y Zapata Quesada encararon otro proyecto en común después de sus intentos teatrales, ahora junto a Raúl Monsejur: la publicación de una revista cultural. La llamaron *Comoedia*, como el periódico fundado por Henri Desgrange en París en 1907.¹²² Tenía frecuencia semanal, a diferencia de su homólogo francés que era diario, aunque la disposición gráfica era muy similar, en tanto aspiraba a ser una publicación accesible de amplia circulación. Costaba apenas 10 centavos. Aparecieron 15 números. Girondo lo llamó *pasquín inédito* porque eran sólo cuatro páginas de unos 60 x 40 cm; luego, en los dos últimos números, el

¹²¹ Sólo una vez se declararía escritor, en el viaje a Brasil junto a Norah Lange, en los rigurosos trámites migratorios durante la Segunda Guerra Mundial, en 1943.

¹²² El *Comoedia* francés había interrumpido su publicación en 1914 al comienzo de la guerra. Volvió a aparecer con frecuencia diaria desde 1919 hasta 1936.

tamaño se redujo a formato tabloide de 29 x 39, con el doble de páginas. Según su afirmación, acaso exagerada, el periódico “jamás salió a la calle porque los administradores se olvidaban de ponerlo a la venta” (1925, junio 2: 13).



En las lecturas críticas de Gironde, la primera y única persona que se ocupó de este periódico fue Patricia Artundo, quien destacó el “abandono de las viñetas y *bandeaux* modernistas tan comunes a las publicaciones de la época” (1999: 518). Hay que añadir que *Comoedia* argentino copiaba abiertamente el diseño del *Comoedia* francés. El escaso desarrollo del campo teatral y literario local, en comparación con el de Francia, puede verse en esa significativa relación de 7 a 1 en la frecuencia de publicaciones de propósitos análogos, además de la perduración a través de los años.

Hasta el momento sólo se conoce una colección incompleta, que perteneció al propio poeta, en una carpeta posteriormente rotulada “Gironde en *Comoedia*”. Faltan los números 1, 2, 3, 5, 6, 10 y 11, de modo que aún subsisten interrogantes sobre el periódico. Se desconoce la fecha exacta de aparición. La cronología de las *Obras completas* de 1968 indicaba erróneamente que *Comoedia* había aparecido en 1911. El dato fue corregido por Washington Pereyra, que adquirió la colección tras la muerte de Gironde; según él, el primer número apareció en diciembre de 1916 (1993: 228). Sin embargo, la frecuencia regular de aparición de los números conservados permite suponer que *Comoedia* salió el 1 de enero de 1917.¹²³ Asimismo, el carácter incompleto de la colección induce a

¹²³ Esta es la fecha de los ocho números conservados, que, al igual que Artundo, consultamos en la fundación de Pereyra: el nº 4, lunes 22 de enero de 1917; el nº 7, lunes 12 de febrero; el nº 8, lunes 19 de febrero; el nº 9, lunes 26

admitir que no hay certezas sobre la fecha de finalización, porque podrían aparecer eventuales números posteriores al 15.

No se sabe quiénes fueron los responsables iniciales del proyecto. Sólo a partir de número 12 figura debajo de la cabecera la leyenda “Directores propietarios: René Zapata Quesada, Oliverio Girondo, Raúl C. Monsegur”. Puesto que, en general, no son infrecuentes los cambios en las redacciones periodísticas, es aún puramente conjetural la atribución de responsabilidad integral a este trío de nombres, y el rol que ocupó cada uno en la empresa.



Y en especial, pese al título de la carpeta, se ignora si en los números faltantes hay más colaboraciones de Girondo. Él, como se ha visto, afirmó haber publicado “varios artículos” en el periódico, pero en el material conservado puede hallarse sólo un texto firmado, la prosa poética “A la que todavía no ha venido”, aparecida en el número 13, del 31 de marzo de 1917. Alberto Perrone menciona una “prosa breve” titulada “El único paisaje”, “publicado en *Comoedia*, año 1, número 1, de enero” de 1917, pero no la reproduce (1999: 7).¹²⁴ Lo cierto es que en los números conservados Girondo se mostró reacio a publicar con su nombre, si se lo compara con René Zapata Quesada, la figura más activa del periódico con unos diez artículos; la firma de Raúl Monsegur, por su parte, no aparece nunca. Hay que tener en cuenta que la identidad de los directores podría estar oculta por alguno de los abundantes seudónimos. Para Artundo ciertas notas “hacen suponer la pluma de

de febrero; el nº 12, sábado 17 de marzo; el nº 13, sábado 24 de marzo; el nº 14, sábado 31 de marzo; el nº 15, sábado 7 de abril de 1917. De modo que no es inverosímil pensar que el nº 1 haya aparecido el lunes 1 de enero; el nº 2, el 8 de enero, y el 3, el 15 de enero.

¹²⁴ Perrone tampoco ha respondido a nuestra solicitud de acceder a ese texto, repetida varias veces a lo largo de los años, por teléfono y por correo electrónico.

Oliverio” (1999: 519), como el texto firmado por “Viandante” en el número 14, “Los adefesios de Buenos Aires”, donde se califica la ampliación del Palacio Municipal de “inverosímil mamarracho” o “elefante boca arriba” (31 de enero de 1917: 8). En cuanto a los trabajos que sí están firmados, corresponden a muchos amigos de Gironde, como Andrés Ezcurra, Fernández Moreno, Lascano Tegui, Evar Méndez, Absalón Rojas, Raúl Sosa y Alejandro Sirio, y otras figuras del período postmodernista, como Fernán Félix de Amador, Rafael de Diego, Héctor Díaz Leguizamón, Luis María Jordán, Álvaro Melián Lafinur y María Luisa Pavlovsky Molina, la única mujer. Abunda la reproducción de escritos extranjeros, sobre todo franceses, como una política de difusión de autores vinculados a distintas corrientes del simbolismo: Gabriele D’Annunzio, Maurice Barrès, Paul Fort, Enrique Gómez Carrillo, Oscar Wilde y varios otros. En tal sentido, fue lanzada la “Primera encuesta de *Comoedia*” para indagar quién sería “el sucesor de Rubén Darío”, su “heredero” a un año de la muerte: “¿cuál es el poeta que puede reemplazarlo?, ¿cuál es el más grande poeta de habla española?”, con el fin de contemplar “el desarrollo y esplendor de la poesía hispanoamericana” (nº 4, enero, 22: 3). Las respuestas, si las hubo, no aparecen en los números conservados.

El periódico fue calificado por Gómez de la Serna como “efímero y teatralizante” (1938, enero: 61), y en efecto su título podría llevar a pensar que estaba consagrado sólo a cuestiones teatrales, pero no es así. Abundaba la información literaria, plástica y musical, de modo que puede ser visto como un puente hacia el *Martín Fierro* de 1924. El periódico se declaró explícitamente apolítico, y acogió entre sus colaboradores a figuras de ideologías muy variadas, como Alberto Gerchunoff y Rodolfo González Pacheco, pero hubo una aislada y circunstancial incursión política, durante el conflicto bélico, para reprobear la posición del recién asumido gobierno de Hipólito Yrigoyen. *Comoedia* se proclamó a favor de los aliados y en este punto es inevitable recordar las declaraciones de *Martín Fierro* durante las polémicas de la década de 1920:¹²⁵

Comoedia no se ocupa habitualmente de política: no cabe ese tema dentro de la índole especialísima de sus comentarios, sino cuando los hechos políticos afectan conveniencias relacionadas con su programa. Hoy debe hacer una excepción por tal causa. La actitud del gobierno argentino ante el bloqueo de Europa resuelto por Alemania, perjudica nuestros intereses espirituales en el mundo e importa un desmedro para la dignidad de nuestra cultura” (Anónimo, “La cobardía”, 1917, febrero 19: 1).

¹²⁵ “El programa de *Martín Fierro* le exige permanecer desvinculado de todo interés y asunto de índole política y consagrarse por entero, únicamente, a los problemas literarios y artísticos” (Evar Méndez, “Aclaración”, 1927, noviembre 15: s.p.)

Entre las notas firmadas con seudónimo, en el cuarto número hay una particularmente significativa, pues establece la posición del periódico en relación con el campo teatral en particular, y el campo intelectual en general. Se trata de una polémica entablada por “Severo Franco” contra Alfredo Duhau, quien había sostenido que “el teatro nacional no es inferior, en este momento a cualquier otra manifestación del espíritu y la actividad argentina”. *Comoedia* afirma por el contrario que “entre nosotros, cualquier manifestación artística, poesía, música, pintura, escultura, es superior por el momento, al teatro nacional”. Destaca a escritores que pocos años después serían atacados por la vanguardia: Larreta, Rojas, Lugones, Chiappori, y otras figuras de la plástica y la música como Fader, López Naguil, Iruetia, Sonza Briano, Williams y De Rogatis. Y si acepta el valor de algunos dramaturgos como Florencio Sánchez y Martínez Cuitiño, juzga ásperamente a los comediógrafos más populares, “los Sánchez Gardel, los Hickens, los Saldías y Casariego, los Cayol, los Iriarte y los Pelay, los Novión y Pacheco”. Adviértase que en esta lista están los autores de *El distinguido ciudadano*, que había postergado el estreno de *La madrastra*. Para Severo Franco “el espíritu de bambolla [...] nos roe a los argentinos. Somos demasiado vanidosos y nos enorgullecemos de cualquier cosa” (1917, enero 22: 1).¹²⁶

Frente a José Ingenieros el periódico mantuvo una posición ambigua: reprodujo de manera destacada el capítulo “La moral de Tartufo” como anticipo de la segunda edición de *El hombre mediocre*.¹²⁷ Pero dos meses después, en el número 14, publicó un artículo muy hostil, que apareció sin firma, lo que en cierto modo le daba el aval del periódico, aunque sabemos que su autor fue Alfonso de Laferrère, quien lo recogió en su volumen *Literatura y política* (1928). Allí se consideraba a Ingenieros un “temperamento fluctuante”, un plagiario cuya “habilidad consistía en tomar ideas de aquí y allí” y que “nunca se fatiga de repetir las mismas cosas”. Esta nueva edición de su libro “le resultó un pleonasma de doscientas setenta páginas: la elefantiasis del pleonasma”. Criticó su estilo metafórico, atacando incluso el texto publicado por la propia revista: “De cuando en cuando, el doctor Ingenieros llama a las puertas de la literatura con imágenes como ésta: «La hipocresía es la

¹²⁶ Alfredo Duhau no colabora en *Comoedia*, como sostiene Washington Pereyra en la entrada correspondiente al periódico, sino que sólo es citado en esta polémica. No resultaría extraño que “Severo Franco” fuera Evar Méndez, porque ambos firman la columna titulada “La semana teatral” y el seudónimo reaparece años después en el segundo número de *Martín Fierro*, firmando “El caso Unamuno”, violenta diatriba contra el gobierno de Primo de Rivera, donde se proclama la necesidad de “un nuevo 25 de Mayo en el orden moral e intelectual” (1924, marzo 20: s.p.).

¹²⁷ Una parte del texto de Ingenieros apareció en el número cuarto; el resto, presumiblemente, en alguno de los siguientes números de *Comoedia* hoy perdidos, porque al final se anuncia que “Concluirá”. No era una colaboración inédita: ya había aparecido, con el mismo título, en *Atlántida* VII 21, 1912.

peluca de la calvicie moral» y le reprochó su sensiblería cursi, en los mismos términos en que Gironde, en su memoria del periódico *Martín Fierro* (1949: 12), atacaría los ripios modernistas: “Todos recuerdan sus páginas *liliales* a las manos de Eleonora Duse, que conmovieron tanto a los mejores poetas de Lomas de Zamora”. Para concluir, se lo criticaba por las agrupaciones burlescas que habían integrado los mismos miembros de La Púa:

No ha logrado jamás que lo tomen en serio, y en venganza, resolvió no tomar nada en serio, empezando por no tomarse en serio. Desempeña la comedia científica con sus “casos clínicos” rigurosamente imaginarios y el sainete filosófico con sus imponderables “logias culturales”. [...] El perenne equívoco de su actitud mental se traduce por último en una mueca burlesca que no consigue disimular la certidumbre trágica de su impotencia (“Anónimo, “El hombre mediocre”, 1917, marzo 31: 1-2).

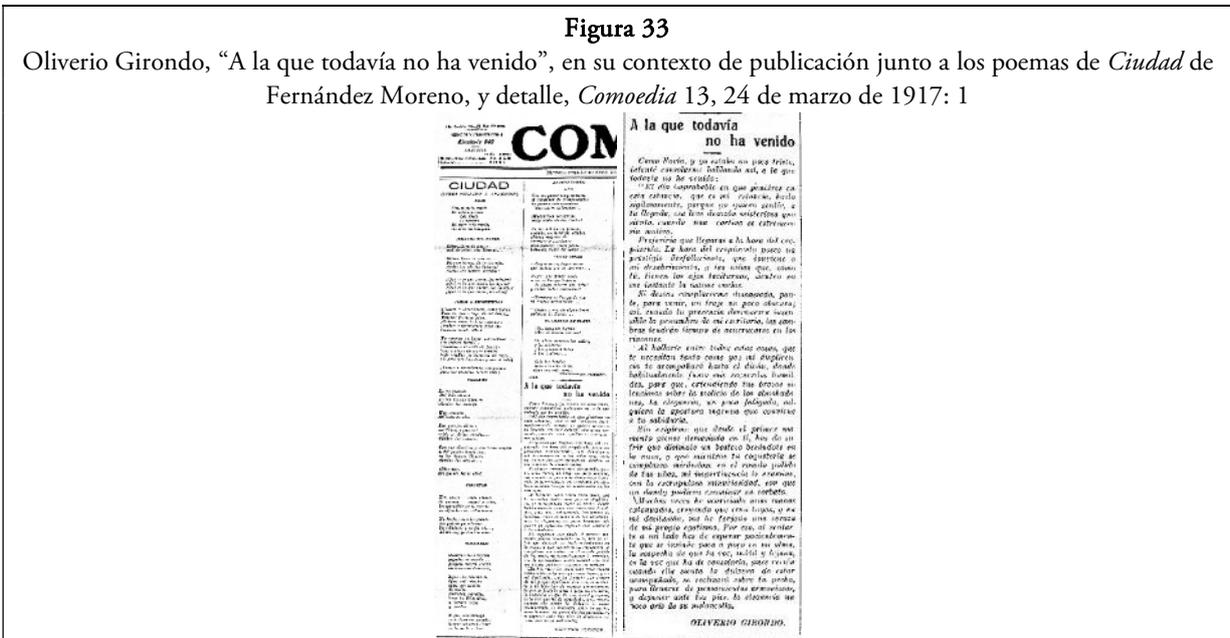
Puede entenderse que esta crítica a Ingenieros, más allá de las diferencias ideológicas, estéticas o aun personales, señala una tendencia hacia la ruptura con la generación vinculada al modernismo, en un período de intensa reconfiguración intelectual.¹²⁸

Algo semejante puede observarse en la relación con modelos franceses, en especial Maurice Barrès; el número 14 de *Comoedia* publica un fragmento de “Mis horas toledanas”, proveniente de *Greco, ou Le secret de Tolède* de 1912, en la traducción española de Alberto Insúa, un texto que, como se verá, resultaría central en la trayectoria poética de Gironde. Apenas una semana después, el periódico reprodujo el cuadro de Barrès ante Toledo pintado por Ignacio Zuloaga en 1913, junto a un texto sin firma en que se cuestionaban algunos momentos de la evolución intelectual del escritor francés, pero con una mirada global aún positiva. Barrès, se afirmaba, “supo reunir en un dualismo, antes de él creído imposible, la acción y la contemplación”, por eso ejerció “un principado de juventud”: “Por los senderos que abrió iban las nuevas generaciones literarias; agitaban frases tuyas como banderas de combate o ídolos de nuevas teogonías”. Luego “el catolicismo dulzón, la orientación más negativamente reaccionaria de la última manera barresiana, no tenía nada que ver con los generosos y libres impulsos juveniles”. Pero ahora “la guerra ha purificado a Maurice Barrès”. Su estilo tenía “una sensibilidad muy moderna, de enfermiza apariencia a fuerza de ser sutil, todo un credo viril, ofensivo de tan egolátrico” (Anónimo, “Barrès contemplando Toledo”, 1917, abril 7: 8). No pasaría mucho tiempo, según se ha mostrado, para que Gironde llegara a desaprobar por completo la figura de Barrès, mediante una asimilación satírica entre su literatura y su peinado, como algo decadente, ridículo, asfixiante, artificial: “El estilo de Barrès es un estilo de

¹²⁸ Véase al respecto Tarcus (2011).

onda, un estilo que acaba de salir de la peluquería” (1924, febrero: s.p.); “¡Qué olor a pomo y a gomina!” (1925: 503).¹²⁹

En este marco, el número 13 de *Comoedia*, del 24 de marzo de 1917, publicó “A la que todavía no ha venido”, la más antigua publicación de Girondo y la única firmada por él en el periódico, según nuestro conocimiento actual.



Se trata de una breve prosa poética, con la ostensible presencia de un yo que se aviene a enunciar la languidez de su “leve desazón” y su módica tristeza: “Como llovía, y yo estaba *un poco triste*, intenté consolarme hablando así, a la que todavía no ha venido”. Dirige entonces su monólogo a una mujer irreal, imaginaria, una *niña taciturna*:

El día improbable en que penetres en esta estancia, que es mi estancia, hazlo sigilosamente, porque yo quiero sentir, a tu llegada, esa leve desazón misteriosa que siento, cuando una cortina se estremece sin motivo.

Preferiría que llegaras a la hora del crepúsculo. La hora del crepúsculo posee un prestigio desfalleciente, que conviene a mí desabrimiento, y las niñas que, como tú, tienen los ojos taciturnos, sienten en ese instante las manos vacías (1917, marzo 24: 1).

El yo, displicente como un dandy, imagina un encuentro sin pasión en la sofocante penumbra de un artificioso gabinete cerrado:

Al hallarte entre todas estas cosas, que te necesitan tanto como yo; mi displicencia te acompañará hasta el diván, donde habitualmente fumo mis recuerdos humildes, para que, extendiendo tus brazos silenciosos sobre la molicie de los almohadones, tu elegancia, un poco

¹²⁹ Aun años después, en *Interlunio* de 1937, el narrador dirá que Barrès usaba “un ala de cuervo sobre la frente” (1999: 119).

fatigada, adquiera la apostura ingenua que conviene a tu sabiduría.

Sin exigirme que desde el primer momento piense demasiado en ti, has de sufrir que disimule un bostezo besándote en la nuca, y que mientras tu coquetería se complazca mirándose en el rosado pulido de tus uñas, mi impertinencia te examine, con la escrupulosa minuciosidad, con que un dandy pudiera examinar su corbata.

El monólogo concluye como una confesión de marcado tono tardorromántico: “has de esperar pacientemente que se insinúe poco a poco en mi alma, la sospecha de que tu voz, inútil y lejana, es la voz que ha de consolarla, pues recién cuando ella sienta la dulzura de estar acompañada, se reclinará sobre tu pecho, para llenarse de pensamientos armoniosos, y deponer ante tus pies, la elegancia un poco gris de su melancolía”. Compárese el léxico del pasaje, con el del Girondo vanguardista, que hablaría de *alma* con intención humorística y nunca usó la palabra *melancolía*.¹³⁰ Lo mismo cabe decir de las metáforas algo pretenciosas: *fumar recuerdos, brazos silenciosos, molície de los almohadones, elegancia gris*.

Hay aquí, no obstante, un destello de su futura obra poética. El pasaje

Si deseas complacerme demasiado, ponte, para venir, un traje un poco oscuro; así, cuando tu presencia desvanezca insensible la penumbra de mi escritorio, *las sombras tendrán tiempo de acurrucarse en los rincones*.

es sin duda una primera versión casi literal de una idea que reaparecerá en el “Nocturno” de los *Veinte poemas*, es decir, en una pieza de vanguardia que explícitamente reformula un modelo característico del romanticismo y el modernismo:

A veces se piensa, al dar vuelta la llave de la electricidad, en el espanto que sentirán *las sombras*, y quisiéramos avisarles para que *tuvieran tiempo de acurrucarse en los rincones*.¹³¹

Para Artundo, “A la que todavía no ha venido” es un “fragmento inquietante en el que desaparecen la acción y la descripción de los caracteres de los personajes y en el que, por el contrario, el énfasis está puesto en la expresión melancólica de un estado del alma, denuncia la proximidad del escritor a Maurice Maeterlinck” (1999: 521).

También habría que señalar la influencia de Barrès, en especial el de la primera época, en su período denominado del *culto del yo*, como puede advertirse cuando el narrador de la pieza de

¹³⁰ Ricardo Güiraldes, en su esbozo de autobiografía de 1925, confesará que “había desterrado en absoluto las *palabras empuetcidas* por el bajo uso tales como: suave, tierno, melancolía, y la generalidad de los vocablos de este tono” (1962: 32).

¹³¹ En la entrevista con Francisco Urondo, el mismo poeta renegaría de este período de su formación literaria: “Era el niño elegante –dice Girondo–, displicente; se me había muerto un gato de Angora y esto me sirvió de inspiración: eso da vergüenza, che; si usted lo hubiese escrito tendría vergüenza” (1962, septiembre 15: 19).

Girondo asegura que “en mi desilusión, me he forjado una coraza de *mi propio egotismo*”. Sobre esta cuestión, la especialista en la obra de Barrès, Adelaida Porras Medrano señaló:

El egotismo se sitúa bajo el signo del individualismo, regido por una voluntad de observación, de meditación, así como de afirmación de la propia originalidad. Corresponde esencialmente a un período de juventud, donde el yo se prepara para la acción de la etapa siguiente, y cristaliza en la escritura por la publicación de una trilogía, *Le culte du moi*, que se convertirá en la Biblia de todo egotista (1999: 12).

Justamente en *Le culte du moi*, podría buscarse la influencia del escritor francés en Girondo, como en el siguiente pasaje de *Le jardin de Bérénice*, último volumen de la trilogía, donde el protagonista se dirige a su amada “niña” de manera análoga a la del texto publicado en *Comoedia*:

Il ne suffit pas que tu sois une petite bête à la peau tiède, aux gestes fins, et une enfant qui se confesse avec naïveté: tu dois être mélancolique.

Que ton visage m’offre le plus souvent cette touchante gravité qu’il prend quand tu songes à M. de Transe et même à rien du tout. Le pli de ta bouche, la nuance de tes yeux, ton silence me remplissent de tristesse et d’amour; c’est dans nos tristesses que nous désirons le plus posséder la vérité, pour qu’elle nous soit un refuge, et c’est par l’amour que nous la trouvons, car elle n’est pas chose qui se démontre (1910: 173-175).¹³²

Lo singular de este escrito temprano de Girondo es el contexto de publicación en el periódico *Comoedia*, en la primera página, exactamente a continuación de nueve poemas del volumen “próximo aparecer” *Ciudad* de Fernández Moreno, considerado “uno de los primeros libros verdaderamente modernos de la poesía argentina”, que “abrió por primera vez y para siempre la poesía urbana argentina y de ella provino el cambio cualitativo de su objeto poetizado entre 1922 y 1926” (Monteleone, 2017: 10-11).¹³³ Esta convivencia de poéticas antagónicas sitúa a Girondo muy por detrás de las más innovadoras de su tiempo en 1917, es decir, apenas cinco años antes de la aparición de su primer libro. Así, junto al tono de gabinete, confesional, decadente, crepuscular, estetizante, de “A la que todavía no ha venido”, leemos en la poesía de Fernández Moreno imágenes intensas y novedosas del poeta que sale a la calle y observa a su alrededor:

Agua del Riachuelo,
agua maloliente,
agua con estrías
de aceite.

¹³² Hay constancia de que la biblioteca de Girondo contenía al menos el segundo tomo de la trilogía de Barrès, *Un homme libre*, de 1889, “con dedicatoria y firma del autor”, aunque se ignora a quién estaba dirigida esta dedicatoria.

¹³³ Desde César Fernández Moreno (1956: 156), suele citarse al respecto una observación de Borges: “El diez y siete, Fernández Moreno publicó *Ciudad*: íntegra posesión de la urbe, total presencia de Buenos Aires en la poesía” (“La presencia de Buenos Aires en la poesía”, publicado en *La Prensa*, el 11 de julio de 1926 y recogido en Borges 1997: 253).

La inclusión de materiales considerados sin prestigio poético es la actitud de desacralización que Hervé Le Corre llamó “la devaluación del patrón oro modernista” y también “los retazos del modernismo: el montón de basura posmodernista” (2001: 322). El hecho, como se verá, nos autoriza a rastrear en el proyecto de Gironde la gravitación de Fernández Moreno, habitualmente no considerada.

1.7. “Los jardines del amor”

Es verosímil que *Comoedia* haya dejado de publicarse entre abril y mayo de 1917.¹³⁴ En junio, Oliverio Gironde emprendió otro desafío: cruzar el Atlántico en tiempos de guerra. Debía ser muy intenso el interés artístico o personal para hacerlo en condiciones tan adversas. El historiador y diplomático uruguayo Luis Enrique Azarola Gil, que viajó con Gironde en esa ocasión, refirió los peligros de la travesía:

En aquellos días había llegado a su apogeo la guerra submarina sin limitaciones, y los hundimientos alcanzaban con frecuencia a los barcos de países neutrales. De ahí que la partida de un transatlántico provocara despedidas emocionantes, y la largada de amarras del *Reina Victoria Eugenia* fue saludada desde las dársenas de Buenos Aires por una muchedumbre compacta (1953: 115-116).

Fue un viaje significativo para Gironde, porque era la primera vez que viajaba solo y porque volvía a Europa después de cuatro años. Recorrió durante varios meses España e Italia. En Roma, le ocurrió un singular episodio en que se cruzan el arte y el erotismo, según refirió Gómez de la Serna:

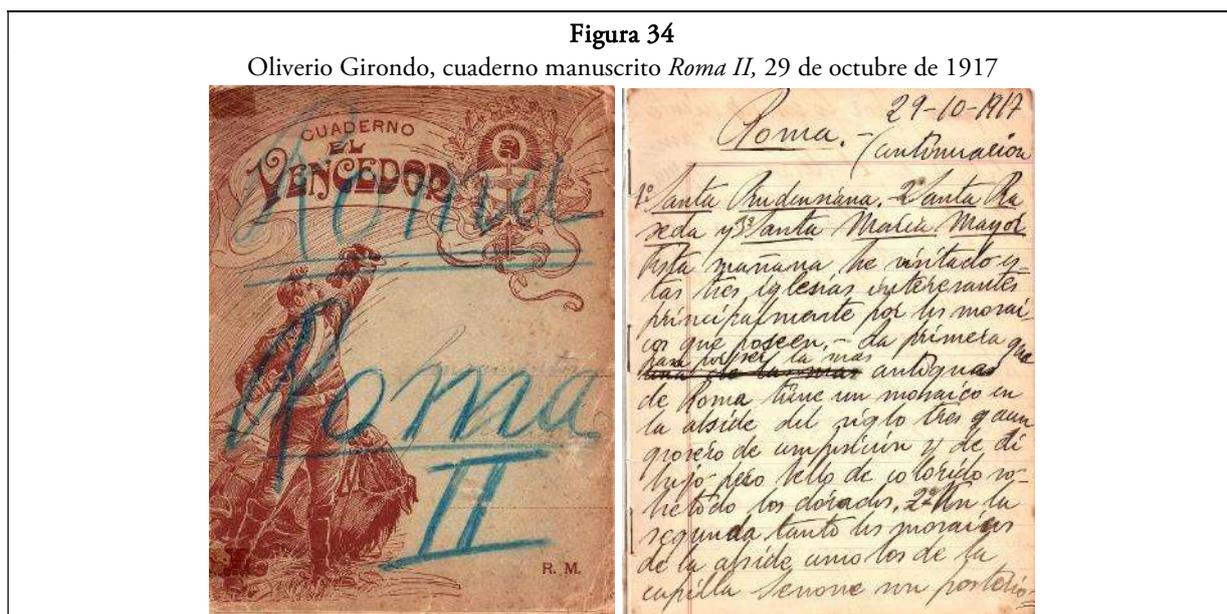
va al Museo del Capitolio para ver la Venus más humana y más carnal de todas. Imposible. Como todas las obras famosas, se halla oculta en un sitio seguro. Trata, inútilmente de violar la consigna. Le dicen que la Venus se encuentra en un sótano, rodeada de andamios y de bolsas de arena que la protegen contra un posible raid aéreo (1941: 91).

Un guardián lo introdujo por la conserjería, y después de recorrer galerías y galerías, bajaron juntos una escalera oscura que los conducía a un enorme sótano. “Iluminada por la luz del atardecer que se infiltra por una claraboya llena de telarañas, divisa en la penumbra una mujer desnuda acostada en una cama primitiva hecha con la paja de los establos. Es la Venus que le espera”. Sin

¹³⁴ Pocos meses después, René Zapata Quesada publicó el libro de poemas *La exaltación de mi tristeza y de mi lujuria*, que incluye una sección titulada “Ofertorio amical”, con piezas dedicadas en su mayoría a miembros de La Púa.

tocar a la mujer, Girondo pagó y se fue. Si el episodio es veraz, probablemente se haya tratado de la famosa escultura de la *Venere Capitolina*, es decir, un ejemplar de la serie de Venus púdicas que motivaría varios membretes de Girondo, ya desde el primer número de *Martín Fierro*: “¡Quién creería que las Venus griegas eran capaces de perder la cabeza!” (1924, febrero). En esta promiscuidad de Venus artísticas y reales puede vislumbrarse la actitud irreverente con la que Girondo observará la tradición estética, aquello que Sarlo llamó “operación desacralizadora”: “Recorre los museos de Europa arrojando sobre los restos que guardan la misma mirada con la que observa a la ciudad moderna: de la Olimpia de Manet o de las Meninas puede hablarse como de las chicas de Flores” (1988: 65).

Al respecto, Girondo inició aquí, al parecer, una práctica que mantendría a lo largo de los años: la escritura de cuadernos de viaje. En este caso, queda el testimonio, magro pero valioso, de un cuaderno titulado por el propio autor *Roma II*, que anuncia al final: “Continúa en el III”. No se conocen aún los otros ejemplares de esta serie, o de otras etapas del itinerario.



En la *Obra completa* de 1999 el cuaderno no fue reproducido autónomamente, sino como una larga cita dentro del prólogo del coordinador del volumen (1999: XXXI-XXXVIII). En la transcripción se acumularon descuidos, en especial en la ortografía y en algunos nombres propios con errores: “Santa Prudensiana” por Santa Pudenziana, “Santa Raseda” por Santa Prassede. El texto se incluyó luego en *La diligencia y otras páginas* (2004: 69-81); conservaba aquí las fallas de transcripción antes señaladas, corregía algunas y añadía un error: aparecía datado el 29 de octubre de 1927, cuando la fecha correcta es 1917. El editor Gastón Gallo informó que se trataba de un

“Manuscrito en tinta negra sobre cuaderno escolar «El Vencedor», titulado en su tapa *Roma II*. Pertenece a una serie de al menos tres cuadernos, del que hemos podido consultar sólo este segundo. Los originales se componen de treinta y ocho páginas” (Girondo, 2004: 32).

No analizaremos aquí los textos del viaje a Italia de Girondo. Discurrió sobre ellos copiosamente Antelo, quien señaló que “en su cuidado de sí, el artista latinoamericano en viaje por Europa, aun cuando se comporte como rastacuero, no deja sin embargo de exhibir una cierta impugnación «obrero»: hacer obra a partir de fragmentos. Es en ese punto indecible de los *hypomnemata* que el texto coagula y se constituye como campo signifiante” (1999: XXXIX). El compilador sondeó el cuaderno considerando al “joven turista que recorre la ciudad eterna” como una suerte de “parásito”: “Se podría llegar a pensar, visto desde ese ángulo, que Oliverio Girondo, así como ignora la ortografía, desconoce las normas, no es más que un parásito: medra de lo ajeno”, pero también “cabe entonces pensar, con Michel Serres, que, muy por el contrario, el parásito, el rastacuero, inventa lo nuevo. Capta energías y las devuelve en información”:

Si aceptamos la hipótesis del viajero-parásito, es decir, doblando y proyectando el cuaderno de viaje sobre el discurso rastacuero, surge lo no rastacuero de ese discurso modernizador. Por ese artificio, lo execrable, extraído del olvido, pasa a sostener la alteridad misma del sujeto en proceso. Es verdad que el parásito reivindica la autonomía del interior, un interior sin exterior, una arrogancia sin autocrítica, pero no es menos cierto que, a su lado, en sintonía, se va desarrollando su complemento, una disciplina expresiva, con juicios de valor autónomos, que señala un exterior sin interior, un nacionalismo sin fronteras (1999: XL).¹³⁵

Agreguemos que el cuaderno, en la portada, tiene un subtítulo añadido a lápiz por el autor: “Pensamientos. Máximas”. Su texto, asimismo, muestra que Girondo emprendió la tarea de apuntar sus observaciones de viaje como un proyecto de estudio y producción de largo alcance. Por momentos, sigue casi devotamente las exposiciones de las guías para viajeros como la *Guida per le gallerie e i musei di Roma* de Vittorio Emanuele Bianchi (1910) o su traducción francesa, pero en ocasiones apunta una metáfora irreverente, que anticipa la estética de los *Membretes*: “El Apolo del Belvedere es un lord inglés lleno de orgullo que hace una entrada como la hiciera Jorge Brummell”. Hay también una voluntad de extraer conclusiones generales de las piezas artísticas particulares. En “4º Visita al Vaticano” anota sobre su recorrido por la Galería de los Candelabros:

¿No dependerá toda la estatuaría griega de la arquitectura? O aun más ¿esta no estará sujeta a la naturaleza? Yo me imagino una de estas Venus en su templete perdido entre la fonda, bajo un sol brillante, en un aire en que las formas se destaquen y ya ella me gusta más porque me parece que

¹³⁵ Es por cierto discutible considerar a Girondo un rastacuero con tanto aplomo. Sobre la evolución del fenómeno puede consultarse el trabajo de Francisca Noguero “De parásitos y rastacuerismo” (1998).

ha vuelto a la vida. El artista la esculpió no para estar reclusa en el fondo de una celda donde su falta de ideas sería un contrasentido sino para estar en medio de la vida, gozar de ella, ser entre los otros seres. En el fondo la idea griega no es sino eso: vivir en pleno sol; la vida corporal, burguesa y sana. El arte no pretendió ser una negación de ella, sino su afirmación más fuerte. El cristianismo niega la vida natural y busca el encierro, la celda. Es una negación de la vida. Predica el renunciamiento, el desprecio de la carne.

En tal sentido puede recordarse la observación de Beatriz Colombi acerca de que el “viaje literario” de la elite de las primeras décadas del siglo XX “se articula tomando distancia tanto de la etnografía y otras disciplinas científicas, como del turismo, una práctica definida por su incapacidad de producir conocimiento” (2004: 211). La autora retoma conceptos de Paul Fussell y distingue entre *turista* y *viajero*: “el turista es un lector de signos; el viajero, en cambio, los reordena en un nuevo texto”:

El viajero hispanoamericano se plantea una relación polémica tanto con el archivo literario al que acude para autorizar su relato, como con el sistema del turismo, a partir de negociaciones con estos discursos centrales (los libros, las guías, el lugar común, las ideas recibidas) (2004: 211-212).

Ha sido numerosas veces señalado que la escritura de viaje se vale de las escrituras precedentes y la mirada verá “lo que otros han visto antes”. Al respecto observa Joaquín Rubio Tovar que “cuando el viajero escribe su relato, lo corriente es que relatos anteriores le sirvan de guía, y el que resulte de su escritura servirá, a su vez, de orientación a otros viajeros”, en un ciclo de reescrituras que puede llegar hasta el plagio, porque “la imitación salta de unos textos a otros”. Según Rubio Tovar, un ejemplo destacado de este proceso es justamente el viaje por Italia, con el ineludible antecedente de Stendhal: “Este y otros viajeros europeos fueron construyendo durante siglos la caracola intertextual del *iter italicum*. No en vano decía el profesor Romero Tobar que una de las reglas de obligado cumplimiento del género literatura de viajes era la intertextualidad y la reescritura” (2008: 286-287). Girondo mismo en su cuaderno de Roma consigna la necesidad de *saber* para poder *ver*:

Estancias de Rafael. He estado en ellas dos horas pero no es suficiente. Son obras estas que necesitan no solo estudiarlas en detalle sino conocerlas para ir ya sabiendo lo que se va a encontrar. Nuestras costumbres difieren demasiado del concepto de estos artistas para que podamos penetrarlas de primera intención.

Para el viajero hispanoamericano del período, una referencia ineludible eran las *Peregrinaciones* de Rubén Darío, aparecidas primero como crónicas en *La Nación*. Véanse, por ejemplo, las palabras que el escritor nicaragüense dedica al interior de la Basílica de San Pedro, donde “por todas partes se ven los visitantes provistos de anteojos, de libros de apuntes, de manuales

y de guías inglesas, francesas, o italianas”:

Esta pompa es oriental, es salomónica. [...] Las figuras blancas de las virtudes incitan más a abrazos que a plegarias y los querubines son más olímpicos que paradisíacos. Los mármoles de colores, los mármoles blancos, los ónices y las ágatas y el oro, y la plata, y el oro y el bronce y el oro; y, hasta las colgaduras purpúreas, todo habla al orgullo de la tierra, a la gloria de los sentidos, a los placeres cesáreos y a la dicha de este mundo (1901: 221).

Y puede advertirse que Gironde, en la huella de Rubén Darío, iniciaba aquí sus *peregrinaciones* textuales, escribiendo también sobre los efectos de la ostentación barroca, contrarios a la interioridad religiosa: “En San Pedro no se puede rezar, no se puede pensar y ni siquiera se puede respirar. Todo allí es oro, bronce, mármol”.

Este viaje a Italia de 1917 resultaría asimismo significativo para el desarrollo del movimiento argentino de vanguardia, porque se encontraron, por primera vez, tres de las que serían sus figuras más importantes: Oliverio Gironde, Xul Solar y Emilio Pettoruti. Los artistas plásticos vivían entonces en Milán y pasaban estrecheces económicas. Pettoruti calificó entonces ese período como *vida puerca* (carta a Oliverio Gironde, 5 de noviembre de 1918) y recordaría luego la inesperada aparición de Gironde:

La visita del poeta argentino Oliverio Gironde, al que no conocía, me sorprendió en mi taller al caer la tarde de un día que ubico mal en el tiempo. Salimos a tomar un café; me dio noticias de la Argentina, el país de la abundancia, El Dorado maravilloso que todos me describían, con Buenos Aires como capital radiante. Me dijo que era corresponsal de *Caras y Caretas*, para la que acababa de escribir una nota de viaje sobre el Lago di Como que le gustaría leerme. Como tenía que ir a su pensión a cenar, quedamos en que yo pasaría por allí después de la cena, lo que hice efectivamente; era una pensión de gran lujo [...]. Me leyó el artículo y seguimos la charla (1968: 126).

La “nota de viaje” a la que se refiere Pettoruti se titula “A orillas del lago de Como” (1918, febrero: s.p.; reproducida con errores en 1999: XLVIII-XLIX). Es su primer escrito aceptado por un medio de amplia circulación: apareció en la lujosa revista *Plus Ultra*, “publicación mensual ilustrada”, anunciada como “Suplemento de *Caras y Caretas*”.¹³⁶

¹³⁶ Se ha dicho que *Plus Ultra* “es la versión oligárquica de *Caras y Caretas*” (Viñas, 2006: 90).

Figura 35

Oliverio Gironde, “A orillas del lago de Como”, *Plus Ultra* 22, febrero de 1918,
con una viñeta de Alejandro Sirio



Como queda dicho, no hay ninguna constancia de que Gironde sea el autor de otros textos aparecidos sin firma en *Caras y Caretas*, pese a la atribución de dos de ellos por parte del prologuista de la *Obra completa* de 1999, quien cree adivinar un “tono desprejuiciadamente rastacuero” que le “resulta familiar” (XLIII); en cuanto al texto de *Plus Ultra*, se exploya de este modo:

Allí emergen materiales ideológicos y literarios que se volverán recurrentes en la obra de Gironde: la plenitud ubérrima de la naturaleza, la orografía como silueta humana, la fascinación femenina como “cadencia trágicamente voluptuosa de las mujeres andaluzas”, en suma, todo un imaginario de la inestabilidad y el extrañamiento que acecha al poeta desde lo Otro. Pero constatamos, de modo especial en ese texto, una peculiar relación entre la serie lexical y la socioideológica, que hace que la *pupila* pase de instrumento errático de captura a condición de posibilidad de la ruptura. [...] El sistema misceláneo de ese texto funciona como un prefacio al conjunto posterior de la obra de Oliverio Gironde. Es su prólogo a la *pupila*, proemio general a un conjunto variado y articulado de textos, que cristalizarán *En la masmédula*, en otras palabras, un archi-prefacio o un hiper-paratexto que, económicamente, realiza aquello que se diseminará en su escritura y que, como discurso monológico de verdad, se afirma poco después en el “Manifiesto de *Martín Fierro*: «todo es nuevo bajo el sol si todo se mira con unas pupilas actuales».” (Antelo, 1999: XLVII).

Tal vez sea exagerado extenderse tanto en el tiempo para ver en las *pupilas* escritas en 1917 “un archi-prefacio o un hiper-paratexto” de “*la pupila del cero*” del poema “Hay que buscarlo”, aparecido en 1956, pero sin duda se advierten aquí elementos reveladores del comienzo de la transición entre dos poéticas, la de la formación modernista y la de la nueva estética a la que Gironde se consagrará muy pocos años después. En ese sentido, hay seis *pupilas* en los *Veinte poemas* y cinco en *Calcomanías*, contra dos de *En la masmédula*. Asimismo, la “orografía como silueta humana” y la “fascinación femenina” pueden entenderse, también, al menos de dos maneras: por

un lado, como ejemplos de un procedimiento metafórico más extendido, la animación de elementos inanimados: *montañas que reprimen su ambición, impavidez del lago, árboles reprimen el desorden de sus ademanes*; y, por otro, como parte de la “operación desacralizadora” enunciada por Sarlo; en este caso la mirada erotiza los elementos del paisaje natural: “las curvas femeninas de las montañas”, en un procedimiento que será característico de los *Veinte poemas*, ya desde sus primeras líneas: “un pedazo de mar / con un olor a sexo que desmaya” (7). “¿Qué es de su galante vida y de su puntiaguda pluma?”, le escribe Pettoruti a Gironde en la carta de noviembre de 1918, antes mencionada, uniendo así los dominios de lo erótico vital y de lo literario. “¡Estos son los jardines del amor!”, exclama Gironde en el texto, que por cierto debe haber sonado algo atrevido para el público lector de *Plus Ultra*, porque todo está cargado de erotismo explícito, apenas disimulado por convenciones retóricas: *sentirse estremecer, curvas tendenciosas, exceso de vida, la intensidad de nuestro amor, las mujeres tienden sus molicies en los lechos flotantes, la graciosa libertad de sus maneras y de sus sentimientos, la cadencia trágicamente voluptuosa, los desfallecimientos más sensuales, su sensualidad más delicada y felina, amores descalificados, pasiones, fiebres, desórdenes, excesos*. Aquí Gironde, sin llegar a internarse en ellos, bordea los dominios de la sensualidad perversa y decadente de otros autores del período, como Evar Méndez y René Zapata Quesada. El erotismo se insinúa también en las referencias culturales, ya artísticas, como la mención a la reproducción de *Psique reanimada por el beso del amor* de Antonio Cánova; ya mitológicas, con la referencia a sátiros y cabríos entre las viñas, siguiendo el recurrente tópico de Pan en la literatura modernista, acentuado por la viñeta de Alejandro Sirio en *Plus Ultra*.¹³⁷

Y en efecto, es ostensible la influencia del modernismo, en el léxico: *languidez, melancolía, ensueño, armonía suave y musical*; en la triple sinestesia: “el silencio de los plenilunios, cuando el lago se perfuma de canciones”; en el “*sentimiento pagano*” de exaltación que evoca otra de las *Peregrinaciones* de Darío en su “Diario de Italia”:

Italia ha sido para mi espíritu una innata adoración; así en su mismo nombre hay tanto de luz y de melodía, que, eufónica y platónicamente, parece que si la lira no se llamase lira, podría llamarse Italia. Bien se reconoce aquí la antigua huella apolónica. Bien vinieron siempre aquí los peregrinos de la belleza, de los cuatro puntos cardinales. Aquí encontraron la dulce paz espiritual que trae consigo el contacto de las cosas consagradas por la divinidad del entendimiento, la visión de suaves paisajes, de incomparables firmamentos, de mágicas auroras y ponientes prestigiosos en que se revela una amorosa y rica naturaleza; la hospitalidad de una raza vivaz, de gentes que aman los cantos y las danzas que heredaron de seres primitivos y poéticos que comunicaban con los

¹³⁷ Para más información sobre la presencia de Pan en el modernismo, ver Vélez García (2007).

númenes (1901: 160).

Como se ve, en este ciclo ya señalado de “intertextualidad y reescritura”, lo más destacado de “A orillas del lago de Como” es que nació como un proyecto de literatura de viaje, en continuidad con las crónicas modernistas cuyos rasgos principales fueron señalados en el estudio ya clásico de Susana Rotker (2005): textos intermediarios, anfibios, que excedían lo puramente circunstancial: por un lado, la publicación en grandes medios no era un acto neutral, porque “la elección de la crónica como escritura está muy lejos del torremarfilismo y de la marginación lujosa de la sociedad” (2005: 134); por otro lado el texto de Darío como el de Girondo no pueden ser vistos sólo como periodismo, sino que “también deben ser considerados como prosa poética” (2005: 131). Asimismo, “la crónica modernista se distancia de la «externidad» de las descripciones, defendiendo el yo del sujeto literario y el derecho a la subjetividad” (2005: 128); ello explica que Girondo en su prosa declarara abiertamente: “me he abandonado sin reserva a la dulzura de registrar mis propias sensaciones” y que eludiera toda contextualización histórica del lago de Como en tiempos de guerra, por ejemplo el hecho de que la Villa Carlotta había sido confiscada pocos meses antes por el Estado italiano en tanto bien perteneciente a una nación enemiga.

Central para comprender la poética futura de Girondo y de la vanguardia es la afirmación de Rotker de que la crónica modernista aportó “nuevas formas de percepción”, ya que “terminó cambiando incluso la concepción de los temas poetizables: el hecho concreto, lo prosaico, la vida diaria, el instante, *todo es capaz de convertirse en poesía*” (2005: 118). Por último, la imagen de la pupila regresa así con una nueva dimensión significativa, en tanto representación del propio artista que mira a su alrededor; escribió Rotker: “En José Martí se encuentra un modo de describirse como cronista, aunque sus palabras se hayan referido a Emerson y no a sí mismo: [...] Él se veía como pupila transparente que lo veía todo, lo reflejaba todo, y sólo era pupila” (2005: 135).

Al respecto, las “pupilas actuales” significarán en el proyecto de Girondo una evolución en la literatura de viajes: veremos que su inminente poética consistirá en *volver a ver*, para “expresar con un acento contemporáneo” los sitios de prestigio ya visitados por sus maestros: paradigmáticamente la prosa aparecida en *Plus Ultra* no es sólo una revisión de los diarios de viaje modernistas de Darío, sino también de las descripciones simbolistas de Barrès. No sorprende, pues, encontrar en *Du sang, de la volupté, et de la mort* un capítulo dedicado a “Los jardines de Lombardía”, de extrema semejanza con el de Girondo: “C'est toute la région qui nous est un jardin, au sens magique que

reçoit ce mot quand il désigne les liens mystérieux de la légende”, donde se expone específicamente del perfumado lago de Como: “En glissant sur ce facile lac de Côme, [...] le parfum des fleurs et la qualité de la lumière transfigurent les plus pauvres airs” (1894: 178, 180). Hay incluso una sección subtitulada “Le roman du lac de Côme” donde podemos leer pasajes como éste:

Si facile, indulgent de climat, rejetant toujours le voyageur dans ces barques où l'on s'étend, où l'on rêve, le pays de Côme convient à tous ceux qui entendent bien ne pas résister à leur passion. Cet air léger, élégant jusqu'à la fadeur, ne fut depuis des siècles qu'une gracieuse haleine de jeunesse et de plaisir (1894: 184),

cuya atmósfera sigue el texto de Gironde:

¿En dónde la naturaleza es más benigna y fraterniza de una manera más cordial con nosotros que en los márgenes de este lago sereno, como la pupila de una divinidad antigua? ¿En qué parte se respira una elegancia tan ligera y tan perezosa como en el silencio rumoroso de estas terrazas perfumadas? [...]

Nuestra enfermiza ansiedad de «más allá» y de «quien sabe qué» nos abandona al aspirar esta brisa perfumada y fresca como el aliento de un adolescente; y la vida nos parece algo tan delicado y tan fácil que no deseamos olvidarnos de que vivimos.

y, en ocasiones, hasta parece una traducción libre, como en la comparación del sonido de las aguas del lago y el de las ropas de mujer:

Parfois, dans ces belles journées si lentes, si paresseuses, si bleues, on voudrait que le lac se soulevât un peu; jamais je ne le vis plus bruyant que le froissement de la soie contre une femme (1894: 184),

Ciertamente, un temperamento que se complazca en arder de continuo en una heroica exaltación podrá encontrar demasiado muelle, y hasta un poco banal este paisaje. [...] ¿No es acaso disculpable cualquiera languidez en un paraje donde los botes se deslizan en un susurro de faldas femeninas?

La escena de lectura a Pettoruti revela la importancia que Gironde le atribuyó entonces a este texto. Teniendo en cuenta que, según los catálogos (Sullivan et al., 2004), el pintor realizó en 1917 más de una obra titulada “Lago di Como”, cabe preguntarse si el texto precedió a las pinturas, o al revés. Lo más probable es lo segundo, porque Gironde viajó a Milán hacia finales de año, y ello explicaría mejor su visita intempestiva.

Se conserva una carta inédita de Gironde, la más antigua conocida hasta el momento, fechada el 2 de diciembre de 1917, que testimonia estos primeros contactos de quienes serán animadores de la vanguardia argentina. Gironde se despide de Italia, Pettoruti y Xul, lamentando no poder ir a verlos de nuevo. Además expresa su inquietud de naufragar por los ataques bélicos. Curiosamente vacila en la grafía del nombre de su nuevo amigo, que aún no firma *Xul*.

Mañana estaré en el mar rumbo a Barcelona. Estoy triste y estoy contento. Italia no ha sido muy bondadosa conmigo. Ciertamente le debo momentos de intensa satisfacción, pero he pasado por otros harto desagradables. Por lo común esta puñetera vida es así, no nos quejemos demasiado. [...] Abrace en mí nombre al teniente que sabe engullir unos tallarines con la maestría con que rima un madrigal y a Schulz (?) que piensa en China y cree en nuestro ambiente intelectual.

Girondo se llevó fotos de mosaicos de Pettoruti para intentar venderlos en Buenos Aires; traía así los primeros esbozos del arte de vanguardia.¹³⁸

Embarcó en Barcelona el 4 de enero de 1918 en el vapor Reina Victoria Eugenia. En esa misma fecha visitó la nave el escritor español Antonio de Hoyos y Vinent, para escribir una crónica destinada al periódico madrileño *El Día*. Su relato nos permite conocer las condiciones de viaje y las diferencias sociales entre la alta burguesía y la masa de inmigrantes. La crónica comenzaba describiendo la nave por la primera clase, donde viajaba Girondo:

Subimos una escalera de elegante trazo y desembocamos en el hall decorado a la moda del siglo XVIII, con el piso de mosaico, los muros imitación de piedra, adornados con mármoles de colores, y los muebles y cortinajes de seda brochada [...]. Sigue a ella un comedor elegantísimo, también Luis XVI, guarnecido con ricas maderas claras y sedas alegres; bar, salones de fumar y de lectura; a esta parte corresponden los camarotes de lujo, verdaderos cuartos de hotel chic de Bauville u Ostende, con sedas, espejos, armarios, cuartos de baño, calefacción...

Declaró entonces De Hoyos y Vinent: “Es el viaje ideal, el viaje de los felices”, “y casi siento el deseo de partir”. Luego continuó su visita por los pisos inferiores. Al llegar al último exclamó: “¡Tercera!” y agregó: “aquí ya se siente el dolor de los éxodos, la tristeza de las separaciones, que no se sabe cuándo tendrán fin” (1918, enero 14: 1)

Consignemos que, tres años después, en marzo de 1921, en ese mismo barco regresaría Jorge Luis Borges; traía el ultraísmo a Buenos Aires.

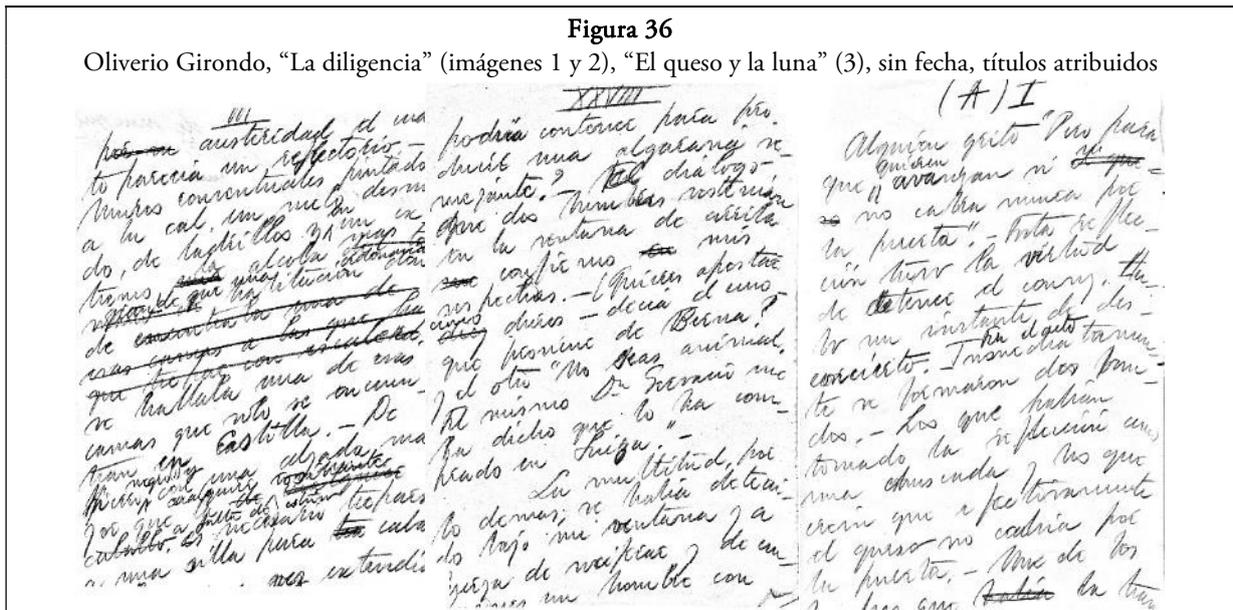
1.8. *La batalla de la Florida*

Ya en Argentina, en 1918, Oliverio Girondo pasó por un momento de transición. Antes de adherir a los postulados de la vanguardia, esbozó otros proyectos literarios de los que subsisten manuscritos

¹³⁸ En la carta a Pettoruti Girondo expone su opinión sobre el uso del mosaico: “Para mi modo ver, es la forma mejor de decorar un interior. El fresco es una macana, primero porque no se ve y sobre todo porque su misma técnica y asunto no es arquitectural. Explicarle bien mi pensamiento sería muy largo”. Es un tema que había apuntado en el cuaderno *Roma II*: “La conclusión que se saca después de haber visto estas tres iglesias es que el mosaico es la decoración de interior por excelencia. Es uno de los tantos aciertos del templo románico que cada vez me convenzo más que el templo es verdaderamente cristiano. Los frescos se pierden y no se ve el interior penumbroso de una iglesia y es contrario al genio de la arquitectura. El mosaico en cambio por su misma exigencia es simple, rico, lleno de contrastes, no necesita de mucha luz, ni de perspectiva. (Desarrollar esta idea.)” En la carta del 5 de noviembre de 1918, Pettoruti, por su parte, le envía los precios de los mosaicos, entre los que está *Primavera*, uno de los más conocidos hoy.

nunca publicados por él.

Uno de ellos también está vinculado a la literatura de viaje, aunque no se trata de apuntes o crónicas, sino de una ficción en prosa, género que el autor practicaría poco, ambientada en una travesía turística por Castilla en invierno. El relato no se ha conservado completo, pues le faltan las primeras páginas. Fue recogido con el título “La diligencia”, atribuido por su editor Gastón Gallo en Girondo (2004: 37-47).



El manuscrito consta de unas cuarenta páginas numeradas por el propio autor, en estado prematuro de composición, con numerosos añadidos y correcciones, realizadas al correr de la pluma y con posterioridad. De un largo pasaje hay otra versión, recogida con el título atribuido “El queso y la luna” en Girondo (2000: 193-194).¹³⁹ Para Gallo se trata de “un borrador parcial”, pero si se comparan los manuscritos podría pensarse más bien lo contrario: el segundo luce como una corrección parcial del primero añadida en apéndice, con su propio ordenamiento por letras.

Fragmento del manuscrito de “La diligencia”

La multitud, por lo demás, se había detenido bajo mi ventana y a fuerza de vociferar y de empujones un hombre con unas espaldas de leñador impedía que la curiosidad de la gente oprimiera a los hombres que lo conducían. Aunque me costaba creerlo ya no cabía duda. Era un queso, un queso que por su tamaño debía ser un Gruyere.

Fragmento del manuscrito de “El queso y la luna”

Por lo demás la multitud se ha detenido bajo mi ventana. A fuerza de vociferar y de empujones un hombre grandote, congestionado, en mangas de camisa, consigue apartar la gente. La caja redonda, enorme, recubierta con una lona. Está ante mis ojos. Solo quedaba rendirse ante la evidencia. Era imposible dudar de que se trataba de un simple queso de Gruyere.

¹³⁹ “El queso y la luna” integra en ese volumen una sección titulada “Poemas no reunidos en libro por el autor” y aparece arbitrariamente diseñado con el margen derecho sin justificar, para darle supuesta apariencia de poema. La transcripción adolece de errores y lagunas.

Sostenido a pulso con un esfuerzo desproporcionado por su peso avanzaba entre las exclamaciones y los comentarios de la gente. Un hombre alto, enjuto, reseco, sin duda alguna, el propietario del queso seguía el cajón como si acompañara un cortejo fúnebre.

Sostenida a pulso algunos metros, rodando otros, la caja avanza entre los comentarios, unos irónicos, otros admirativos de la muchedumbre. Un hombre alto, reseco, esquelético, sin duda alguna, el dueño del queso, sigue al cajón como si siguiera un ataúd.

Se ignora si hubo otras correcciones parciales o totales. En cualquier caso, el trabajo con los manuscritos muestra un proceso de revisión y mediación extendido en el tiempo y sugiere la posibilidad de que se haya perdido otro manuscrito completo o al menos otras páginas complementarias.

En cuanto a la datación, tampoco hay certidumbre. Ningún indicio textual permite fechar el relato. Si admitimos que las descripciones del paisaje castellano se originaron en una observación directa, cabe preguntarse de cuál viaje provienen. Al respecto, hay constancia de que Girondo estuvo en España en 1917, en 1920, en 1923 y en 1925.¹⁴⁰ En una entrevista, Francisco Urondo refirió una evocación de esos viajes por el poeta:

Hace pocas noches me ha contado que recorrió España en diligencia y en burro; que la primera diligencia en que viajó llevaba una muerta sentada; que le llamó la atención que la diligencia estuviera llena de paja, y como no sabía para qué había tanta, le preguntó al cochero; era por el frío; claro, que la paja protege contra el frío; además está llena de piojos que obligan a rascarse y a entrar en calor (1962: septiembre 19: 22).

A tantos años de distancia es difícil saber si tales recuerdos fueron reales o ficticios, pero se asemejaban a un momento del relato: “los piojos que habitan la paja, donde hemos sumergido las piernas para impedir que se congelen, nos van desangrando poco a poco, hasta agredirnos la carne y el espíritu”, lo que invita a creer que la ficción tuvo sustento autobiográfico. En cuanto a la situación de viajar con una persona muerta sentada al lado, es curioso que en el relato no se desarrolle ese suceso perturbador del que sólo hay una alusión, más bien metafórica, cuando el protagonista logra con dificultad calzarse en el interior de la diligencia calzar “entre unas nalgas de gelatina desbordantes y un esqueleto con apariencia de mujer”. En cambio, el episodio principal es el escándalo popular que ocasiona el traslado de un queso gruyère gigantesco. La confusión general

¹⁴⁰ Quizá visitó España también en 1919. No obstante, conviene desmentir un equívoco: en la revista *Xul* 6, apareció una supuesta “carta a Oliverio Girondo” firmada por A. E. G., donde se refieren reuniones en torno al grupo ultraísta y un desencuentro amoroso “en Sevilla, en la primavera de 1919”. Al final se consignaba: “Fuente y transcripción de Zulema González”, a quien consultamos en un correo y nos reveló que la carta es ficticia.

entre el queso y la luna es también la materialización de la irreverente comparación entre ambos elementos, ya presente en el *Lunario sentimental* de Lugones, y que el propio Gironde tuvo en cuenta en el manuscrito de 1921 *Ideas, apuntes, anécdotas, impresiones*, cuando anotó precisamente lo siguiente: “*La luna como un queso*” (2014: 150). Por el contexto en que fue inscripto este apunte, entre otros símiles y metáforas sobre la luna, parece apenas un esbozo poético, aunque no puede descartarse que haya estado en la base de la ficción narrativa de “La diligencia”.

Para Gonzalo Aguilar, autor del estudio preliminar del volumen en que fue presentado el relato, podría tratarse de un escrito de transición, anterior a la década de 1920: “aunque no es seguro que «La diligencia» se refiera específicamente al viaje mencionado antes por Uronde, lo importante es que el programa girondeano de los años veinte está allí claramente articulado” (Gironde, 2004: 23).

La convivencia de estéticas heterogéneas fomenta la hipótesis de que “La diligencia” sea anterior a los *Veinte poemas*. Es un texto con metaforización híbrida y escasa. Unas pocas imágenes audaces, como

llantas y elásticos riman pareados de una sintaxis más áspera que la del Arcipreste,
nuestro aliento adquiriría una grandilocuencia de chimenea,
un aldeano con una silueta de túnel,

irrumpen en los intersticios de la llaneza de la prosa y de las metáforas más convencionales. Véase este ejemplo, que pasa abruptamente de los atardeceres como lámparas y las lunas espectrales a las piedras en camisón, para volver a la luz mortuoria, es decir, un recorrido desde lo tardorromántico a lo prevanguardista y viceversa:

A medida que el atardecer se apagaba con la lentitud de una lámpara que se consume, el resplandor de la luna era más espectral. Recubiertas de nieve *las piedras surgían de bajo tierra en camisón*, como si fueran sonámbulas, y al través de la borra de las ventanillas, la luz turbia de alguna choza lejana adquiriría algo de mortuorio (2004: 42).

Este es un viaje anacrónico en el que “se pierde la noción del tiempo y del espacio”, casi una experiencia religiosa, “el medio auténtico y eficaz de intimar con el paisaje castellano. Desde la ventanilla de un expreso, desde el asiento de un automóvil, jamás se conseguiría saborear su gusto calcinado y áspero”. Pese a esta afirmación, el cuento evoca en gran medida el interminable derrotero del poema “El tren expreso” de *Calcomanías*. En la representación de los mismos elementos del paisaje podría verse la evolución de la poética de Gironde. En “La diligencia”:

Durante horas bordeamos un bosque florecido de encinas. ¡Ningún espectáculo más funerario ni más suntuoso! Aireado por el mismo vientecillo que se infiltraba por nuestros poros. La nieve recubría la rugosidad del terreno con una solemnidad de mortaja y sobre ella, el tono morado de los ramajes, la negrura de los troncos casi tan doloridos y tortuosos como el de los olivos.

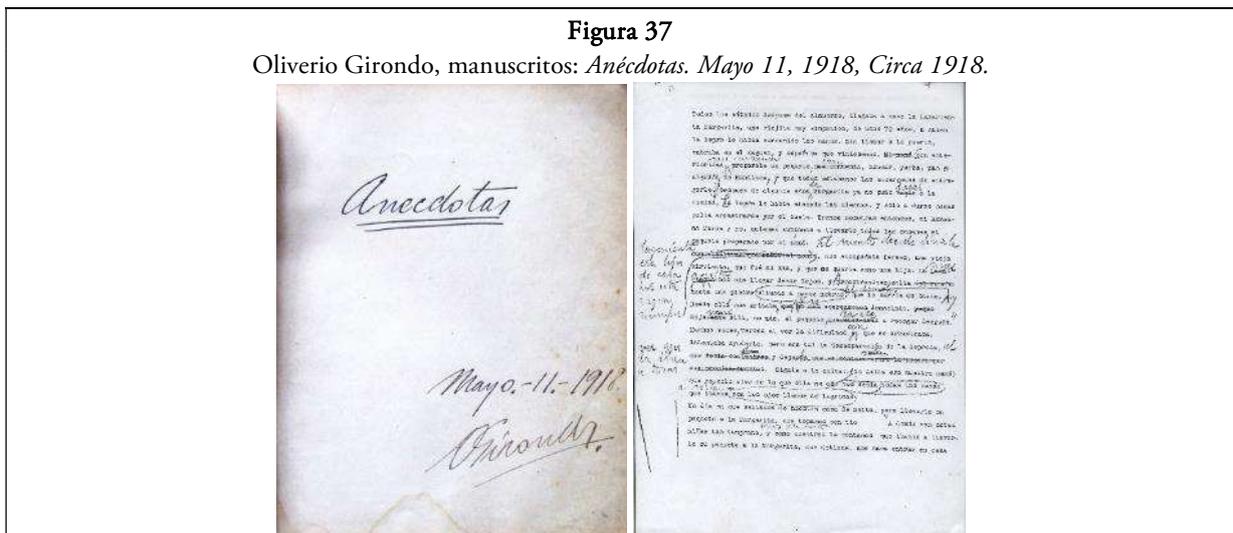
En el “El tren expreso”:

Campos de piedra,
donde las vides sacan
una mano amenazante
de bajo tierra.

...
A través de la borra de las ventanillas,
el crepúsculo espanta
a los rebaños de sombras
que salen de abajo de las rocas
mientras nos vamos sepultando
en una luz de catacumba (36-37).

De todos modos, cualquier intento de datación es por ahora aventurado. Además de las cuestiones textuales, la materialidad de la escritura desalienta cualquier certidumbre con las fechas. El empleo del lápiz, los trazos gruesos y el tamaño de las hojas son más bien característicos del trabajo de Girondo a partir de finales de la década de 1920, aunque hay también ejemplos de la década anterior, como en *La comedia de todos los días*.

En la mayoría de los manuscritos de la década de 1910 predominan el trazo fino y la pluma estilográfica, como puede verse en la correspondencia con Pettoruti y en otros dos inéditos conservados en el archivo del escritor, que no están vinculados a búsquedas literarias en el espacio sino en el tiempo; son dos manuscritos fechados en 1918: *Anécdotas. Mayo 11, 1918* y *Circa 1918*.



El primero es un cuaderno negro, datado y firmado por Girondo, con solo seis hojas escritas.

Se observa claramente el trazo de la pluma estilográfica, lo cual ayuda en la datación de otros inéditos contemporáneos, como “Burritos”. Tiene tres entradas; las dos primeras son breves; la tercera ocupa las últimas cinco páginas. Las tres historias están relacionadas con la madre del autor. En el prólogo de la *Obra completa* se transcribieron apenas unas líneas de la primera entrada:

Una noche que mi abuelo (Tatata como le decíamos nosotros) se encontraba indispuerto la llama a mi abuela (Mama Pepa) que se encontraba en el cuarto contiguo y cuando se le acerca a la cama le pregunta:

–¿Mearé o beberé agua? (1999: XXVIII).

En ellas, el prologuista Antelo vio “una auténtica escena primaria de la escritura de Oliverio”:

Se trata de una disyuntiva, un dilema, estructura agónica de la modernidad periférica. Esa alternativa de dos puntas oscila entre expulsar e incorporar. [...] Expulsar o incorporar, ésa es la demanda que el hombre hace a la mujer, es decir, el sujeto a lo radicalmente otro. Son, si se quiere, preguntas que presuponen la dramatización de una identidad traumática, en registro nacional, oscilando entre lo local y lo extranjero, y en registro individual, moviéndose entre lo activo y lo pasivo. Heterogeneidad semántica y asimetría sintáctica tensionan así la escena de emergencia de lo moderno latinoamericano (el adjetivo, sintomático, es de Oliverio y delata la deuda de lo dual en relación al origen alterno, Francia y su vínculo con *l'Amérique latine*) (1999: XXVIII-XXIX).

Más allá de la utilidad de estas cavilaciones, debe añadirse que la anotación no corresponde a una escena presenciada por el mismo Gironde, pues, como queda dicho, los abuelos maternos murieron antes de su nacimiento,¹⁴¹ sino al testimonio de su madre.

Hemos logrado ver el resto de las páginas del original, omitidas en la edición de Antelo. La segunda entrada se limita a reproducir otra evocación de la madre, que recoge una metáfora de campo: “Una amiga de Mama Pepa decía, refiriéndose a una señora: «Tiene cara de cuero de tapar el horno». (Seca, arrugada, tostada.)” Este procedimiento de escritura de Gironde, consistente en buscar, y registrar en sus apuntes, metáforas oídas o concebidas en contextos diversos, se intensificará con el paso del tiempo, como veremos en el próximo capítulo.

La última entrada de *Anécdotas*, mucho más extensa, es algo posterior, pues está fechada en noviembre. Aquí sí la primera persona corresponde a Oliverio Gironde, quien, junto a un hermano, recoge el testimonio de la madre en su lecho de enferma. Se trata de una sangrienta historia familiar, donde se advierte la relación de los terratenientes de provincia con sus criados indígenas a mediados del siglo XIX y donde figuran otra vez Mama Pepa y el hermano de Josefa, Napoleón:

Esta noche (11 de noviembre) la pobre vieja en el 51 día de cama nos cuenta a Rafael y a mí la historia de Castorino, un coyita criado en la casa de sus padres, quien fue mordido por un perro

¹⁴¹ José Evaristo Uriburu Hoyos en julio de 1885; María Josefa Arenales en junio de 1890.

rabioso. Una tarde apareció en la casa con una herida en la ceja del ojo derecho diciendo que un perro rabioso, que los peones perseguían en ese momento, lo había mordido. Napoleón con una navaja de afeitar le cortó inmediatamente el pedazo de carne que colgaba, cauterizándolo luego con fierros candentes que naturalmente le inflamaron la cara. Mama Pepa a fuerza de cataplasmas se la hizo deshinchar y pronto estuvo al parecer completamente sano. A los 39 días comenzó a entristecer y al 40 el ataque se desarrolló.

Con los ojos inyectados, incandescentes, pasó ese día gritando que quería salir de la capilla donde lo encerraran a su pedido, tratando de derribar las rejas y pidiendo constantemente agua. Mama Pepa, de hacerse prometer de que se tranquilizaría si ella misma le daba de beber, le llevó caldo, agua y otros líquidos que le fue imposible beber; en medio de una desesperación enorme quiso entonces que le trajeran agua bendita, pero tampoco la pudo tomar. Entonces le pidió a Mama Pepa que lo acompañase a pedir a la Virgen que le salvara y juntos elevaron a ella sus plegarias. A la noche Mama Pepa consiguió hacerlo acostar en una cama improvisada en la misma capilla y entró en un marasmo que le inyectó aun más los ojos y le enrojeció la cara y a la mañana siguiente amaneció muerto.

Se advierte así que con estos apuntes Gironde está recogiendo historias extraordinarias de su familia materna, acaso con intención de utilizarlas como material literario más adelante.

En efecto, el segundo texto conservado, *Circa 1918*, inédito hasta hoy, presenta un estado más avanzado de composición, porque se trata de un grupo de hojas dactilografiadas, la mayoría de ellas con correcciones de puño y letra de Gironde. Está compuesto en su totalidad por narraciones de la madre. Ignoramos el contexto de redacción. No puede descartarse que ella, en su lecho de enferma, le dictara al hijo estos recuerdos, luego pasados en limpio.

Lo cierto es que allí se lee, por ejemplo: “Cuando *mi abuelo, el General Arenales*, fue desterrado de Salta, mis padres le acompañaron en su viaje a Bolivia”. Nuevamente, la primera persona, sin marco introductorio, corresponde a la madre y no a Gironde. Éste no se refería a Arenales como su abuelo, sino como su bisabuelo, según hemos visto en el texto donde se proclamaba un hombre sin historia: “Atribúyame usted la de mi *bisabuelo Arenales* o la del cotudo que lo acompañaba; invente la vida más chata y más inútil y adjudíquemela sin remordimientos”... (1927: 15).¹⁴²

Es manifiesta la contraposición entre una “vida chata” y la vida aventurosa de este general de la Independencia, llamado el “Hachado” por las heridas recibidas en combate. En el manuscrito *Circa 1918* abundan las historias referidas a él:

Te contaré una anécdota del General Arenales, que le oí a mi madre.

En no sé cuál de sus campañas le salió una llaga en el dedo chico del pie que le molestaba

¹⁴² Quién era esa otra persona, lo ignoramos. *Cotudo* es un término despectivo usado en varias provincias argentinas. Tal vez una historia de la madre de Gironde de estos manuscritos se refiera a la misma persona: “El Opa Domingo, que en realidad no era un verdadero Opa, sino más bien un apocado, nos solía decir: Yo soy idéntico al Señor, hoy he ido a la iglesia; y lo he visto de nuevo igualito a mí, la misma nariz, los mismos ojos, lo único que lo diferencia es la barba.” Otra posibilidad es que se refiera al edecán y sobrino de Arenales, el teniente Apolinario Echevarría.

mucho y que le impedía caminar, y hasta montar a caballo.

Cuando el ejército tuvo que marchar, Arenales decidió calzarse las botas. Como al intentarlo le fue imposible hacerlo, se hizo traer un formón y un martillo de la caja de herramientas, que siempre llevaba en sus campañas; puso el dedo en un tronco, buscó la coyuntura, y cuando estuvo seguro de haberla encontrado, se pegó un martillazo. Quemó unos trapos, se aplicó la yesca, se puso las botas y montó a caballo.

En otros pasajes del texto resultan notables las hipérboles, la mirada metafórica del mundo que narra la madre y recupera su hijo. Para dar “una idea cabal” de la pobreza de un lugar en el pasado, la madre afirma: “los perros eran tan flacos, que necesitaban apoyarse en los árboles para poder ladrar” y “las mulas se alimentaban de las piedras más blandas que encontraban en la montaña”.

Para referir la maravilla que había causado en los antiguos pasajeros “el primer ferrocarril que existió en la República”, Josefa Urriburu reproduce las palabras de su hermano: “Tú sabes lo exagerado que era Florentín. Al relatarnos la ceremonia nos decía: «El tren anda tan ligero, y los pasajeros teníamos un miedo que a todos se nos erizó hasta el pelo de la galera de felpa»”.

Teniendo en cuenta los prodigios narrados no sorprende que, al final del manuscrito, aparezca la única intervención directa del amanuense, mostrando a la vez una cierta distancia escéptica y admiración por la capacidad de relatar de Josefa Urriburu:

Al contar cualquier anécdota, mi madre reproduce los diálogos e imita con frecuencia la pronunciación y hasta la manera de hablar de los interlocutores. Aunque ella está perfectamente convencida de la autenticidad del relato, hasta en sus más nimias incidencias, y aunque en muchos casos esta autenticidad nos resulte algo dudosa, hay que convenir en que, el tono en general requiere autenticidad, y rinde confidencialidad al carácter y las modalidades de los interlocutores.

Recuérdese, por lo demás, la abundancia de leyendas épicas que circulaban acerca del General Arenales. Ramón Gómez de la Serna escribió sobre “aquel militar valiente” en *Retratos contemporáneos* en 1941:

se cuenta que, abandonado por muerto, es hallado por el capellán, quien comprueba que una metralla le ha rebanado el cráneo; le lava el cerebro en un regato próximo, se lo coloca en su sitio y le aplica un mate, con el cual el general vive y batalla durante largos años (1941: 84).

Curiosamente esta versión del artículo de Ramón es mucho más fabulosa que la anterior, aparecida en 1938 en *Sur*, donde el religioso también le lava el cerebro al general en un arroyo, pero lo cubre con su propio cráneo y no con *un mate*.¹⁴³ Parecería que entre las dos versiones el propio

¹⁴³ En *Sur*, el militar es “valiente y campechano”, y de él “se cuenta que abandonado como muerto en una batalla en

Girondo hubiera sugerido la corrección, en una suerte de ejercicio por unir vida y arte: si el bisabuelo tiene un mate en la cabeza, la leyenda lo convierte en una metáfora viviente.

Ya hemos visto numerosos cruces de la historia argentina y la historia literaria, con la de la familia Girondo Uriburu. Aquí se produce uno de los más significativos, porque el episodio apenas narrado sobre Arenales ocurrió en mayo de 1814 en la célebre batalla de La Florida, durante las luchas por la independencia. En honor a la victoria en este combate se le puso a una de las calles principales del centro de Buenos Aires el nombre *Florida*, una denominación que resultaría significativa en la historia de la vanguardia local. Es decir, sin la intervención del antepasado de Girondo, el grupo de Florida, de existir, habría tenido que llamarse de otro modo.

Sin embargo, Girondo no construyó, como Borges, una mitología idealizada del coraje familiar y resolvió cortar los vínculos históricos, artísticos e ideológicos que lo unían a su pasado. En su vida privada rompería la endogamia de los casamientos entre parientes y primos, llamados incluso con el doble apellido Uriburu Uriburu, para casarse con una argentina de primera generación. Según Beatriz Sarlo, “seguro de su origen, de su cultura, de su riqueza, Girondo no comparte las preocupaciones de Borges o de Güiraldes: su optimismo se funda también en una exaltación del presente” (1988: 63-64).

En la discordia de sus dos linajes, el linaje de los patricios provincianos, católicos, tradicionalistas, integrantes de todos los gobiernos, y el linaje de los burgueses advenedizos, enriquecidos en los años del liberalismo roquista y el rampantismo político, que consumían arte como una manera de adquirir legitimidad y prestigio, Girondo optó por permanecer en los márgenes, configurando una posición muy personal en el campo intelectual. Si Oscar Terán veía la figura de José Ingenieros como la de “alguien que está librado a la carrera del ascenso apoyado en su práctica específicamente intelectual, es decir, en su capital simbólico, en su saber, a diferencia de Ramos Mejía o Cané, por ejemplo, que se apoyaban en una herencia social prestigiosa y en posiciones económicas y políticas asentadas” (2008: 148), en Oliverio Girondo vemos un caso atípico: aunque usufructuó de los beneficios económicos de su clase, señaladamente en sus viajes por el mundo, al mismo tiempo veló su pasado, canceló los signos de esa *herencia social prestigiosa* y renunció a incorporarse a ella. Es en ese sentido que hay que entenderlo como el hombre sin

que había recibido tajante mandoble en la cabeza, un fraile le lavó el cerebro en un regato próximo, se lo volvió a colocar en su sitio y el general se levantó de su muerte y siguió por su pie a sus huestes” (1938: 60).

historia que en noviembre de 1923 regresó a Buenos Aires para romper a pedrazos los faroles de la literatura argentina.

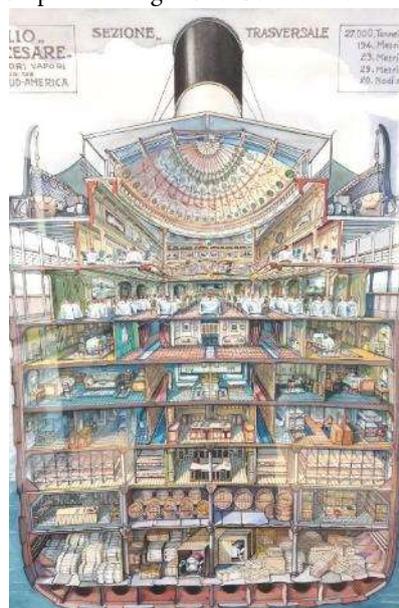
2. LA DÉCADA EN MOVIMIENTO 1920-1931

El 12 de noviembre de 1923 entra en el puerto de Buenos Aires el vapor *Re Vittorio*, de la compañía Navigazione Generale Italiana, que cubre desde Génova el servicio transatlántico *Sud-America Express*. La nave de 1907 ha sido empleada para transporte de tropas en la primera guerra mundial y ya no es una de las más suntuosas de la época, pero resulta de todos modos imponente, porque mide, en términos técnicos, 145 metros de eslora, es decir, una cuadra y media. Su estructura, como la de casi todos los barcos de pasajeros de entonces, establece una rígida división social: debajo, en las oscuras profundidades, se encuentra el multitudinario compartimiento de tercera clase que puede albergar hasta mil cuatrocientos pasajeros, la masa anónima de gente sin historia que se suma al incesante flujo migratorio. Más arriba están los camarotes compartidos, el discreto comedor y los baños públicos para los pasajeros de segunda clase. Y en la parte superior, dominando la proa, en las amplias secciones reservadas a la primera clase, abiertas al aire y a la luz, unos pocos viajeros disponen de camarotes de lujo con baño privado, un salón de doce metros por doce, sala de música y sala de fumadores, jardín de invierno, cubiertas techadas, comedor infantil. No hay datos específicos del número de pasajeros de este viaje del *Re Vittorio*, aunque sí del inmediatamente anterior, que llegó a Buenos Aires en septiembre con 39 pasajeros de primera clase, 26 de segunda y 1089 de tercera; el número muestra la distancia entre la multitud de inmigrantes y las otras clases.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Las características del *Re Vittorio* y sus gemelos son descritas en Trevisani (1906) y en Smith (1947): el barco gemelo *Principe Umberto* fue atacado por un submarino austríaco, causando la muerte de más de 1900 personas, en el mayor desastre naval de la primera guerra. En el *Re Vittorio* también llegaron a Buenos Aires F. T. Marinetti en 1926 y Luigi Pirandello en 1927.

Figura 38

Corte transversal de los transatlánticos *Diulio* y *Giulio Cesare*, de la compañía Navigazione Generale Italiana, 1922



Los pasajeros de primera pertenecen a la nobleza reciente o a la alta burguesía. Las columnas sociales de los diarios de América y Europa dan cuenta de sus partidas, de sus llegadas, de sus tránsitos en las escalas del viaje. Así, justamente, en este caso puntual, *Le Figaro* de París, en su edición del 25 de octubre de 1923, informa: “*Viennent de partir de Paris pour Buenos Aires: M. Torcuato M. de Alvear, M. Felipe Harilaos, Mme. Adelia H. de Olmos, M. Oliverio Girondo*”.

Es que allí, en los fulgores de la primera clase del *Re Vittorio*, junto a Adelia Harilaos de Olmos, considerada la mujer más rica de Argentina, y los familiares del entonces presidente de la Nación, Marcelo T. de Alvear, viaja un hombre soltero de la élite, *Monsieur Oliverio Girondo*. Acaba de cumplir una edad de reconocido peso simbólico: 33 años. Los expedientes migratorios indican que completó los estudios de Derecho. Pero nunca ejerció de abogado. Él mismo confiesa que ha perdido el coraje de no hacer nada y que se siente cansado de nunca estar cansado, ya que nunca trabajó. Ha vivido toda su vida rodeado de arte porque proviene de una familia de hacendados coleccionistas, ha pasado gran parte de su juventud en Europa y ha cruzado varias veces el Atlántico, ha visitado ciudades, ruinas de ciudades, bibliotecas y museos, ha intentado practicar la música, la pintura y la literatura, ha garabateado y rasgado papeles, ha sufrido la influencia de tendencias estéticas dispares, ha publicado algunos artículos y estrenado una obra de teatro. Sin embargo, hasta entonces, su nombre se lee con más frecuencia en las crónicas sociales que en las páginas culturales y sólo es tomado en serio por su grupo de amigos, porque aún no ha conseguido ser admitido en el

campo literario. Pero ahora va rumbo a hacerse un lugar en él: trae en las bodegas del barco cientos de ejemplares de un libro deslumbrante, destinado a cambiar el curso de la literatura argentina: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*.

A principios de la década de 1920, Gironde es el único escritor de su grupo que aún no ha publicado un libro. Los demás ya iniciaron sus carreras literarias: Fernández Moreno, sobre todo, pero también los íntimos amigos de La Púa, René Zapata Quesada, Vicente Martínez Cuitiño, el Vizconde de Lascano Tegui, Evar Méndez y Ricardo Güiraldes. Paradójicamente, esta postergación consentirá que Gironde ingrese a la literatura argentina como una absoluta novedad y todo su pasado postmodernista quede velado para siempre. En el *Re Vittorio*, Gironde trae también apuntes y croquis para su próximo libro, *Calcomanías*, gestados casi enteramente en España entre febrero y mayo de ese año de 1923, y una colección de reseñas sobre los *Veinte poemas* que habían ido apareciendo en los periódicos españoles mientras él recorría la península y servirían para fines promocionales.

Es lícito preguntarse, entonces, qué había ocurrido entre 1918 y 1922 para transformar de modo tan radical la estética de Gironde, del modernismo tardío a la vanguardia más extrema. El texto más antiguo de los *Veinte poemas* está fechado en Sevilla en marzo de 1920. Así conjeturamos que el proceso comenzó con largas travesías marinas y viajes por la Europa de la posguerra, con base en París, donde entabló relación con músicos y artistas plásticos, en especial Manuel de Falla, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Angelina Beloff. Esta última le realizó un retrato, donde muestra al escritor ya sin bigote y vistiendo una americana, como modernización y distanciamiento del pasado, al igual que el resto de la iconografía del período. También Mateo Hernández esculpió entonces un busto del poeta en diorita.

Figura 39

Imágenes de Oliverio Gironde en la década de 1920: retrato de Angelina Beloff, busto de Mateo Hernández, retrato fotográfico, foto periodística



En París Gironde ideó una nueva revista titulada *Europa*, junto a Rafael Crespo, René Zapata Quesada, Andrés Ezcurra y Alfonso de Laferrère.¹⁴⁵ Nada más se sabe de este proyecto no concretado, cuyo título permite entrever, sin embargo, una densa trama de intercambios entre la cultura argentina y la europea, y confirma que la convergencia de Gironde en el periódico *Martín Fierro* no fue casualidad sino resultado de un duradero proceso de búsquedas.

También hay testimonios epistolares de Ricardo Güiraldes que sitúan a Gironde en contacto con el grupo reunido en torno de la librería parisina de Adrienne Monnier en 1920.¹⁴⁶ El propio Güiraldes evocó, en una serie de notas publicadas en *Proa* (1924-1925), ese momento de efervescencia en que Valery Larbaud y la *Nouvelle Revue Française*, renacida tras la guerra, acercaron a los argentinos a las novedades de la literatura francesa. Testigo presencial, “compañero de tantas horas dulces en Francia”, Vicente Martínez Cuitiño narró la transición de Gironde: “Vientos nuevos habían disipado en su espíritu la irremediable atmósfera de los prejuicios estéticos”, y agregó que fue justamente la influencia de la *N.R.F.* la que acabó de transformar a Gironde: “Cánones decrepitos y telarañas románticas corrieron la misma suerte al contacto de las modernas teorizaciones o de los puntos de vista en que irrumpía el grupo autoral de la *Nouvelle Revue*” (1923, septiembre: 50).

Por su parte, Evar Méndez, al trazar tempranamente un panorama sobre “La joven literatura argentina: de una nueva sensibilidad en nuestra poesía”, enumeró los nombres de la estirpe francesa

¹⁴⁵ La información sobre la revista la suministro Laferrère, quien evocó años después: “Fui [en noviembre de 1920] con la ilusión de vivir siempre en Europa; no resistí a la atracción del terruño y volví diez meses después, habiendo renunciado a mi proyecto de revista”, y agregó sobre ese período: “¡qué renovación! Cambió toda mi vida espiritual” (1990: 344).

¹⁴⁶ Carta de Güiraldes a su madre, fechada en París, 28 de mayo de 1920.

de la vanguardia local, esas “tendencias y aspiraciones”

que en Francia han producido los Jules Renard de *Le vigneron dans sa vigne* y las *Histoires naturelles*; Guillaume Apollinaire de *Alcools* y *Caligrammes*; Max Jacob de *Laboratoire central* y *Cornet à dés*; Blaise Cendrars (el discípulo de ambos) de *Du monde entier* y *Fin du monde*; Jules Romains de *Odes et prières* y *Europe*; Valery Larbaud de *A. O. Barnabooth* y *La poésie de Barnabooth*; León Paul Fargue, de *Poèmes*; Paul Jean Toulet de *Les contrerimes*; Jean Cocteau de *Vocabulaire*, y *Plain Chant*; Paul Morand de *Lampes à arc* y *Feuilles de température*; Pierre Reverdy de *Les épaves du ciel*; los novelistas como Marcel Proust, Jean Giraudoux, Pierre Mac Orlan (1924, diciembre 31: 2).

La vastedad de la lista se debe a la ingente producción de la época, y también a la intención de mencionar las influencias sobre la “joven literatura” en general; sobre Gironde en particular parecen haber tenido especial gravitación dos poetas viajeros, que suelen ser adscriptos a la discutida categoría del cubismo literario: Blaise Cendrars y, en especial, Paul Morand.¹⁴⁷ La única influencia no francesa habitualmente señalada para la obra del primer Gironde es la de Ramón Gómez de la Serna, por el característico vínculo entre metáfora y humor. Singularmente, esta relación fue advertida sobre todo por la crítica francesa de su tiempo. Así lo señaló Jean Cassou: “L’auteur aime évidemment les voyages, le cinéma, la vie, Ramón Gómez de la Serna, l’amour et les dancings, autant de choses fort estimables. Il faut le féliciter de ses goûts et de son beau livre” (1923, septiembre: 81). Por estas dos estirpes atribuidas a Gironde, autores como Roberto Mariani y Alberto Hidalgo lo acusaron de plagiarlo: “Algunos desocupados están ahora practicando el espor de copiar a Gómez de la Serna, al cual lo usan disfrazado en una solución de Paul Morand más unas gotas de pornografía” (Hidalgo, 1926: 8).¹⁴⁸

2.1. Lecturas: “Embarcarse para poder volver”

Los años de formación de Gironde estuvieron escandidos por los viajes transatlánticos. Convertido a la nueva estética, fue montando su primer libro, fragmento a fragmento, en silencio y en soledad, en la dinámica de las travesías, que muestra los modos de circulación de la cultura cosmopolita. La mencionada y muy difundida dedicatoria a La Púa postulaba que “en nuestra calidad de latino-americanos poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérrimo, capaz de

¹⁴⁷ El mismo Paul Morand afirmó: “Au lendemain de l’armistice, tout le monde publia des poèmes” (Burrus, 1986: 73).

¹⁴⁸ De este modo Hidalgo excluyó a Gironde a último momento de la antología *Índice de la poesía americana*, pese a que se había anunciado su participación en las “Noticias de nuestro mundo literario” de la revista *El Hogar* del 30 de abril de 1926. Poco después insistió con sus acusaciones en un relato satírico titulado “El plagiarlo”, incluido en *Los sapos y otras personas* (1927). En cuanto a Mariani, reproducimos más abajo sus opiniones al respecto (1924, julio 25).

digerir y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental, como una becasina cocinada en la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla”. Esta afirmación ha sido vista con acierto como una metafórica afirmación del sincretismo latinoamericano y su capacidad de apropiarse de los productos culturales de España, el resto de Europa y Oriente, que “deja sentado el beneficio de la mezcla en nuestro continente mestizo”, como afirma al respecto Santiago Sylvester (2008: 2). Es una metáfora colectiva de Latinoamérica, con una continuidad de siglos: la evolución del “tropo digestivo” y la formación de una cultura nacional y a la vez cosmopolita y moderna ya han sido analizadas por Emir Rodríguez Monegal en “Las metamorfosis de Calibán” (1978) y en “Carnaval/Antropofagia/Parodia” (1979) y, más recientemente, por Carlos A. Jáuregui en su ensayo *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (2008). No es nuestra intención encuadrar este trabajo en el marco de los denominados estudios transatlánticos, pero no puede dejar de señalarse que el viaje de Gironde muestra el océano como ámbito de contacto e intercambio de las ideas de vanguardia en su momento histórico. En estos tiempos de éxodos y crisis migratorias en que vuelve a debatirse la idea de frontera, los estudios culturales han revelado que las fronteras trazan una línea de separación y de contacto entre zonas que se oponen y se complementan, se integran y se rechazan, porque son umbrales donde se cambia la identidad, se la pierde o se la encuentra, construyen nuevos mitos, revelan calladas marcas de origen o hacen despertar al conocimiento (cf. Grimson, 2000).

El mestizaje señalado por Sylvester puede ayudar a ver que la circulación atlántica no fue unidireccional, como frecuentemente se les ha reprochado a los vanguardistas latinoamericanos. Sirva de ejemplo de ese reproche una revista del denominado grupo de Boedo, donde se empleaba la misma metáfora alimenticia, pero cancelando el momento de la asimilación: tras incluir a Gironde entre la despreciada poesía “jazzbandista”, cuyo acento era “ruido de matracas, silbidos y aullidos de bocina de automóvil”, el anónimo redactor afirmó que “los [poetas] jazzbandistas *tragan libracos franceses* con tapas y todo, los vomitan y se los vuelven a engullir” (Anónimo, 1925, febrero 10, y 1925, febrero 24). Esta perspectiva jugaba llamando *libracos* a los libros que ignoraba o desdeñaba y sólo percibía la orilla europea del intercambio.¹⁴⁹ Por esos mismos días, en cambio,

¹⁴⁹ Es difundida, también, la diatriba del escritor Roberto Mariani: “¿Por qué los que hacen *Martín Fierro* –revista literaria–, se han puesto bajo la advocación de tal símbolo, si precisamente tienen todos una cultura europea, un lenguaje literario complicado y sutil, y una elegancia francesa? [...] Los redactores de *Martín Fierro* se alejan de nuestra sensibilidad (¡comienzan por negarla!) y adhieren a mediocres brillantes como Paul Morand, francés, y Ramón Gómez

otros lectores veían, desde el ángulo inverso, el aporte americano; así, el socialista peruano José Carlos Mariátegui planteó la cuestión del mestizaje cultural en términos de oxímoron, *gaya barbarie*, y de otras metáforas: la *borrachera*, los *bacilos*, la no *domesticación*, la *trama* y el *bordado*:

Girondo es un poeta de recia figura gaucha. La urbe occidental ha afirmado sus cinco o más sentidos; pero no los ha aflojado o corrompido. Después de emborracharse con todos los opios de Occidente, Girondo no ha variado en su sustancia. Europa le ha inoculado los bacilos de su escepticismo y de su relativismo.

Esta *gaya barbarie*, que la civilización occidental no ha logrado domesticar, diferencia su arte del que, en ánforas disparatadas, símiles a las suyas, se envasa y se consume en las urbes de Occidente. En la poesía de Girondo el bordado es europeo, es urbano, es cosmopolita. Pero la trama es gaucha (1925, agosto 15).¹⁵⁰

Con motivo de una encuesta de *Martín Fierro*, Girondo empleó también otro símil, según el cual bastaría echar a correr a la vanguardia europea en América para volverla americana. Por eso, a la pregunta: “¿Cree Ud. en la existencia de una sensibilidad, de una mentalidad argentina?”, respondió: “Los caballos de Garay ¿no las adquirieron galopando por nuestras pampas?” (1924, junio 15). Es preciso, en este punto, recordar uno de sus membretes tardíos: “El barroco necesitó cruzar el Atlántico en busca del trópico y de la selva para adquirir la ingenuidad candorosa y llena de fasto que ostenta en América” (71).

En cuanto a la “metáfora gastronómica” de los *Veinte poemas*, Alfonso Sola, en un ensayo pionero y competente, juzgó que esta dedicatoria, “de progenie pantagruélica”, era sólo un aspecto del libro, “el vulgar, el no poético, la baladronada porteña del buen digerir” (1963: 84). Inevitable, en tal punto, recordar los festines carnavalescos estudiados por Mijail Bajtín. Jorge Schwartz, quien

de la Serna, español” (1924, julio 25). En esta línea, muchos años después, David Viñas llamará a la circulación atlántica *correo santo* y la comparará con las frivolidades de la moda: “el vanguardismo consiste, sobre todo, en estar al día. Esa es la clave: ser los primeros en leer y descifrar lo que viene de los centros imperiales de cultura, untarse los labios o la frente con ese barro consagrante, aturdir un poco a los que no participan de ese correo santo (humillarse ante París para luego humillar a «los beocios») [...] Es la moda: son palabras, ultraísmo, el Bauhaus o Honneger, pero podría tratarse de polleras, *Jours de l'île*, sombreros, lentejuelas o entredós. *Métodos*: eso sintetiza lo que los fascina; pero el problema resuelto a medias es la aplicación de esos procedimientos, la adecuación concreta de lo importado. De ahí que todo se reduce a una tarea amena y secundaria –jadeante también– una suerte de club de amigos de París en Buenos Aires con las manos traspiradas” (1971: 61-62).

¹⁵⁰ El español Guillermo de Torre también sugiere un doble aporte, al relevar, en Girondo, “ciertos instrumentos de su equipaje: un kodak de turista, y una curiosidad cosmopolita, subrayado el todo por una peculiar sonrisa burlona o, más bien, un intencionado «macaneo» porteño” (Torre, 1925, mayo: 20). En el Manifiesto del periódico *Martín Fierro* Girondo plantea el problema desde la perspectiva opuesta: “*Martín Fierro* cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma por Rubén Darío, no significa, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés” (1924, mayo 15).

ha leído justamente los *Veinte poemas* en clave de proceso de carnavalización y vinculó a Gironde con Oswald de Andrade y el movimiento de antropofagia de Brasil en tanto “asimilación de lo extranjero para la producción y exportación de lo nacional”, observó que la metáfora incluía también el momento de lectura: “el menú cosmopolita se caracteriza por la variedad de alternativas culinarias, y la capacidad asimiladora (digestiva) del poeta y lector” (1993:139). Agreguemos que los contemporáneos de Gironde, por el carácter desenfadado de su poética, acudían a la misma metáfora y lo calificaban como “*caníbal de salón*” (D’Ors, 1925, mayo 3) o “*antropófago genuino*” que “se ha comido a todos los románticos del país” (Vignale, 1932, agosto 8). En Gironde, el proceso de metaforización sobre la asimilación americana en general fue clave para la construcción de su poética. En la politizada década de 1930, ante el avance del totalitarismo en Europa, Gironde postulará un nacionalismo atenuado, retomando la metáfora para establecerle restricciones:

si el solo intento de renegar de la cultura occidental o apartarnos de las fuentes donde ella se abreve, nos cubriría de ridículo, no es menos cierto que *hemos abusado de nuestro buen estómago* y que debemos seleccionar nuestra alimentación con mayor cuidado del que pusimos hasta el presente (1937, abril 25: 1).

En general, a lo largo de su producción, podrán hallarse metáforas análogas de signo positivo:

Martín Fierro tiene fe [...] en nuestra capacidad digestiva y de asimilación (1924, mayo 15)

se mastican, se gustan, se babea (93)

Hay que agarrar la tierra,
calentita o helada,
y comerla.
¡Comerla! (196)

hasta ingerir la tierra (241).

Si en la imagen poética, como sostenía Octavio Paz, “la pluralidad de lo real se manifiesta o expresa como unidad última, sin que cada elemento pierda su singularidad esencial. Las plumas son piedras, sin dejar de ser plumas” (1967: 112), no podemos soslayar en la metáfora alimenticia la dimensión literal y material, y debemos decir que aun en un país de recepción de corrientes inmigratorias como Argentina, la “libertad de estómago” no estaba al alcance de todos. Una de las ocasiones de acceder a las “alternativas culinarias” del “menú cosmopolita” era precisamente el cruce del océano en barco. La lista de platos enumerada por Gironde en su epígrafe parece replicar el menú de primera clase de un vapor transatlántico, destinado a satisfacer a pasajeros de

nacionalidades distintas y curiosidad imprevisible: un viajero de aquellos tiempos evocó años después los paquebotes como “verdaderos *hoteles flotantes* que servían una inmensa variedad de fiambres y platos de las cinco partes del mundo, desde *caviar ruso, cus cus argelino, hasta carbonada criolla*” (Aráoz Alfaro, 1967: 90), es decir, un menú semejante al de los *Veinte poemas*.¹⁵¹

Como se recuerda en estos contextos, Michel Foucault afirmó que un barco es “la heterotopía por excelencia”, es “un pedazo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por sí mismo, que está cerrado sobre sí y entregado al mismo tiempo al infinito del mar” (1999: 441). Al respecto, como acaba de verse, es sugestivo que el modo entonces habitual de mencionar los transatlánticos fuera mediante metáforas como *hoteles, alcázares, museos, palacios flotantes*.

Para comprender el esplendor de estos emblemas de la modernidad, puede leerse la anónima crónica de la revista *Plus Ultra* en julio de 1922 sobre el viaje inaugural del *Giulio Cesare*, nave de la misma compañía Navigazione Generale Italiana, que venía a reemplazar y superar al *Re Vittorio* y en la que Gironde viajaría después, al regresar definitivamente de Europa en 1931:

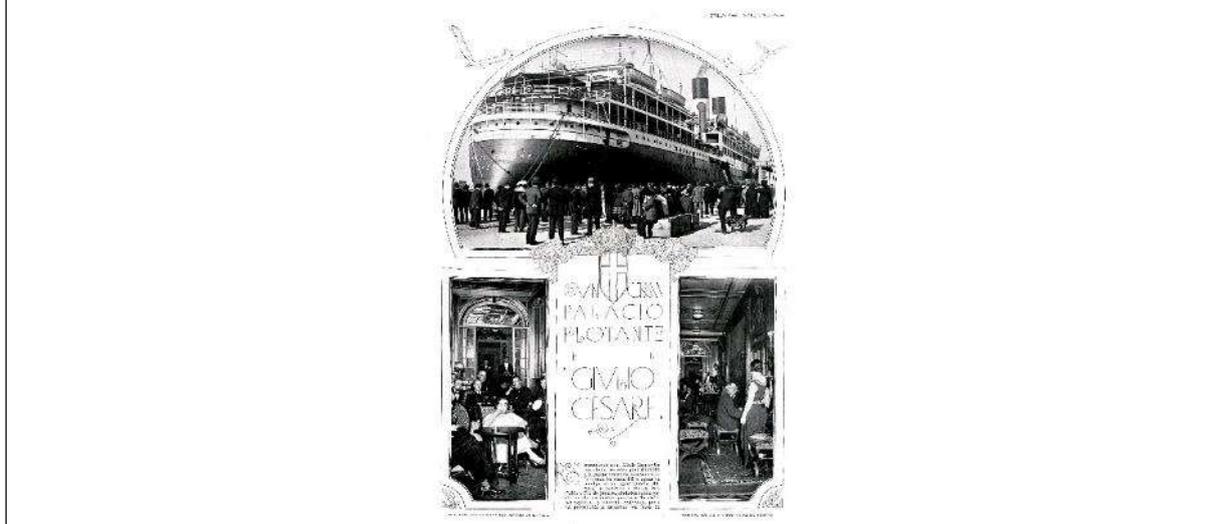
el más suntuoso de los palacios flotantes que ha cruzado el océano rumbo a nuestra metrópoli [...], enorme como un alcázar, sin estremecerse bajo los pies, con sus salones amplios y lujosamente amueblados, lleno de obras artísticas como un museo, el vapor de la compañía Navigazione Generale Italiana brindó la aristocrática hospitalidad de un noble señor del Renacimiento. Con piedra blanca debe marcarse esta excursión que se realizó bajo los felices auspicios de aquel palacio flotante cuya suntuosidad artística proporciona al espíritu delicado inspiraciones intensas. [...] Difícilmente habrá un transatlántico donde se reúnan en tan armoniosa proporción *el lujo y el arte*. (Anónimo, 1922, julio: s.p.).¹⁵²

¹⁵¹ Reproducciones de las listas de comidas y fotos de las secciones de primera clase de los transatlánticos pueden verse en Morell (1999).

¹⁵² Había cierta rivalidad entre las nacionalidades de los barcos. El propio Gironde lo refleja en enero de 1929, en sus notas de viaje: “Los italianos no saben construir barcos. Lo que construyen son casas flotantes y no barcos, grandes máquinas que navegan, con cabinas y no con cuartos, con cabinas para navegar para que el barco se mueva, sin cornisas, sin grabados, pero con violines, con perchas, con todo lo que necesita la vida de a bordo que sólo los ingleses son capaces de comprender” (2007: 94).

Figura 40

“Un gran palacio flotante”, el transatlántico *Giulio Cesare* en *Plus Ultra* 73, julio de 1922



Aráoz Alfaro recordó también que “ser argentino era símbolo de riqueza y rastacuerismo, en París” (1967: 90) y confirmó la leyenda de que las damas de sociedad viajaban con sus propios *chefs de cuisine* y sus vacas. Sin embargo, otros caprichos de viaje privados de los hombres de la élite eran menos difundidos, según se expone en la obra de Girondo y Zapata Quesada *La madrastra*, donde el personaje de Roberto, un frívolo amigo del protagonista, viaja a Europa con la esposa y a la vez con la amante, presumiblemente francesa.

ALFREDO: Pero ¿cómo?... ¿La llevas también a Lulú?

ROBERTO: Y en el mismo vapor...

ALFREDO: ¡Eso es una barbaridad., Roberto!...

ROBERTO: ¿Y qué quieres que haga?

ALFREDO: Déjala a Lulú aquí o, por lo menos, que se vaya después... ¡Pero con tu mujer!...

ROBERTO: ¡Ah!... No... ¡No!... ¡Qué quieres!... Yo ya estoy habituado a tener dos mujeres... a no separarme por un solo día, de ninguna de ellas... (1915: 107).

Los viajes transatlánticos, que combinaban “el lujo y el arte”, introdujeron también nuevas modalidades de sociabilidad en la modernidad del primer cuarto del siglo XX: las *amistades de a bordo*. En cierta manera, en virtud de los encuentros obligados, la convivencia en el barco, día a día, durante dos o tres semanas, era para la alta burguesía una exacerbación de lo que para las capas medias urbanas, según la tradicional lectura de Georg Simmel, eran los encuentros cara a cara en el transporte público, donde se cruzaban también miradas cargadas de erotismo entre conocidos y desconocidos. El mismo Girondo anotó, en sus apuntes del viaje por el Mediterráneo, entre Génova y Alejandría, en el vapor *Esperia* en enero de 1929:

La vida de a bordo siempre igual. Las miradas X y la mujer que se le van endulzando las pupilas

cuando nota que la miramos. Momentos en que uno desearía meterse en la cabina de todas las mujeres y minutos en que uno está dispuesto a cambiar el itinerario de viaje porque no coincide con el de una mujer que apenas conocemos, con la que hemos hablado apenas cinco minutos (2007: 94).

En esos apuntes caricaturizaba al resto de sus obligados compañeros de viaje: “Un inglés con las cejas como guardabarras”... “La italiana admirable que se viste de recipiente”... “El alemán que se pasea con un almohadón”... “El oficial italiano que se cuadra a cada instante”... “La inglesa de porcelana, con las hijas de porcelana, ¡admirable familia para un aparador!” (2007: 94-95). Observaciones de esta índole aparecerán poco después en su libro *Espantapájaros*: “Los pasajeros son los mismos de siempre. Está el marido adúltero, con su sonrisa de padrillo. Está la señorita cuyos atractivos se cotizan en proporción directa al alejamiento de la costa. Está la señora foca, la señora tonina” (104).¹⁵³ Según un lugar entonces común, los ingleses eran vistos como una horda de turistas, en general cursis o ignorantes, como una *manga* de insectos: “Impermeables a cuanto las rodea, / las inglesas pasean en los burros / sin tan siquiera emocionarse” (43); “Cuellos y ademanes de mamboretá, / las inglesas componen sus paletas / con el gris de sus pupilas londinenses” (51); “va cayendo sobre la ciudad *una manga de ingleses* con una psicología y una elegancia de *langosta*” (53).¹⁵⁴ Esta retórica caricaturesca formaba parte de un “sistema de deformaciones”, según la concepción de Schwartz (1993: 161).

Una perspectiva complementaria, inversamente crítica, puede hallarse en *Odisea romántica. Diario de viaje a la República Argentina* del polemista colombiano José María Vargas Vila, quien viajó en la travesía siguiente del *Re Vittorio*, en diciembre de 1923. Para él, solitario, decadente, contrario al filisteísmo burgués, “La Vida a bordo es monótona y austera... un Claustro, de gente laica, oficiando en la Capilla del Hastío; me siento, aquí, aislado, como un peñón en plena mar; indiferente al rumor y al paso de las olas... las gentes, que transitan, cerca a mí, son como sombras, que me circundan...” (1927: 30). De este modo, con su pintoresca prosa y su xenofobia, describió a los compañeros de viaje, los *rastacueros* argentinos de entonces, descendientes de italianos:

estos Mares y estos Abismos Humanos, que van conmigo, a bordo, y perambulan cerca de mí, parecen bien poco interesantes y no me inspiran el deseo de interrogarlos... [...] no he hablado con ellos, pero todo en sus gestos, en sus trajes, en sus voces, revela la *platitudo*, esa desesperante *platitudo*, de las clases adineradas, que han logrado obtener la riqueza, sin obtener la distinción, y

¹⁵³ En “Lejos”, un texto inédito que veremos más adelante, Girondo escribe que las familias “de a bordo tienen algo de acuático; las mamás una elegancia de ballenato, una carne cristalina de pejerrey”.

¹⁵⁴ Rubén Darío, por ejemplo, llamó a los turistas ingleses “ineludibles andadores, doctores oxfordianos en Baedeker, compradores de pisapapeles de alabastro” (1901: 176).

en su afán inmoderado por alcanzar ésta, derrochan con frenesí, el dinero y el ridículo; estos *parvenus*, son conmovedores, en su afán por *aristocratizarse*... [...] juegan tennis, sobre cubierta; desde luego, aquí, como en todas partes, son los Napolí-Argentinos los que ganan el Gran Premio, de lo cursi y lo ridículo; nadie pone un pie adelante de ellos, en estas carreras internacionales, del Esnobismo Pueril y cuasi analfabeto; son, los Estradiotas del Rastacuerismo; fue, para ellos, que se inventó esa palabra, en París, hace ya luengos años, cuando las primeras invasiones de Ganaderos Millonarios, aparecieron sobre los Bulevares, hablando el *patois* napolitano, con el ronco vocerío y la mímica contorsionante [...] pero, estos italianos argentinizados, pierden toda la belleza de sus cualidades nativas, al adoptar una hibridez de gestos y de gustos, que no son suyos; sobre todo, en la Indumentaria, al copiar, extremándolas, las modas londinenses y parisienses, no logran sino caricaturizarlas y caricaturizarse... algunas de estas Señoras, checo-italo-pamperas, son de un mal gusto, deplorable... (1927: 38-40)

Fue así como Gironde, en un encuentro a bordo del *Re Vittorio* en noviembre de 1923, conoció a una figura menor de la historia literaria, pero que habría de influir en él, acaso, de una manera decisiva: el italiano Sandro Volta, colaborador ocasional de publicaciones del futurismo. Volta poco después declararía en una carta al periódico *Martín Fierro* que había cruzado el Atlántico con Oliverio Gironde en ese viaje de noviembre de 1923, como quien traspone “la línea de sombra”, en un intercambio transatlántico:

He atravesado el océano junto con Oliverio Gironde.

Debo a esta *amistad de a bordo* el haber llegado a Buenos Aires con un conocimiento de la Argentina algo más amplio del que hubiera poseído en virtud de las reminiscencias históricas y geográficas de las lecciones aprendidas en el liceo; el haber podido formar, antes de mi llegada, una opinión acerca de la idiosincrasia de este pueblo joven y conocer especialmente sus desarrollos culturales y artísticos.

A Oliverio debo también vuestra amistad, queridos compañeros de *Martín Fierro*, amistad tan sólo espiritual y de lejos, porque mi viaje al Brasil, anterior a la salida de Gironde para Norte América, me impidió participar en una de vuestras veladas gastronómicas en el Cocodrilo.¹⁵⁵

Ahora, en nombre de esta amistad que no existe aún, pero es como si fuera antigua, yo os pido la hospitalidad de vuestro periódico para poderos hablar de mis amigos italianos con la misma pasión desinteresada de Gironde, cuando hablábame de vosotros en las noches ecuatoriales del Atlántico (1924, noviembre 20).

No es desatinado pensar que esas conversaciones con un futurista en las “noches ecuatoriales del Atlántico” de fines de 1923 hayan estimulado a Gironde a apropiarse del Manifiesto de Marinetti, es decir, devorarlo, digerirlo y asimilarlo. De esta forma, el Manifiesto del periódico

¹⁵⁵ Los registros migratorios indican que “Volta, Alessandro, 23 años, periodista”, permaneció unas dos semanas en Brasil, antes de llegar a Buenos Aires en el siguiente barco de la Compañía, el Duca di Aosta, el 27 de noviembre de 1923. Sobre Volta, y otros italianos tangencialmente vinculados al proyecto de *Martín Fierro*, véase May Lorenzo Alcalá, *La esquiva huella del futurismo en el Río de la Plata* (2009).

Martín Fierro, redactado por él pocas semanas después, además del evidente homenaje a su predecesor, incorporó imágenes relacionadas con el viaje entre Europa y América: “*Martín Fierro* ve una posibilidad arquitectónica en un baúl Innovation” y “se encuentra más a gusto, en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista” (1924, mayo 15). *Transatlántico* contra *palacio* no es sólo una revisitación de los tópicos futuristas, sino la proclamación de una estética del desplazamiento y de la fuga: cuando se cree dar con el paradero de la poesía, ésta ya no está allí. El palacio se vuelve flotante, con “la aristocrática hospitalidad de un noble señor del Renacimiento”.¹⁵⁶ Si Francine Masiello considera a Gironde “el terrorista máximo de la vanguardia” (1986: 114), podemos entender que no sólo se refiere al carácter subversivo de su poesía sino a su permanente condición de prófugo. Agreguemos que el director del periódico, con una metáfora de navegación, dijo que Gironde “nos hizo dar un *vuelco de timón* a partir del Manifiesto” (Méndez, 1945, agosto: 9).

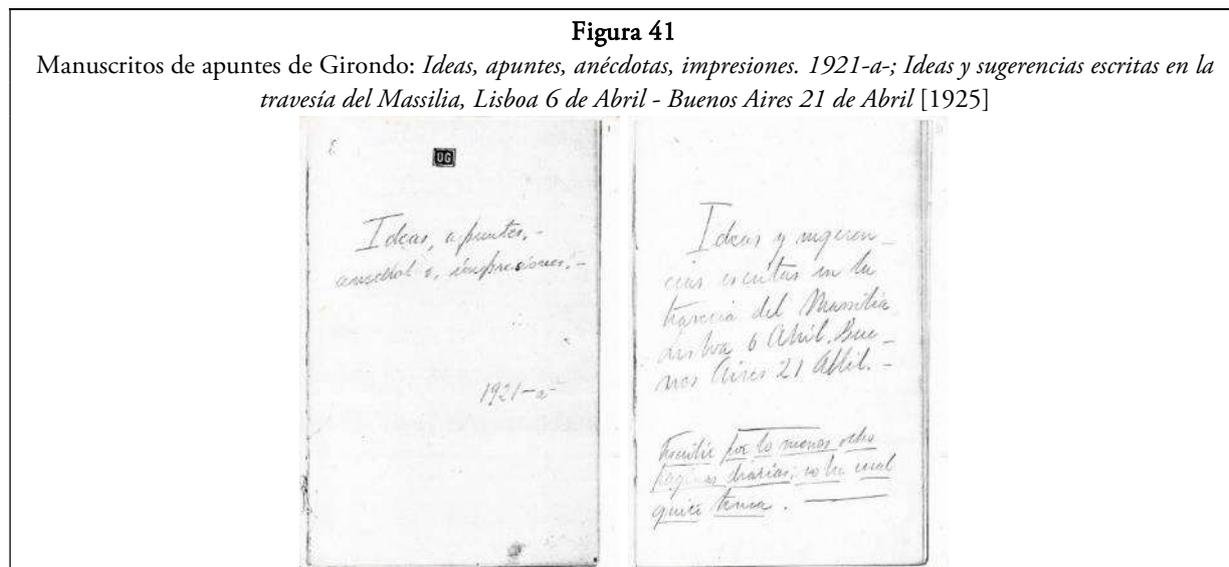
Durante los viajes, Gironde registraba apuntes con los que iba construyendo su obra artística y literaria. Los cuadernos no eran un simple borrador balbuceante sino una herramienta de trabajo central en su método poético. Por ello no debe sorprender que, a tantos años de distancia, sigan apareciendo carnets, apuntes, borradores y hojas sueltas, conservados por el poeta durante décadas. Uno de estos manuscritos, *Ideas, apuntes, anécdotas, impresiones. 1921-a-*, constituye un excepcional testimonio del proceso de composición en simultáneo de poesía, dibujo y crítica (Gironde 2014: 141-159). Su mismo título enumerativo indica que este carnet recogía materiales de toda clase: esbozos críticos, listas temáticas, recuerdos, proyectos, metáforas, croquis. La palabra *impresiones* lo vincula a la práctica de los escritores impresionistas, relevada por Élide Lois también en Ricardo Güiraldes.¹⁵⁷

Los registros gráficos y los apuntes textuales eran complementarios. En 1925, en la portada del cuaderno de viaje *Ideas y sugerencias escritas en la travesía del Massilia*, escrito en el barco en que regresaba a Buenos Aires con los ejemplares recién impresos de *Calcomanías*, Gironde anotó una exigencia de constancia: “*Escribir por lo menos ocho páginas diarias, sobre cualquier tema*” (Gironde

¹⁵⁶ Inversamente, Paul Morand llama a El Escorial “paquebot sur la montagne” (1920: 19).

¹⁵⁷ “Se sabe que R[icardo] G[üiraldes] —a la manera de los escritores impresionistas— registraba en fichas aspectos de la realidad, ideas, emociones, que luego compaginaba, reelaboraba y pulía. Cuenta Adelina del Carril que su marido «llevaba siempre en el bolsillo superior del saco, junto con la pluma fuente, un montón de tarjetas del mismo tamaño. Cuando algo le parecía digno de interés —ya fuese un pensamiento que se le ocurría en ese instante, la impresión que le causaba un paisaje, un edificio, un rostro, unas palabras oídas al azar— lo apuntaba en el acto, donde quiera que estuviese» (Élide Lois, en el prólogo a Güiraldes, 1988: XXVIII).

2014: 141), que podría traducirse como *poemas para ser escritos en el transatlántico*.



Los dos primeros libros editados por Gironde recogen apuntes verbales y visuales. Ha sido señalado que constituyen, de hecho, cuadernos de viaje. Para Saúl Yurkievich son “esbozos veloces” que “comunican un ritmo de poeta itinerante, sensible al estímulo geográfico, gustador de lo pintoresco, sensual coleccionista de imágenes turísticas, movedido pasajero del mundo en el que no afina ni penetra” (1978: 142). Por su parte, Jorge Schwartz señaló la circunstancia de que la presentación de los poemarios transgrede “la convencional sucesión cronológica” (1993: 140). No puede soslayarse, sin embargo, que la ruptura de la cronología se ve también en colecciones de poemas de viaje de otros escritores. Así en *El cencerro de cristal* Güiraldes presenta sus poemas sin ordenación cronológica. Algunos están fechados poemas en un transatlántico, el *Regina Elena*, barco gemelo del *Re Vittorio* y hundido durante la guerra, con versos que tendrían repercusión en tiempo de la vanguardia: “Tener alma de proa”, “El mar arrea cordilleras renovadas, que columpian al vapor en cuya proa frenetizo de borrasca. Busco una metáfora pluriforme e inmensa” (1915: 91, 103).¹⁵⁸

Los cruces transatlánticos establecen nuevas modalidades de creación, escandidas por las

¹⁵⁸ Sobre las numerosas referencias al tema de las travesías marítimas en este escritor, véase Jytte Michelsen, *Ricardo Güiraldes. Un poeta del viaje*, Madrid: Verbum, 2005. Asimismo, recuérdese la alegoría náutica de la carta abierta firmada por Borges, Güiraldes, Pablo Rojas Paz y Brandan Caraffa, aparecida en *Proa* 9, abril de 1925: “Hemos querido, desde el principio, que *Proa*, haciendo justicia a su nombre, fuera una concentración de lucha, más por la obra que por la polémica. Trabajamos en el sitio más libre y más duro del barco, mientras en los camarotes duermen los burgueses de la literatura. Por la posición que hemos elegido, ellos forzosamente han de pasar detrás nuestro en el honor del camino. [...] Seamos unidos sobre el trozo inseguro que marca rumbo. La proa es más pequeña que el vientre del barco, porque es el punto de convergencia para las energías. [...] *Proa* vive en contacto directo con la vida. Ha dado ya sus primeros tumbos en la ola y se refresca de optimismo por su voluntad de vencer distancias”.

travesías regulares y las escalas. A estas últimas se deben algunos poemas de Girondo, como “Fiesta en Dakar” (16), “Río de Janeiro” (11), que muestra la ciudad desde el punto de vista de quien se aproxima por mar, o “Tánger” (41), que refiere el encuentro portuario, visto, según la expresión de Mary Louise Pratt, con *ojos imperiales*, entre *nosotros*, los occidentales del barco, y *ellos*, los nativos primitivos, comparables a racimos de uvas negras:

La hélice deja de latir;
así las casas no se vuelan,
como una bandada de gaviotas.

Erizadas de manos y de brazos
que emergen de unas mangas enormes,
las barcas de los nativos nos abordan
para que, en alaridos de gorila,
ellos irrumpen en cubierta
y emprendan con fardos y valijas
un partido de rugby.

Sobre el muelle de desembarco,
que, desde lejos,
es un parral rebosante de uvas negras,
los hombres, al hablar,
hacen los mismos gestos
que si tocaran un *jazz-band*.

Para Francine Masiello los escritores argentinos, imitando a los europeos “tuvieron fantasías con visiones coloniales”, pero al hallarse “en la periferia del sueño imperial solo pudieron proporcionar una servil imitación del proyecto europeo”. En especial “Dakar y Tánger, sitios comunes de la aventura lírica francesa, se reproducen en los textos argentinos entregados al sueño de poder” (1986: 128). Borges, que también escribió *poesía transatlántica*, sobre escalas y travesías en *Luna de enfrente*, después de su segundo regreso a la Argentina: “La promisión en alta mar” (“Hoy, sobre el mar pesado”), “Singladura” (“En la cubierta, quietamente, yo comparto la tarde con mi hermana”), tiene su propia versión de la escala africana en “Apuntamiento de Dakar”:

Dakar está en la encrucijada del sol, del desierto y del mar.
El sol nos tapa el firmamento, el arenal agrava los caminos como fiera al acecho, el mar es un encono.
He visto un jefe en cuya manta era más ardiente lo azul que en el cielo incendiado.
La mezquita cerca del biógrafo luce una quieta claridá de plegaria.
La resolana aleja las chozas, el sol como un ladrón escala los muros.
África tiene en la eternidad su destino, donde hay hazañas, ídolos, reinos, arduos bosques y espadas.

Yo he logrado un atardecer y una aldea (1925: 20).¹⁵⁹

El viajero anota sus impresiones en la misma dinámica del desplazamiento. Escribe y reescribe. Es una poética de la escritura como reescritura, como un hacerse sin fin en movimiento. Por ello, Girondo afirmó en la entrevista de *Columbia*: “rompí, rompí. Me pasé mucho tiempo rompiendo cuanto escribía, hasta que en 1922 publiqué en París *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*.” (Nahuelpán, 1925, junio 2), y con más detalle en la citada autobiografía: “Entre idas y vueltas a Europa –¡he vivido 567 días en el mar!”, “rompí papel durante varios años. Rompí papel en Edimburgo y en Sevilla, en Brujas y en Dakar”. Como dijimos, en las evocaciones sobre Girondo suele haber cierta exageración acerca de la cantidad de veces que viajó a Europa. Aquí la cifra de 567 días mencionada por él es también, tal vez, desmesurada, humorística. No olvidemos que uno de los rasgos de su estética es la capacidad de volver poético algo tan poco poético como los números mediante la hipérbole:

Cada doscientos cuarenta y siete hombres,
trescientos doce curas
y doscientos noventa y tres soldados,
pasa una mujer (33).

Más importante que la cuestión estadística, es la poética proclamada en esta “Noticia”, según la cual el proceso de escribir consiste en *romper papeles en viaje*. Una aguda interpretación de este texto corresponde a Raúl Gustavo Aguirre, que reflexionó acerca de la posición de Girondo en el campo literario:

“Rompí papel”, es decir, rompí mis escritos, me rompí a mí mismo con ellos, me rechacé y me aniquilé como escritor. ¿Qué es esto? ¿Cómo es posible que un escritor se defina mediante la ruptura de sus papeles, y aparezca como escritor a la vez que se niega como tal? [...] El escritor se constituye con referencia a su obra, a sus papeles, sin los cuales no existiría como tal. Y estos papeles no sólo no aquellos donde escribe y se multiplica, sino aquellos por los cuales es reconocido, literalmente, en su papel de escritor.

Romper papel es, así, romper con el papel de escritor, negarse como tal en el momento mismo de su afirmación, crear una nueva instancia donde el escritor no existe ya por los papeles que escribe sino por aquellos que rompe, donde el autor es menos lo que escribe que el silencio que afirma en la destrucción de lo que ha escrito. [...] No cabe duda de que, entre el escritor que edifica, perfecciona y santifica sus papeles –y aspira a su santificación por la sociedad y la posteridad– y aquel que los rompe, los desdeña y los ignora, existe una diferencia. Y sin embargo, esta diferencia no puede ser literaria, ya que al cabo existen ante nosotros como literatura. La

¹⁵⁹ En las correcciones practicadas en la madurez a su poesía juvenil, “Apuntamiento de Dakar” pasó a llamarse “Dakar”. Borges también había publicado un poema titulado “Cingladura” [sic] (*Ultra* 8, 1921, abril 20), con casi nada en común con “Singladura”: “La media luna se ha enroscado a un mástil”. Guillermo Sucre comparó los poemas sobre Dakar de Girondo y Borges (2001: 236-237).

diferencia es existencial, aunque compromete por cierto la idea de literatura (1972: 15-16).

No obstante, la revisión de los papeles inéditos prueba que Girondo guardaba tantos papeles como los que rompía, para convertirlos en herramienta de escrituras futuras. Las ciudades elegidas en la breve autobiografía no resultan casuales porque en los *Veinte poemas* hay textos datados en Sevilla y en Dakar, pero no en Edimburgo o en Brujas, donde presumiblemente fueron concebidos esbozos que no “se salvaron”. El poeta conservó toda la vida algunos de esos poemas-apuntes, escritos en viaje, nunca publicados, como el siguiente, correspondiente a la expedición a Egipto de 1929:

Lejos

de los accidentes de tráfico previstos por las estadísticas y las compañías de seguros (¡qué desesperación!) aunque demasiado cerca de los accidentes cardíacos (¡las desventajas de poseer un corazón demasiado sensible!).

Lejos

de las comunicaciones telefónicas que se cortan al mismo tiempo que los collares de perlas, las sogas de los andamios, los cordones umbilicales, de la cinta de los botines y de los corsés.

Lejos

de los cadáveres y de los automóviles descompuestos y de las grandes piscinas de los escaparates.

Muy lejos (¡aunque parezca mentira!) de las familias terrestres mejor organizadas, organizadas como un baúl “Innovation”, las de a bordo tienen algo de acuático; las mamás una elegancia de ballenato, una carne cristalina de pejerrey.

Y mucho más lejos todavía de la pampa donde las sombras y las mañanas son tan largas que llegan cansadas a la hora del almuerzo.

La proa ¡sí!, la proa hacía la tierra negra, negra y fabulosa (2007: 43).¹⁶⁰

¹⁶⁰ Esta versión corrige errores de transcripción de la edición anterior (1987: 21).

Figura 42

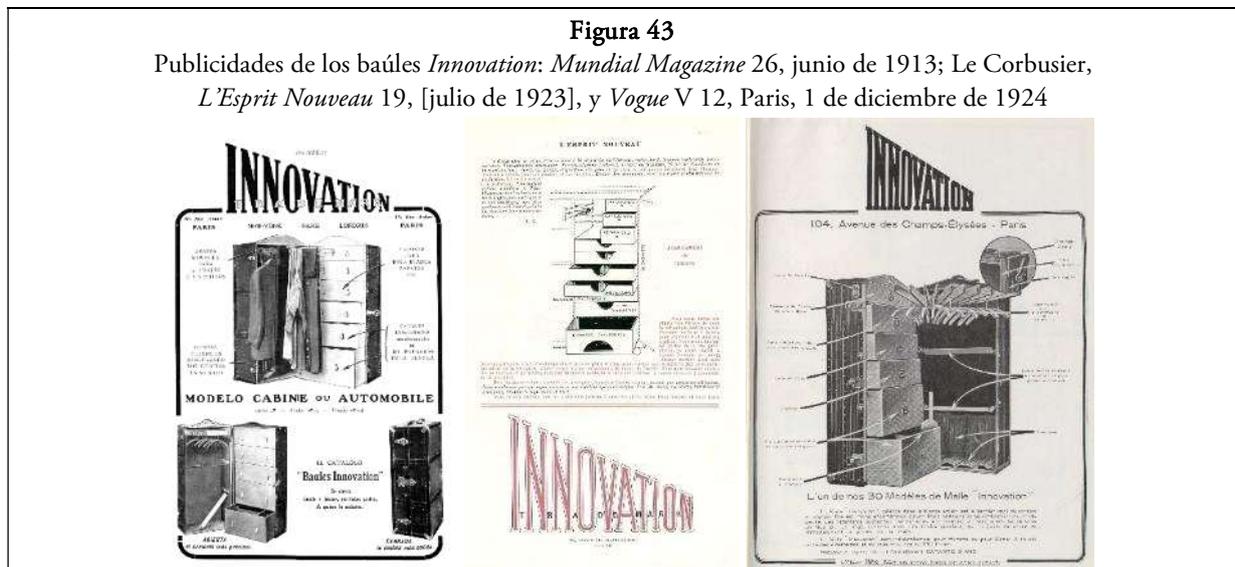
Manuscrito de "Lejos", 1929

Lejos
de los accidentes de tráfico de-
~~misión por sus interacciones y las con-~~
junciones de espejos (omnibus de una
misma marca de los accidentes cas-
dicion (las demarcaciones de fuerza en
corrupción demarcadas - visible!)
Lejos
de las comunicaciones telefónicas
que se cortan al cruzar ~~tramos~~
que los cables de ~~los cables~~
redacción, de los ~~los cables~~ ~~pendientes~~
calor de la ~~de los cables~~ ~~de los cables~~
de los ~~de los cables~~ -
Lejos
de los ~~de los cables~~ y de los ~~de los cables~~ auto

Hay aquí léxico e inflexiones que anuncian un paulatino giro estético hacia el siguiente libro, *Espantapájaros*, y muestran que Gironde no descartaba sus apuntes porque una práctica inseparable de esta poética era la reutilización posterior de los cuadernos, como lo revelan las tachaduras posteriores, que no siempre indican descarte o supresión: también, en ocasiones, el escritor fue cancelando de su cantera de ideas aquellas ya utilizadas. Dijo al respecto en 1923: “El hecho es que en lugar de decidir su cremación, condescendemos en enterrar el manuscrito en un cajón de nuestro escritorio, hasta que un buen día, cuando menos podíamos preverlo, comienzan a salir interrogantes por el ojo de la cerradura” (5). Incluso treinta años después expondría su método de trabajo de volver a cotejar las libretas de apuntes: “los primeros días de Pilar los pasé revisando un cúmulo de carpetas llenas de nebulosas y desechos” (carta a Ricardo Paseyro, 28 de enero 28 de 1957). La continuidad de los apuntes con textos posteriores puede rastrearse en numerosos pasajes que testimonian incesantes procesos de escritura.

En el texto antes transcrito, aparece de nuevo el moderno baúl de viaje mencionado en el Manifiesto de *Martín Fierro* por sus “posibilidades arquitectónicas”, que se encuentra también en otro inédito: “Las familias llenas de señoritas –verdaderos escaparates de frutería con olor a podrido en la trastienda– y las familias organizadas como un baúl *Innovation* y las madres –sin madre– y lo que es peor aún sin preservativos, quiero decir sin prevenciones” (2007: 30), y en *Espantapájaros* de “una familia perfecta –una familia mejor organizada que un baúl *Innovation*” (112). En un artículo sobre arquitectura moderna publicado en 1925, Gironde afirmó, bajo la inspiración de Le Corbusier y *L’Esprit Nouveau*:

Cualquier palurdo, en efecto, advierte la presencia de nuevos elementos arquitecturales que, aunque dispersos, esperan ser interpretados y coordinados entre sí. Y ante los escaparates de una talabartería, por ejemplo, admira la elegancia y la sobriedad con que ha sido resuelto un *nécessaire* o la lógica y la sencillez que revelan un baúl *Innovation* (1925, octubre 17: s.p.).



La recurrencia de la imagen de estos accesorios de viaje, cuya marca llevaba inscripta el ideal de la innovación, geoméricamente cubistas, modernizados por la factura y el diseño, invita a pensar que Gironde vio en ellos una cifra de las nuevas tendencias estéticas y a establecer una analogía con los poemas de vanguardia, poemas-baúles donde los versos se yuxtaponen y las metáforas cuelgan unas de otras para formar un conjunto estructuralmente austero y compacto, al que se le colocan *calcomanías* de los lugares visitados.¹⁶¹ En tal sentido, el arte moderno podría hallarse en elementos cotidianos en los que la mirada de la costumbre no se detiene. Ha sido señalada la ascendencia de Le Corbusier sobre los artículos de arquitectura de *Martín Fierro*,¹⁶² pero no su influencia directa sobre Oliverio Gironde. En textos que tienen el tono polémico de los manifiestos, como la serie “Ojos que no ven”, Le Corbusier se ocupa de los baúles *Innovation*¹⁶³ y, también, desde luego, de los transatlánticos: “*El paquebote es la primera etapa en la realización de un mundo organizado de acuerdo con el espíritu nuevo*”. Este *esprit nouveau*, como se sabe, está en el origen de la *nueva sensibilidad* de la vanguardia argentina, y muchos de los combates de la revista *L'Esprit Nouveau*

¹⁶¹ En la década de 1950, en cambio, sobrevendrán poemas con palabras-valija.

¹⁶² “Alberto Prebisch y Ernesto Vautier, que husmean en París el movimiento renovador iniciado por Le Corbusier, se incorporan a *Martín Fierro* desde su retorno al país, para iniciar la campaña de divulgación” (322).

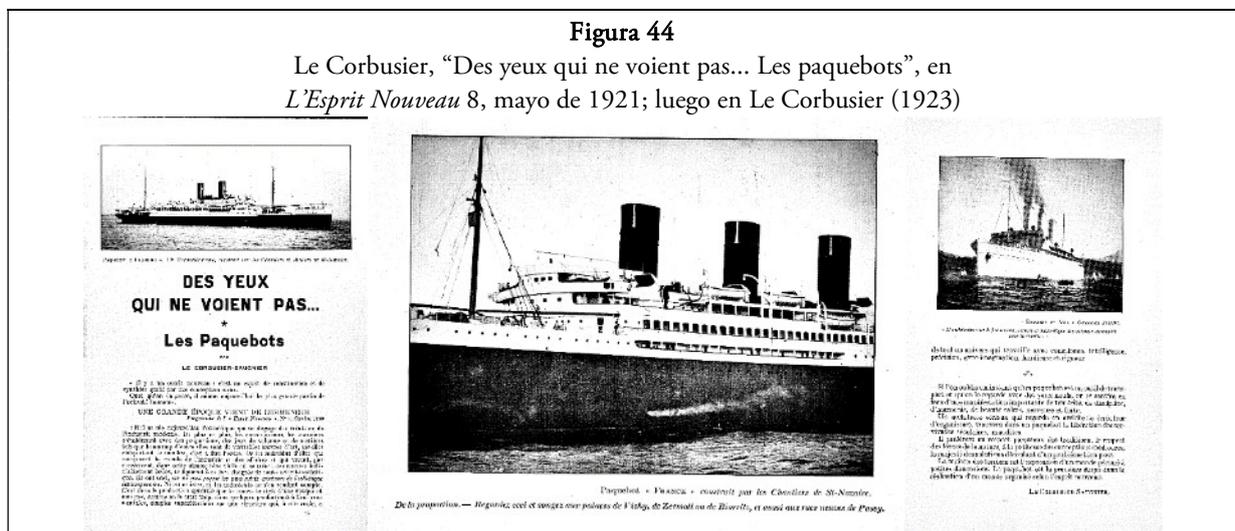
¹⁶³ “Le Corbusier está particularmente fascinado por el baúl-armario *Innovation* y lo comenta muy a menudo en sus textos, ya sean artículos, conferencias o incluso la serie de anuncios para la marca que diseña y publica en *L'Esprit nouveau*” (Nam, 2015: 52).

serán también los de *Martín Fierro*. Claude Fell reconstruyó esa estirpe, desde Apollinaire y Ortega hasta Gironde:

C'est aussi par les revues que s'exprime et se manifeste ce que Guillaume Apollinaire appelait en 1913 "l'esprit nouveau" (concept qui donna précisément son titre à une importante revue d'avant-garde française, parue entre 1920 et 1925). Cet "esprit nouveau", baptisé par Ortega y Gasset "nueva sensibilidad" et repris tel quel par Oliverio Gironde en 1924 dans le manifeste *Martín Fierro*, sera l'objet de très vives polémiques qui trouveront leur place dans la presse quotidienne et, plus encore, dans les revues (1990: 9).¹⁶⁴

Se descubre entonces que el influjo de Le Corbusier en el Manifiesto del periódico es tan intenso como el de Marinetti, en su exaltación de los paquebotes, los baúles Innovation y otros elementos característicos de la "vida moderna", que deben ser mirados "con ojos nuevos":

los constructores de los paquebotes, audaces y sabios, crean *palacios* junto a los cuales las catedrales son muy pequeñas: ¡y los echan al agua! [...] Nuestra vida moderna, toda nuestra actividad, con excepción de la hora del tilo y de la manzanilla, ha creado sus objetos: su traje, su estilográfica, su eversharp, su máquina de escribir, su aparato telefónico, sus admirables muebles de oficina, los espejos Saint-Gobain y los equipajes *Innovation*, la máquina de afeitar Gillette y la pipa inglesa, el sombrero hongo y la limousine, el paquebote y el avión. [...] Si se olvida por un instante que un paquebote es una herramienta de transporte que se mira con ojos nuevos, uno se sentirá frente a una manifestación importante de temeridad, de disciplina, de armonía, de belleza tranquila, nerviosa y fuerte. Un arquitecto serio que mire como arquitecto (creador de organismos), hallará en un paquebote la liberación de sus malditas servidumbres seculares. (Le Corbusier, 1923 [1998]: 71-73, 80.)



¹⁶⁴ Desde luego, no debe soslayarse el antecedente del futurismo en el que aparecía con frecuencia la expresión "nueva sensibilidad". Así, por ejemplo, Marinetti, en su manifiesto *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* de mayo de 1913, proclamó una "nuova sensibilità futurista" en relación a descubrimientos técnicos como el teléfono, el automóvil, el transatlántico, el aeroplano, el cinematógrafo y otros (1914: 136). Por su parte, Guillermo de Torre dedicó todo un apartado de "precisiones y objeciones" a "la nueva sensibilidad futurista" (1925: 250-251).

En cuanto a los apuntes de viaje, otro ejemplo del trasvase de ideas a los textos éditos puede verse en el cuaderno manuscrito de 1921 donde Gironde vuelca un detalle de navegación: “Lo único que les sugiere ver el mar es *escupir*” (2014: 152). Vivir en el mar es escribir o es escupir; estos actos parecen ser las respuestas disímiles a las circunstancias de la travesía.¹⁶⁵ La idea reaparece once años después en *Espantapájaros*: “el fabricante de artículos de goma, que apoyado sobre la borda contempla la inmensidad del mar y lo único que se le ocurre es *escupirlo*” (104).

Antes de esta, sin embargo, hay otra versión, en otro inédito escrito de la década de 1920 central para comprender la importancia del derrotero atlántico de Gironde y la dinámica de la sucesión entre travesías y escalas, en este caso Dakar y Río de Janeiro, como en los *Veinte poemas*:

Embarcarse para poder volver y que el humo de la chimenea firme con una admirable caligrafía inglesa los crepúsculos brasileiros. Ellos sí que tienen un sabor a chirimoya y saben relatarnos con entusiasmo los cataclismos geológicos habidos y por haber.

Qué se me importa abandonar la buena educación y las estatuas que han perdido los brazos. Los negros de Dakar se zambullen en sonrisas de tiburón y no hay nada que sea más rosado por dentro.

Sudaré una travesía más desnudo, ¡sí!, desnudo ante la mirada eternamente azul del ojo de buey con monóculo de oro. [...] *Rodeado de ese mar que escupen los viajeros de comercio*, que tiene la condescendencia de entretener la estupidez brindándoles un *stippling-chain* de delfines y que da un pregusto de pampa a la melancolía de las pupilas de llanura de las chicas que tienen una tristeza que les brota desde las tibias venas. (2007: 27).¹⁶⁶

Queda claro que la travesía de este texto es la de un viaje de vuelta de Europa, como el de 1923: “*Qué se me importa abandonar la buena educación y las estatuas que han perdido los brazos*”. Es posible que haya sido redactado en una vuelta a la Argentina anterior a 1925, porque presentaba marcadas similitudes con el “Radiograma a Ramón” publicado en *Martín Fierro* 19, del 18 de julio de ese año.

Inédito

Embarcarse para poder volver y que el humo de la chimenea firme con una admirable caligrafía inglesa los crepúsculos brasileiros. Ellos sí que tienen un sabor a chirimoya y saben relatarnos con entusiasmo los cataclismos geológicos habidos y por haber.

“Radiograma a Ramón”

Inútil ensayar que los crepúsculos brasileños no maduren su gusto a chirimoya, tan inútil como pretender que la chimenea reprima el alarde caligráfico de rubricar, con su nombre, el tiempo y el espacio que nos separa.

¹⁶⁵ En la mencionada sección del *Cencerro de cristal*, compuesta por poemas de viaje escritos en travesías y escalas, Ricardo Güiraldes ofrece la imagen inversa: “Mar... Mar... y mientras insufló el cráneo de espacio para cantarle mi visión, el insolente me escupió la cara” (1915: 103).

¹⁶⁶ No es infrecuente en las vanguardias hispánicas en general, y en Gironde en particular, una vacilante ortografía en la reproducción de voces extranjeras, entonces en boga. La metáfora de los delfines alude a la *steeplechase*, es decir, la carrera de obstáculos.

Los negros de Dakar se zambullen en sonrisas de tiburón y no hay nada que sea más rosado por dentro.

¿Conseguiremos que los habitantes de Dakar posterguen el milagro de subir el carbón sin ensuciarse ni siquiera las manos y eso que son tan rosados... por adentro?

Rodeado de ese mar que escupen los viajeros de comercio, que tiene la condescendencia de entretener la estupidez brindándoles un *stippling-chain* [*steeplechase*] de delfines.

¡El trabajo que nos costará suspender el *steeplechaise* [*steeplechase*] de delfines y la carrera de sortijas, en que la infalibilidad del palo mayor ensartaría, todas las noches, una estrella!¹⁶⁷

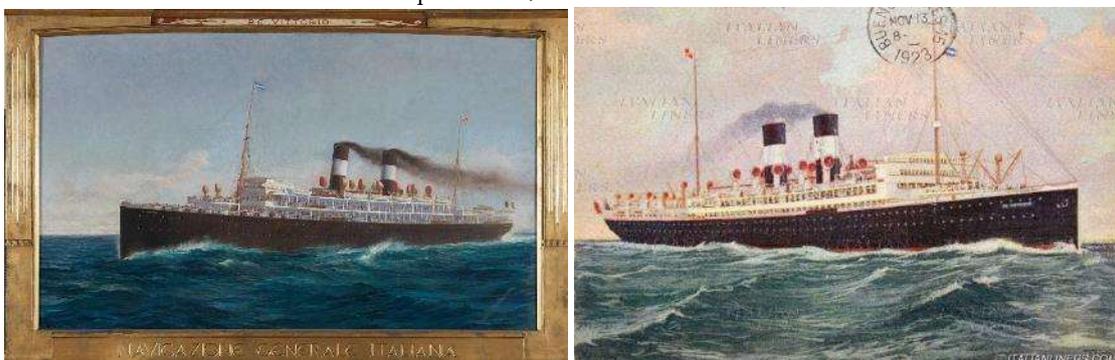
El regreso a lo americano prefigura también la analogía entre el mar, “campo equívoco”, visto desde el barco, y la inmensa llanura de la pampa, desarrollada en la obra posterior de Gironde:

Una tarde, en el mar, tú me llamaste,
pero en vez de tu escueta reciedumbre
pasaba ante la borda un campo equívoco
de andares voluptuosos y evasivos (211),

Anuncia lo que David Viñas llamará “transtelurismo”, la “vuelta purificadora” a la pampa, de una clase formada culturalmente en Europa y que se siente arrinconada por los cambios sociales de la primera mitad del siglo XX (1982: 67). Viñas, en su ya clásico estudio sobre el viaje a Europa, establece las distintas etapas de la evolución de este tópico central en la literatura argentina. Pero entre “el viaje estético” del modernismo y el “regreso purificador”, podemos profundizar en el período que corresponde a la formación de escritores y artistas que luego han de integrar la vanguardia, es decir, el viaje de *ida*, del cual el viaje de Gironde en 1923 es la *vuelta*.

Figura 45

Ida y vuelta. Dos imágenes del transatlántico *Re Vittorio*: óleo sobre tela de Pío Collivadino (110x180 cm), fecha desconocida, y tarjeta postal enviada por un pasajero desde Buenos Aires, al día siguiente de la llegada del barco aquí referida, el 13 de noviembre de 1923



¹⁶⁷ Así como la división en clases del transatlántico es un correlato de las estructuras sociales de la época, la imagen de “los habitantes de Dakar” subiendo el carbón al barco permite entrever la cara oculta de la velocidad de los vapores transatlánticos.

El Vizconde de Lascano Tegui proporciona una extraordinaria descripción de este *viaje de ida* a Europa en una desconocida página periodística, titulada, precisamente, “Transatlánticos”. El prestigio de París atrae a “los artistas americanos”, que ya no son sólo los “*gentlemen*-escritores” del viaje estético de Viñas, sino “hijos de albañiles, escultores, hijos de almaceneros, pintores, hijos de banqueros, literatos”. En una curiosa paradoja, para Lascano Tegui los miembros de la nueva generación, “europeos nacidos lejos” que ven en París “la patria de sus almas”, sienten que esta *ida* es un *regreso*. Notable es la oposición entre el pasado de los padres que vienen en busca de una buena posición económica y el presente de los hijos que ya la tienen resuelta, entre la imagen del lento barco a vela lleno de inmigrantes que va al sur y el veloz vapor vacío con el poeta solitario que va al norte a contrapelo del resto de la sociedad.

Transatlánticos

París, agosto de 1915.

La sugestión de París, el canto de la sirena, se ejerce con frecuencia sobre ciertos americanos. Somos europeos nacidos lejos. La tierra no ha podido vencer la herencia de nuestros padres los emigrantes de ayer, y en cuanto a la educación ella va encuadrada desde Europa. Todo lo que es amable, trae el sello de París, todo lo que significa algo que no tenemos viene de allá. Pero no basta con introducir esas cosas más o menos tangibles, más o menos aforadas en la aduana para calmar nuestros deseos. Hay un agua milagrosa que no puede embalsarse, un espíritu que no resiste a la prisión estrecha de un frasco de perfumería y es preciso atravesar el mar para encontrarlo. Hay que reducirse a vivir en París para conocerla. Hay que acercarse a la playa, subirse y aislarse en el peñón más peligroso para sentir la voz encantadora de la sirena, que no es otra que la belleza.

París es el invernáculo de todos esos espíritus que tienen aún el sello de un viejo privilegio, poetas artistas, y hacia París navegan las esperanzas de sus navíos blancos. Se sienten morir lejos de la patria de sus almas:

*Éblouis et déçus, ils s'efforcent de vivre...
mais ils sentent les ciels de métal écraser
leur âme de vieillards et de civilisés,
et leurs sens fabriqués ailleurs, avec des livres.*¹⁶⁸

El cielo de América es demasiado claro. La vida es demasiado rápida, de cantidad. Buscan las cosas grises. Comprenden la bruma. Aman las evoluciones lentas, las aguas quietas. Sus almas son demasiado viejas y están ¡ay! modeladas como los muebles preciosos de otros tiempos. Están como una alhaja robada dentro de los cuerpos fuertes y ágiles, que saben a la tierra joven donde viven y donde la calidad desaparece ante la cantidad. Pero la bruja que tienen dentro va paulatinamente convenciéndolos. La persuasión avanza, como una fiebre lenta, y por fin esos expatriados vuelven a los puertos de donde arrancaron sus padres en busca de fortuna. Ellos no la aprecian. Van sonámbulos, detrás de un ideal más noble: el arte. Que parca más noble, porque es un dique el desenfreno de la riqueza. Así son sus sacrificios. Parecen que los buscan con el interés con que pudieran buscarlo los mártires. Y que quisieran, por fin, redimirse de la culpa de sus padres. Ellos

¹⁶⁸ No se indica la procedencia de los versos: Paul Géraudy, “Voyages”, *Les petites âmes*, París: Léon Vannier, 1908: 10. Por las fechas, se advierte que Lascano Tegui está a su vez a punto de regresar a América, donde en pocos meses se convertirá en uno de los miembros más conspicuos de “La Púa”.

oyen la voz de la sirena que dejó partir el barco cargado de soñadores de oro, y que los condenó luego, tanto lo merecía su afán de tesoros, a tener cada cual un hijo melancólico, melenudo, enclenque y poeta.

Hijos de albañiles, escultores, hijos de almaceneros, pintores, hijos de banqueros, literatos. Ese es el origen de los artistas americanos. La fuerza que lo llevó al padre hacia los negocios, hoy aleja al hijo. La vida sigue su eterno movimiento, su onda, y mientras surca un barco a vela tres meses el océano llevando un plantel de inmigrantes para las colonias del sur, vuelve hacia París un transatlántico, rápidamente, casi vacío, con un poeta dentro por pasajero, y éste, con un libro inútil bajo el brazo, su único equipaje... (1915, septiembre 4).¹⁶⁹

A comienzos de la década de 1920, en un momento general de grandes transformaciones,¹⁷⁰ comenzaron a regresar estos artistas y escritores que habían ido a buscar la academia y encontraron, en cambio, la vanguardia y las nuevas tendencias de la literatura y el arte. Como anticipamos en el capítulo anterior, se produjo entonces una extraordinaria convergencia: en pocos meses, entre 1923 y 1924, volvieron de Europa, entre otros, Oliverio Girondo, Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Xul Solar y Emilio Pettoruti. Algunos de ellos ya habían regresado y vuelto a partir, pero ahora las circunstancias los reunieron en torno a un viejo amigo de Girondo, Evar Méndez, que habría de funcionar como aglutinador de la naciente vanguardia, a pesar de pertenecer él mismo a una estética ya repudiada y no dar el salto a nuevas formas.

Para entender esta convergencia de regresos es reveladora la lectura de una de las primeras reseñas sobre Pettoruti en el país, que anuncia el advenimiento de “allende el océano” del primer cubista argentino y fue publicada casi al mismo tiempo de la llegada de Girondo. Si éste en el Manifiesto de *Martín Fierro* denunciaba con una sugestiva metáfora la “impermeabilidad hipopotámica del honorable público”, el anónimo periodista no ocultaba aquí su simpatía por el mismo hecho y decía con orgullo que Buenos Aires es “*impermeable* a los «ismos» de nuevo cuño”. Obsérvese que advertía la transformación antes señalada de los artistas que partieron a Europa “en

¹⁶⁹ César Fernández Moreno destaca la importancia de la *ida* en esas fechas: “En 1918 comienza así un nuevo lapso, que se abre con dos viajes a Europa, fundamentales para la evolución de nuestra poesía: los de Ricardo Güiraldes y Jorge Luis Borges; seguidos por otros también importantes: los de Oliverio Girondo, Francisco Luis Bernárdez y Ricardo Molinari”. Para él, “el viaje esencial es el de Borges, pues contribuye al nacimiento del ultraísmo en España y lo importa acto seguido a la Argentina” (1967: 42). Sobre la atracción que ejerció París en los escritores hispanoamericanos de fines del siglo XIX y principios del XX, véase Noguero (1988).

¹⁷⁰ Estos cambios son atribuidos al desarrollo de la guerra por dos importantes revistas de entonces, en su primer editorial de lanzamiento: “La guerra ha sido fructífera; ha removido, como un torbellino, todas las inquietudes que dormitaban, latentes, en el fondo de la conciencia universal (*Inicial* 1, octubre de 1923: 6); “Fue la guerra la que hizo posible la liberación. Empezó por conmover terriblemente nuestros nervios, después provocó terribles apasionamientos y por último llegó a las esferas más profundas de espíritu oficiando de escalpelo bajo cuyo tajo quedaban al descubierto los más complicados problemas de la cultura” (*Proa* 1, agosto de 1924: 4). Hay que señalar que en ambos proyectos participó Alfredo Brandán Caraffa.

procura de la enseñanza clásica de sus pinacotecas, recibiendo en cambio la develación del nuevo verbo”:

Muchas veces hemos señalado aquí mismo, como una de las virtudes que mayor seguridad ofrecían, para el porvenir del arte argentino, la falta de prurito revolucionario, y el sereno concepto estético, de nuestros artistas, un poco atrasados si se quiere, en cuanto a las novísimas teorías de la descomposición de la línea y la simultaneidad del color, con su séquito de fundamentos científicos. Impermeable a los “ismos” de nuevo cuño, Buenos Aires sigue gustando de las eternas fórmulas de la belleza antigua, que [tie]nen de acuerdo con Leonardo y el Ticiano, los ojos debajo de la frente y en la boca bien dibujada, la divina sonrisa de la vida.

Sin embargo, a juzgar por las últimas noticias que nos llegan de allende el océano, esto no va a seguir así. Un joven artista de La Plata, Emilio Pettoruti, que hace unos años partiera para Italia, en procura de la enseñanza clásica de sus pinacotecas, recibiendo en cambio la develación del nuevo verbo, ha resuelto traernos el fruto primigenio de una obra de iniciado, abriendo en Buenos Aires la primera exposición de pintura cubista (Anónimo, “Pintores de vanguardia. Emilio Pettoruti”, 1923, octubre 10).

Este era el contexto en el que llegó Girondo en el *Re Vittorio* en noviembre de 1923, cuando era todavía un desconocido.

2.1. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*

Su amigo Vicente Martínez Cuitiño, al anunciar el advenimiento de los *Veinte poemas* en una revista marginal, *Vida Nuestra. Publicación Mensual Israelita*, debió comenzar su artículo con una pregunta ineludible: “¿Conoce alguien a Oliverio Girondo?” (1923, septiembre: 49-50). La respuesta es que sólo los amigos sabían quién era y la presentación más singular la escribió uno de ellos, el Vizconde de Lascano Tegui, quien imaginó un fabuloso encuentro, mientras viajaba en transatlántico, con una isla solitaria que no figuraba en las cartas marinas y trastorna las brújulas. Los oficiales de a bordo y los pasajeros estaban desconcertados. Lascano Tegui se ofrece a bajar a la isla para explorarla y comprender si en verdad corrían peligro.

La grúa de a bordo me dejó en la playa, y al poner el pie en la arena, encontré una mano humana cortada a raíz de la muñeca. [...] ¿Habría antropófagos en la costa?

Esta isla tenía una palmera colosal en una de las esquinas. Fue a la sombra de esta palmera que hallé a Oliverio Girondo. Era el único habitante de la isla y a semejanza de los isleños del “Archipiélago de los Amigos”, no usaba ropa. Cuando este detalle pudo ser observado desde a bordo, vi desprenderse al trasatlántico del puerto y desaparecer en el horizonte como una monja que huía con dos chimeneas (esta imagen es de Oliverio Girondo) al barco, que unía Europa con las subprefecturas de la América latina.

Fue en esta oportunidad que entendí los veinte poemas del libro que ha hecho para ser leído en el tranvía. De este vehículo municipal, Girondo poseía una opinión de solitario, compartida por Simón el Estilita. [...] He aquí la equivocación garrafal de Girondo, al colgar los poemas en ristra, al uso de los hombres que iban en el trasatlántico y que son los mismos que viajan en los tranvías.

Pero yo quería, recordando mi estada en la isla, recorrer elogiosamente la tierra tropical en que almacena sus tesoros y sus moluscos el “Cándido” de la vida literaria. [...] Oliverio Gironde evoca siempre un símil y espanta siempre a un burgués, como si quisiera vengarse de todos los tripulantes que iban en el transatlántico aquel que nos abandonara en la isla.¹⁷¹

El relato pone de manifiesto, de modo extraordinario, la situación de Gironde en “la vida literaria”: Cándido, solitario y “antropófago”, náufrago en medio del Atlántico a mitad de camino entre Europa y América. No fueron muchos los que lo tomaron en serio, como se verá; una vez más, por su origen de clase, algunos lo consideraron apenas un *diletante bon vivant*.

2.1.1. “Una bomba desde un transatlántico”

Un hecho incontrastable prueba el desconocimiento y la marginalidad de Gironde a su llegada a Buenos Aires. En abril de 1923, cuando ya circulaban algunos ejemplares de los *Veinte poemas*, recibidos fríamente por unos pocos medios de prensa, la revista *Nosotros* lanzó “Nuestra encuesta sobre las tendencias de la nueva generación literaria”, “con el propósito de conocer cabalmente las orientaciones estéticas, preferencias y gustos de la generación de escritores argentinos que aún no ha pasado la treintena”. El amplio cuestionario permitía nombrar a quien se quisiera en alguna de las preguntas:

1º –Como es Vd. joven, presumimos que nos podrá contestar a lo siguiente con absoluta franqueza: ¿cuántos años tiene Vd.?

2º –¿Hay entre Vd. y los escritores de su edad una común orientación estética? ¿Cuál es?

3º –Algunos otros jóvenes de su época, ¿están diversamente orientados? ¿Quiénes son y cuál es esa orientación?

4º –De los escritores mayores de treinta años, ¿cuáles son los que merecen su respeto? ¿En alguno reconocería Vd. a un maestro?

5º –¿Cuáles son los tres o cuatro poetas nuestros, mayores de treinta años, que usted respeta más?

6º –¿Cuáles los prosistas?

7º –¿Cuáles son los más talentosos jóvenes de su generación y cuyo porvenir cree usted más seguro? (*Nosotros* 167, 1923, abril: 570.)

Intervinieron cuarenta y cuatro escritores, entre mayo y septiembre.¹⁷² La heterogénea lista

¹⁷¹ El artículo, hasta hoy desconocido, apareció en 1923. Sólo hemos visto un recorte corregido por el propio autor y conservado por Gironde en su carpeta, pero no hemos podido identificar aún el medio y la fecha exacta en que se publicó.

¹⁷² El cuestionario aparece en el número 167, abril 1923. Responden, en el núm. 168, mayo 1923: Enrique Méndez Calzada, José Gabriel, Héctor Ripa Alberdi, Roberto Smith, Jorge Luis Borges, Francisco López Merino, E. M. S. Danero, Enrique Amorim, Roberto A. Ortelli. En el núm. 169, junio 1923: Julio V. González, Brandán Caraffa, Ernestao Laclau, Mayorino Ferraría, Conrado E. Eggers Lacour, Guillermo Juan. En el núm. 170, julio 1923: Aníbal Ponce, Homero M. Guglielmini, Marcos Lenzoni, A. Salvador Irigoyen, Bartolomé Galíndez, E. González Lanuza, V.

mostraba que el campo literario estaba en formación, y sus respuestas suponían, según Beatriz Sarlo, que “todavía el sistema de preferencias y exclusiones que diseñan las respuestas a la encuesta es el sistema de *Nosotros*” (1983: 138), con Leopoldo Lugones en la posición central. Evar Méndez sostuvo poco después que la encuesta se produjo en un momento en que había “una casi verdadera anarquía y ausencia de orientaciones definidas”, y las experiencias ultraístas precedentes, de 1921 y 1922, sólo habían repercutido fugazmente en círculos minoritarios:

Quando hace poco más de un año, en julio de 1923, la revista *Nosotros* promovió su encuesta sobre la “nueva generación”, interrogando respecto a sus tendencias a los jóvenes escritores, si se advirtió un gran conjunto de fuerzas en eclosión descubrióse también el estado complejo, heterogéneo, de la joven literatura, y una casi verdadera anarquía y ausencia de orientaciones definidas, por predominio del individualismo, por ausencia de obras, centros o personalidades polarizantes. La única tentativa de renovación literaria había sido promovida poco antes por la revista mural *Prisma* y por la primitiva *Proa*, periódicos del ultraísmo de fugaz vida y que pese a su intención y a la excelencia de sus redactores: Borges, González Lanuza, y otros, no logró formar ambiente ni subsistir (1924, diciembre 31).

Si bien puede pensarse que la opinión de Méndez no era del todo imparcial, señalaba una circunstancia indiscutible, que pone en entredicho, por prematura, la nomenclatura de “generación de 1922” empleada en ocasiones. Adviértase que, en el mismo mes en que apareció la nota de Méndez, el joven Borges describió la situación en las páginas de la revista *Proa*, con palabras más oscuras pero con ideas análogas:

¡Qué taciturno estaba Buenos Aires, entonces! De su dura grandeza, dos veces millonaria de almas posibles, no se elevaba el surtidor piadoso de una sola estrofa veraz y en las seis penas de cualquier guitarra cabía más proximidad de poesía que en la ficción de cuantos simulacros de Rubén o de Luis Carlos López infestaban las prensas.

La juventud era dispersa en la sombra y cada cual juzgábase solo. Éramos semejantes al enamorado que afirma que su pecho es el único enorgullecido de amor y a la encendida rama sobre la cual pesa septiembre y que no sabe de las alamedas en fiesta (1924, diciembre).

Muchos escritores que intervendrían en los movimientos de la década de 1920 fueron mencionados en la encuesta de *Nosotros*, al menos una vez, por sus pares y amigos: Leonidas Barletta, Jorge Luis Borges, Luis Cané, Brandán Caraffa, Elías Castelnuovo, Córdova Iturburu,

Ruiz de Galarreta, Hernán Gómez, C. Córdova Iturburu, Leopoldo Marechal, Elías Cárpena, Roberto Ledesma. En el núm. 171, agosto 1923: Julio Irazusta, Alfredo R. Bufano, Luis Reissig, Héctor Rodríguez Pujol, Bernardo Escliar, Lorenzo Stanchina, Nicolás Olivari, Pablo Barrenechea, Alfredo Orgaz, Angel J. Battistessa. En el núm. 172, septiembre 1923: Atilio García Mellid, Santiago Ganduglia, R. Pineda Yáñez, Fernando Antuñano, Julio Dillon, Juan Antonio Villoldo y Schendy Arcelus, la única mujer consultada. Lafleur, Provenzano y Alonso proponen una nómina de más de veinte escritores que hubieran debido responder a la encuesta y no lo hicieron (1962: 79).

Macedonio Fernández, Luis Franco, Eduardo González Lanuza, Homero Guglielmini, Ricardo Güiraldes, Pedro Herreros, Eduardo Keller Sarmiento, Norah Lange, Leopoldo Marechal, Roberto Mariani, Ricardo Molinari, Conrado Nalé Roxlo, Nicolás Olivari, Roberto A. Ortelli, Francisco Piñero, Horacio Rega Molina, Roberto Smith, Pedro J. Vignale, René Zapata Quesada. Pero ninguno de los cuarenta y cuatro nombró a Oliverio Gironde, en ninguna de las siete preguntas.¹⁷³

Años después el propio Gironde calificaría el momento de su llegada como de “asfixiante atmósfera”, “monotonía fosilizante”, “chatura espiritual”, donde “los eternos figurones gaseosos persisten en una retórica caduca y en un academismo *avant la lettre*” y “el pésimo «buen gusto» de algunos espíritus marmóreos continúa frecuentando una estética refrigerada o un cierto dandismo tropical”:

Mientras el desprevenido burgués de las grandes capitales pernocta en un constante sobresalto; mientras las ascéticas experiencias del “cubismo” amenazan agotar, desde el año 1912, su inocente capacidad de indignación; mientras pululan y se suceden los “ismos” y nace en Zurich, en 1916, para explotar en París, la “inanidad sonora” y destructiva de “Dadá”; mientras en la misma España –con algún retardo y cierta timidez– surge el “ultraísmo”, y germina de nuevo en París –a través de Apollinaire– el “surrealismo”, aunque no florezca hasta el 24, *aquí no sucede nada* (1949: 10-11, subrayado de Gironde).

Marcos Victoria describió con claridad el estado del campo cultural: “La ciudad de Alsina dormía su sueño colonial, satisfecha y rica, bajo una presidencia próspera; dormía de pereza y de aburrimiento, al calor de *Las horas doradas*, aparecido en 1922”. En “aquellos días tristes de 1922, cuando apareció *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*”, añadió, “la dictadura del Sr. Lugones imponía desde las columnas prestigiosas de un gran diario una estética inepta y sin libertad, donde el lugar común se erigía en aforismo y la perogrullada en axioma. El Sr. Pedro Miguel Obligado representaba, él solo, la juventud literaria argentina”.

Y entonces cayó *una bomba desde un transatlántico*:

Oliverio Gironde, *desde un transatlántico*, en medio del Río de la Plata, se agachó un poco para calcular la distancia, meneó su brazo, tomó impulso y con un diestro gesto de hondero *arrojó sobre Buenos Aires su libro*, como quien arroja una *bomba* de alquitrán sobre un frente de mármol. El efecto fue instantáneo. [...] Es necesario haber tenido veinte años, una vocación imperiosa y un profundo descontento de la literatura reinante, para justipreciar el valor de los *Veinte poemas*, recibidos como *lluvia salvadora* después de sequía

¹⁷³ Señalemos que en el texto de Sarlo se ha deslizado un error: “no aparecen los que pocos meses después integrarán el sistema de la vanguardia martinfierrista: en primer lugar, sorprende la ausencia de Ricardo Güiraldes y, en segundo, la de Carriego” (1983: 138), puesto que, como vemos, sí aparecen mencionados numerosos martinfierristas, y también se invocan los nombres de Güiraldes y Carriego. A nuestro juicio, pues, la ausencia más significativa es la de Gironde.

y, no digo leídos, sino *aprendidos de memoria* [...], aquel escandaloso exquisito y perfecto poema sobre las chicas de Flores (Victoria, 1934: 150-151).

Poco más adelante Victoria agregó que los *Veinte poemas* fueron un “guijarro arrojado contra el jardín cursi” (1934: 152).¹⁷⁴ Todo ello muestra la importancia del viaje de 1923: la travesía del libro, el manifiesto y el autor, que cruzan el océano para arrojar bombas sobre el campo literario, compone una imagen eficaz acerca de la posibilidad de entender la estética de Gironde como una trayectoria. En los baúles de libros de *poesía transatlántica* donde lucen “el lujo y el arte”, alojados en la bodega y rodeados por cientos de inmigrantes que no podrían leerlos, estaba llegando la modernidad a la literatura argentina. “Oliverio Gironde irrumpe violentamente en nuestra literatura con sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*”,¹⁷⁵ cuando nadie se lo espera, desde los márgenes, posicionándose contra lo establecido, con un libro que pone en cuestión lo que entonces se entendía por poesía en *la dictadura del Sr. Lugones*. Lanza *alquitrán* contra el *mármol*.

Considerar el libro como *una bomba* sitúa a Gironde en el sector más iconoclasta de las corrientes de renovación de la década de 1920, es decir, aquellas que, según la citada exposición de Calinescu, rechazan el pasado e identifican la creación con la destrucción (2003: 124). También Francisco Luis Bernárdez, como Olga Orozco, llamó a Gironde *tirabombas nato* (1969, enero 9: 3). Recordemos que el escritor propuso en uno de sus membretes: “Trasladar al plano de la creación la fervorosa voluptuosidad con que, durante nuestra infancia, rompimos a pedradas todos los faroles del vecindario” (71). El verbo *trasladar* revela un empleo sistemático de la metáfora: ya en 1923, al presentar su libro en Argentina, había dicho que tiraba sus *Veinte poemas* “como una piedra, sonriendo ante la inutilidad de mi gesto” (6).

El paso del tiempo fue silenciosamente acrecentando su importancia. Cuando se cumplieron cuarenta años de su publicación, Enrique Molina señaló que “este breve conjunto de poemas” tenía “una significación que entonces no aparecía con tanta evidencia: la de haber sido, en nuestra lírica, el primer libro de vanguardia, es decir, animado por una lúcida voluntad renovadora no sólo con respecto a las formas de la poesía, sino al concepto mismo de lo poético” (1962: 129). Otro poeta de la generación de Molina, Alfonso Sola González, casi en esos mismos días, acuñó una fórmula

¹⁷⁴ También por esa época, escribió provocativamente Omar Viñole: “Muchos de los que leyeron las primeras producciones de Oliverio Gironde, tuvieron la sensación de que recibían una enema de carozos con vidrios y pedazos de guardabarros” (1932: 30).

¹⁷⁵ Son palabras de Evar Méndez (1927, septiembre: 30).

similar cuando calificó los *Veinte poemas* como “el primer libro orgánico intencionalmente «vanguardista»” (1963: 83). Ahora que ha pasado un siglo desde que apareció, constatamos que fue el libro de Gironde más estudiado a lo largo del tiempo, de modo que cuenta con una vasta tradición de lecturas críticas. Por ello, aquí no nos detendremos en las cuestiones ya establecidas sino en las que aún ofrecen nuevas perspectivas de análisis y en las que, a nuestro juicio, pueden ser mitigadas o subsanadas. En esta tarea, como en las sucesivas, prestaremos especial atención a la recepción pública y privada de la obra por parte de sus contemporáneos, a la *red de resonancia*.¹⁷⁶

2.1.2. “La temeridad de editar”

Los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* se terminaron de imprimir el 15 de diciembre de 1922. El libro fue pagado por el mismo autor y revelaba su pasión bibliófila: era una edición de semilujo, en refinado papel *velin pur fil Lafuma*, con amplias dimensiones, casi de infolio: 25x32 cm, por lo que Guillermo de Torre los llamó “facistolescos” (1925, mayo: 36).

Peter Bürger sostuvo que la vanguardia, entendida como vocación de ruptura con las instituciones culturales, más que obras produce actos (1997: 105). En tal sentido, *Veinte poemas*, objeto a la vez verbal y visual, excedía la noción tradicional del formato libro y se convertía en un acto vanguardista. Si los libros son “máquinas de lectura”, como sostiene Emilio Torné, “un todo

¹⁷⁶ Aunque circunstancias adversas han impedido un relevamiento exhaustivo de la prensa de la época, hemos registrado los siguientes 37 artículos de recepción, algunos de los cuales no figuraban hasta ahora en las bibliografías de Gironde: Anónimo [Evar Méndez], *El Diario*, 2 de marzo de 1923; Anónimo, *La Prensa*, 20 de marzo de 1923; Anónimo, *Caras y Caretas*, 24 de marzo de 1923; Ramón Gómez de la Serna, *El Sol*, Madrid, 4 de mayo de 1923; Cipriano Rivas Cherif, *La Pluma* 37, Madrid, 1 de junio de 1923; Alfonso Maseras, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 8 de julio de 1923; Margarita Nelken, *La Opinión*, Madrid, 19 de julio de 1923; Anónimo, *Noticiero Sevillano*, Sevilla, 19 de julio de 1923; Fila del Fo, *La Opinión*, Madrid, 4 de agosto de 1923; Cipriano Rivas Cherif, *España* 383, Madrid, 17 de agosto de 1923; Gabriel Alomar, *El Imparcial*, Madrid, 2 de septiembre de 1923; Enrique Díez Canedo, *España* 386, Madrid, 8 de septiembre de 1923; Vicente Martínez Cuitiño, *Vida nuestra* VII 3, septiembre de 1923; Jean Cassou, *La Revue de l'Amérique Latine* 6, París, septiembre de 1923; Hugo Barbagelata, *L'Amérique Latine* 6, París, septiembre de 1923; Anónimo, *Páginas de Columba*, septiembre de 1923; Oswald de Andrade, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de diciembre de 1923; Julio Noé, *Nosotros* 175, diciembre de 1923; Vizconde de Lascano Tegui, s.e., s.d., [1923]; Francis de Miomandre, *La Nación*, 20 de enero de 1924; Evar Méndez, *Martín Fierro* 2, 20 de marzo de 1924; Jules Supervielle, *Revue de l'Amérique Latine* 27, París, marzo de 1924; Pickwick, *Teseo* 7, Montevideo, 17 de abril de 1924; Anónimo, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 2 de julio de 1924; Ildefonso Pereda Valdés, *La Cruz del Sur* 5, Montevideo, 15 de julio de 1924; Armando Donoso, *Zig-Zag*, Santiago de Chile, 19 de julio de 1924; Salvador Reyes, *Los Tiempos*, Santiago de Chile, 23 de julio de 1924; “A. G.” (¿Antonio Garland?), *La Crónica*, Lima, 5 de agosto de 1924; Clovis (Luis Varela Orbegoso), *El Comercio*, Lima, 7 de agosto de 1924; Pedro Barrantes Castro, *Mundial*, Lima, 8 de agosto de 1924; Xavier Villaurrutia, *El Universal*, México, 5 de octubre de 1924; Federico Bolaños, *Flechas*, Lima, 29 de noviembre de 1924; Anónimo, *Social* IX 11, La Habana, noviembre de 1924; Evar Méndez, *El Orden*, Tucumán, 31 de diciembre de 1924; Manuel García Hernández, *El Imparcial*, Montevideo, 13 de febrero de 1926; Evar Méndez, *Síntesis* 4, septiembre de 1927.

unitario, compuesto de unidades en movimiento que se interrelacionan; es por lo tanto, un problema que relaciona el espacio y el tiempo, [cuya] estructura soporta todo un juego de elementos: letras, signos de puntuación, adornos, ilustraciones...” (2001: 146), el deslumbrante volumen de los *Veinte poemas* con ilustraciones del propio Girondo conformaba una *máquina de lectura* extraordinaria, era poesía y era arte, era en sí mismo una pieza estética que se inscribía, en su materialidad, en la línea del libro de artista o libro-objeto de vanguardia que combinaba lo literario, lo pictórico y lo tipográfico, con audaces antecedentes en la vanguardia francesa, como *La prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay de 1913, o *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* de Cendrars y Fernand Léger de 1919.¹⁷⁷ Por ello, en España, Margarita Nelken afirmó que era “una obra triplemente valiosa: por su parte literaria, por sus ilustraciones y por su presentación”. “Bella edición”, escribió por su parte Gabriel Alomar; “el autor la ha cuidado como otro poema añadido a la danza de sus veinte fantasías”.

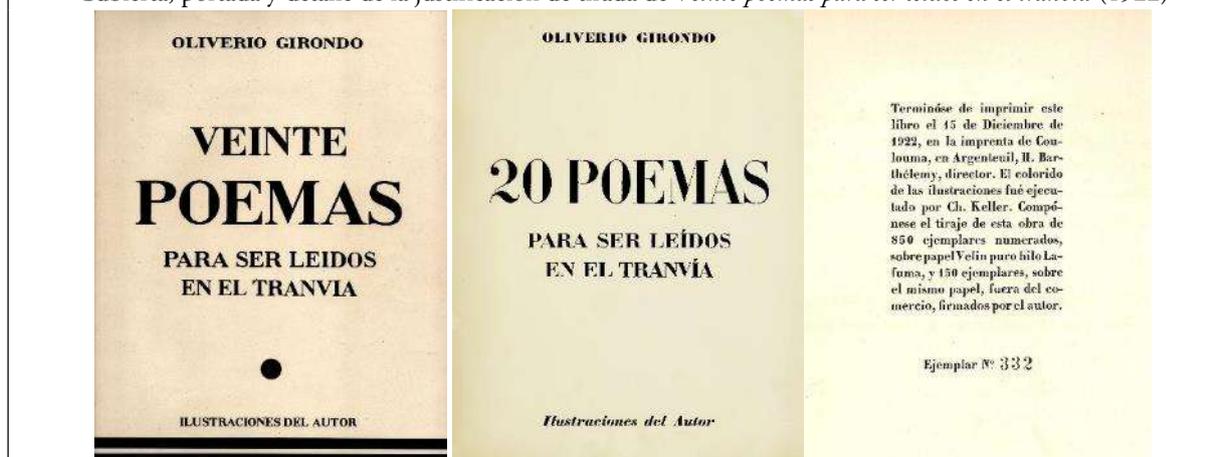
Aunque Girondo calificó sus ilustraciones apenas como “hojas de mi carnet de croquis”, su importancia no puede ser soslayada, ya que no funcionan como simple acompañante decorativo. Tampoco es casual que algunos poemas se titulen también “croquis” o “apuntes”. Poesía y dibujo son más que complementarios; potencian mutuamente sus sentidos. Su lectura es un ejercicio que opera a la vez en lo visual y lo verbal. Jorge Schwartz dijo que las ilustraciones de los *Veinte poemas* no se limitan “al mero decorativismo o a una función auxiliar” sino que forman parte de la estructura misma del poema; son “estrofas visuales” (1993: 145). Girondo también diseñó la tipografía de la cubierta, en la que la palabra *veinte* aparecía en letras, a diferencia de la portada, donde estaba en números.¹⁷⁸ Esta presentación amplia, contundente, despojada, no era habitual en el circuito editorial latinoamericano. La crítica lo señaló: para Ildefonso Pereda Valdés, por ejemplo, el libro “tiene una carátula que recuerda exteriormente a un reclame de casa norteamericana”.

¹⁷⁷ Las características de los *Veinte poemas* como *livre d'art* son: impresión en papel especial, edición limitada e ilustraciones realizadas para la edición, según informa Patricia Artundo que, en la crítica reciente, fue la primera persona que se ocupó de la actividad bibliófila de Girondo, y citó al respecto a Raymond Hesse (*Le livre d'art du XIXe siècle à nos jours*, 1927): “le livre de demi-luxe est un ouvrage de bibliothèque, bien imprimé, illustré, tiré à un assez grand nombre d'exemplaires, 1.000 à 1.500 environ, et d'un prix moyen qui le rende accessible à un plus grand nombre d'amateurs” (Artundo, 2007: 8). Sobre definiciones y tipologías del “libro-arte” o “libro de artista”, véase Crespo Martín (2010) y Haro González (2013).

¹⁷⁸ Escribió Girondo: “Le envío un ejemplar de los *Veinte poemas* con el objeto de documentar mis deslices plásticos y tipográficos (dibujé la carátula)” (carta a Julio E. Payró, 17 de noviembre de 1949). Las ilustraciones figuran como “coloreadas por Ch. Keller”, de quien no se sabe nada más.

Figura 46

Cubierta, portada y detalle de la justificación de tirada de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922)



Eran 1000 ejemplares, número entonces cuantioso para un libro de poesía, y además de un autor novel. De ellos, 850 fueron numerados y 150, fuera de comercio, firmados por el autor. Se vendía a la elevada cifra de 5 pesos o 12 pesetas, pero no debe confundirse precio con cantidad de ejemplares, según la interpretación más difundida;¹⁷⁹ como se ve, no es verdad que la primera edición tuviera una tirada limitada, y se la puede comparar con la de *Fervor de Buenos Aires* de Borges, de trescientos ejemplares según todos los testimonios. Por lo demás, las ediciones raramente se agotaban. El mismo Girondo referirá que en la década de 1920 “Buenos Aires no cuenta con verdaderas editoriales” y “hasta los autores más reputados, como Lugones, costean la impresión de sus obras y deben esperar diez y quince años para que se agoten los quinientos ejemplares que cometieron *la temeridad de editar*” (1949: 13).¹⁸⁰

Veinte poemas salió de las prensas del *maître imprimeur Robert Coulouma* de Argenteuil, en los suburbios de París. La imprenta se especializaba en libros ilustrados, “particularmente con grabados en madera impresos en varios colores, un tipo de ilustración que diferenciaba las ediciones de lujo”, según informa Patricia Artundo, que se pregunta:

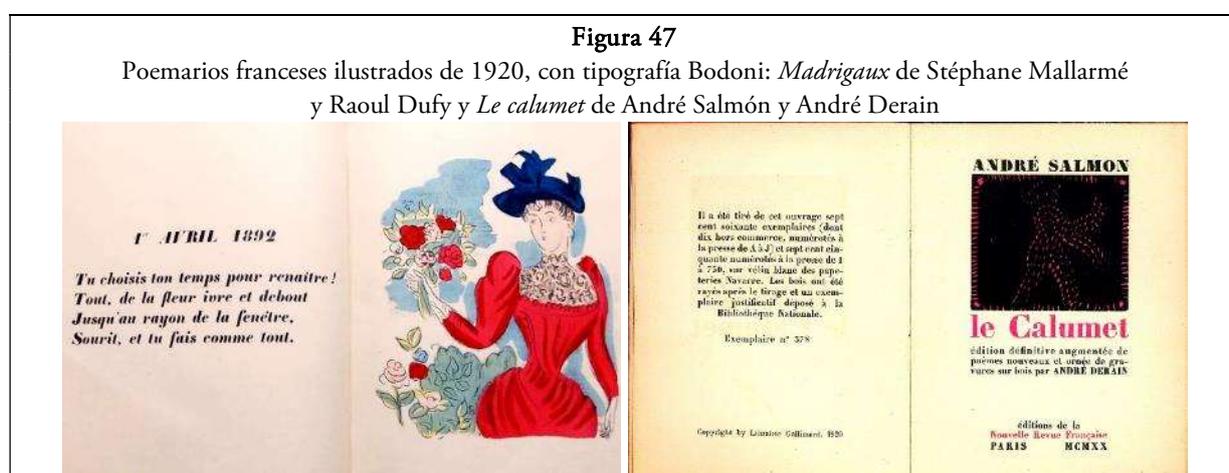
¿Cómo llegó Oliverio a Coulouma? ¿Por qué la eligió? Aunque nos manejamos en el plano de las hipótesis, podemos afirmar que fue a través de las Éditions de la Nouvelle Revue Française que entre 1920 y 1922 imprimió por lo menos quince libros en Coulouma. En general se trataba de ediciones de lujo y semilujo, entre ellas el libro de Valery Larbaud, *Beauté, mon beau souci*, ilustrado

¹⁷⁹ Patricia Montilla, por ejemplo, afirmó: “Few readers had access to the costly and limited number of initial copies of *Veinte poemas*” (2007: 9). En cuanto a los ejemplares fuera de comercio, eran 150 sobre una tirada de 1000, es decir el 15 por ciento, lo que no parece mucho, pese a la afirmación de Muschietti: “se trata de una edición de lujo, casi artesanal, con un *alto porcentaje* de tirada fuera de comercio” (1985: 159).

¹⁸⁰ Todavía en la década de 1960 Girondo conservaba ejemplares del libro, que regalaba a sus amistades, como lo prueba la dedicatoria de uno de ellos: “Para Celia [Gourinski] y Carlos Lesca, este cuaderno ya casi mitológico, con el profundo aprecio y la honda simpatía y amistad de Oliverio Girondo. Junio 22, 1964”.

con grabados al buril de Jean-Émile Laboureur (2007: 9).

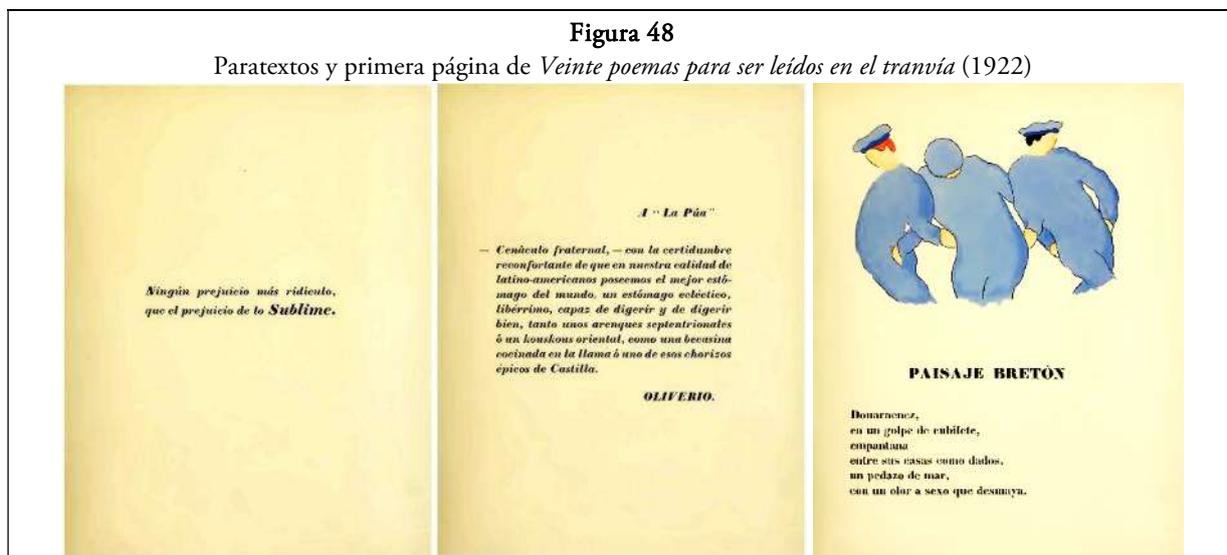
Podemos agregar que, entre los libros que pertenecieron a Girondo hay algunos poemarios ilustrados, impresos no sólo en Coulouma, que pueden haber servido de modelo para su edición, por el papel, la impostación gráfica y el empleo de los plásticos tipos de la familia Bodoni, una cuestión no menor en las ediciones cuidadas por el autor: *Madrigaux* de Stéphane Mallarmé con ilustraciones de Raoul Dufy (De la Sirène, 1920), *Escapes* de Jean Cocteau y André Lothe (De la Sirène, 1920), *Le calumet* de André Salmón con grabados de André Derain (N.R.F., 1920), *Verlaine* de Paul Claudel con grabados de André Lhote (N.R.F., 1922) y *Eventail* con grabados de Marie Laurencin y poesías de André Breton, Max Jacob, Valery Larbaud y otros (N.R.F., 1922).



Dos breves paratextos orientaban la lectura; dos *umbrales* elegidos por Girondo para atravesar el principio del libro y de su carrera literaria. A partir de ellos, el autor decidió situarse en los márgenes de lo que habitualmente era considerado poesía. El primer paratexto, el más conocido, consistía en una contundente declaración: “*Ningún prejuicio más ridículo, que el prejuicio de lo Sublime*” (4), advertencia para los lectores de la poesía entonces corriente, donde el término “Sublime” estaba tomado con todas las pinzas tipográficas disponibles: mayúscula, bastardilla, negrita, cuerpo mayor. Es quizá el prólogo más breve de la literatura de vanguardia argentina. Señaló el hecho un amigo del poeta, Vicente Martínez Cuitiño, autor de una de las primeras y fundamentales lecturas en nuestro país de los *Veinte poemas*, cuando anunció, como una suerte de evangelista, el advenimiento de Oliverio Girondo, su “naciente gloria”:

El poeta comienza definiéndose, involuntariamente acaso, en el epígrafe con el cual ampara la naturaleza de sus composiciones. “Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo Sublime” afirma, al iniciar el libro y resume así su concepto estético, mientras prepara el ánimo del lector a librarle batalla, si todavía no ha sacudido como cualquier ropavejero del arte tales polvos en sus anaqueles espirituales (1923, septiembre: 49-50).

El segundo paratexto, ya analizado, era la dedicatoria a La Púa sobre el estómago ecléctico y libérrimo de los latinoamericanos.



En cuanto a la primera página, la “inauguración del libro”, antes que nada se percibía el dibujo de los tres marineros “mercurizados”, como una suerte de imagen cubista, y sólo luego, el texto.¹⁸¹ Esta relación entre lo visual y lo verbal fue señalada por Margarita Nelken con certeras sinestesias:

Algunos gestos —el de esos marinos bretones, verbigracia, que inauguran la primera página con su tambaleo azul de borrachos vestidos de mar veraniego—, algunos gestos de estas ilustraciones evocan, mucho más que la visión directa de su forma, la de un olor —olor a sal, a playa y a pueblecito costeño—.

Este primer poema, significativamente, colocaba la apertura del libro en Bretaña, el punto de Francia más cercano a América, a modo de puente hacia el Atlántico, como vinculación entre los dos mundos. El texto, y la mayoría de los que le siguen, estaban situados y fechados, diez de ellos en Europa. Como se ha dicho, no había una sucesión cronológica ordenada. Gaspar Pío del Corro señaló al respecto:

De acuerdo con las fechas que inserta al pie de casi todos los poemas, fueron años muy vagabundos los suyos, a saber: en 1920, marzo y abril se le fueron en Sevilla, julio en Douarnenez, agosto entre Brest y Buenos Aires, octubre entre Biarritz, Mar del Plata y Buenos Aires, noviembre en Río de Janeiro, para retornar a la capital argentina hacia el mes final de ese año; 1921 lo ve moverse en forma parecida: Mar del Plata en febrero, Verona, Venecia y París en julio, meses finales en Buenos Aires, para que de nuevo lo encontremos apartado (Pallanza) en abril de 1922...

¹⁸¹ Luis Rebaza Soraluz sostiene que la composición de una postal de Douarnenez, “*Joyeux retour*, producida por el estudio Villard a principios del siglo XX, es trasladada a su acuarela” por Gironde (2016: 218), aunque la fotografía no representa a tres marineros, sino a uno, junto a dos mujeres.

(1976: 28).

Los desplazamientos bruscos en el espacio y el tiempo de los dos primeros libros fueron reorganizados por Jorge Schwartz, para desvelar la “deliberada alteración de la secuencia temporal” detrás del “montaje simultaneísta” (1993: 140-142):

Veinte poemas

I. Montaje girondiano: organización textual simultánea

- | | | |
|-----|---------------------|--------------------------------|
| 1. | Paisaje bretón | Douarnenez, julio 1920 |
| 2. | Café-concierto | Brest, agosto 1920 |
| 3. | Croquis en la arena | Mar del Plata, octubre 1920 |
| 4. | Nocturno | Buenos Aires, noviembre 1921 |
| 5. | Río de Janeiro | Río de Janeiro, noviembre 1920 |
| 6. | Apunte callejero | s/f |
| 7. | Milonga | Buenos Aires, octubre 1921 |
| 8. | Venecia | Venecia, julio 1921 |
| 9. | Exvoto | Buenos Aires, octubre 1920 |
| 10. | Fiesta en Dakar | s/f |
| 11. | Croquis sevillano | Sevilla, marzo 1920 |
| 12. | Corso | Mar del Plata, febrero 1921 |
| 13. | Biarritz | Biarritz, octubre 1920 |
| 14. | Otro nocturno | París, julio 1921 |
| 15. | Pedestre | Buenos Aires, agosto 1920 |
| 16. | Chioggia | Venecia, julio 1921 |
| 17. | Plaza | Buenos Aires, diciembre 1920 |
| 18. | Lago Mayor | Pallanza, abril 1922 |
| 19. | Sevillano | Sevilla, abril 1920 |
| 20. | Verona | Verona, julio 1921 |

II. Reorganización cronológica lineal. (Los poemas “Apunte callejero” y “Fiesta en Dakar” aparecen sin fecha).

Europa

- | | | |
|----|-------------------|------------------------|
| 1. | Croquis sevillano | Sevilla, marzo 1920 |
| 2. | Sevillano | Sevilla, abril 1920 |
| 3. | Paisaje bretón | Douarnenez, julio 1920 |
| 4. | Café-concierto | Brest, agosto 1920 |

América Latina

- | | | |
|----|----------|---------------------------|
| 5. | Pedestre | Buenos Aires, agosto 1920 |
|----|----------|---------------------------|

Europa

- | | | |
|----|----------|------------------------|
| 6. | Biarritz | Biarritz, octubre 1920 |
|----|----------|------------------------|

América Latina

- | | | |
|-----|---------------------|--------------------------------|
| 7. | Exvoto | Buenos Aires, octubre 1920 |
| 8. | Croquis en la arena | Mar del Plata, octubre 1920 |
| 9. | Río de Janeiro | Río de Janeiro, noviembre 1920 |
| 10. | Plaza | Buenos Aires, diciembre 1920 |
| 11. | Corso | Mar del Plata, febrero 1921 |

Europa

- | | | |
|-----|---------------|---------------------|
| 12. | Otro nocturno | París, julio 1921 |
| 13. | Verona | Verona, julio 1921 |
| 14. | Chioggia | Venecia, julio 1921 |
| 15. | Venecia | Venecia, julio 1921 |

América Latina

- | | | |
|-----|---------|----------------------------|
| 16. | Milonga | Buenos Aires, octubre 1921 |
|-----|---------|----------------------------|

- | | | |
|-----|---------------|------------------------------|
| 17. | Nocturno | Buenos Aires, noviembre 1921 |
| | <i>Europa</i> | |
| 18. | Lago Mayor | Pallanza, abril 1922 |

Calcomanías

I. Montaje girondiano: organización textual simultánea

- | | | |
|-----|----------------------|-------------------------|
| 1. | Toledo | Toledo, abril 1923 |
| 2. | Calle de las Sierpes | Sevilla, abril 1923 |
| 3. | El tren expreso | ¿1870? ¿1923? |
| 4. | Gibraltar | Algeciras, febrero 1923 |
| 5. | Tánger | Tánger, mayo 1923 |
| 6. | Siesta | Andalucía 1923 |
| 7. | Juerga | Madrid 1923 |
| 8. | Escorial | Escorial, abril 1923 |
| 9. | Alhambra | Granada, marzo 1923 |
| 10. | Semana Santa | Sevilla, mayo 1923 |

II. Reorganización cronológica lineal

- | | | |
|-----|----------------------|-------------------------|
| 1. | Gibraltar | Algeciras, febrero 1923 |
| 2. | Alhambra | Granada, marzo 1923 |
| 3. | Calle de las Sierpes | Sevilla, abril 1923 |
| 4. | Toledo | Toledo, abril 1923 |
| 5. | Escorial | Escorial, abril 1923 |
| 6. | Tánger | Tánger, mayo 1923 |
| 7. | Semana Santa | Sevilla, mayo 1923 |
| 8. | El tren expreso | ¿1870? ¿1923? |
| 9. | Siesta | Andalucía 1923 |
| 10. | Juerga | Madrid 1923 |

En lo que se refiere a los *Veinte poemas*, la lista ordenada llama la atención durante el período de seis meses comprendido entre julio de 1920 y enero de 1921:

Douarnenez, julio 1920
 Brest, agosto 1920
 Buenos Aires, agosto 1920
 Biarritz, octubre 1920
 Buenos Aires, octubre 1920
 Mar del Plata, octubre 1920
 Río de Janeiro, noviembre 1920
 Buenos Aires, diciembre 1920
 Mar del Plata, febrero 1921

Desde luego, no faltó quien lo advirtiera, como Muschietti: “lugares muy lejanos aparecen unidos por fechas muy próximas (p. ej. Mar del Plata-Buenos Aires-Biarritz, octubre 1920)” (1985: 155), pero no ha sido señalada la absoluta imposibilidad material de realizar en esa época tantos desplazamientos en tan poco tiempo. Como hipótesis, podríamos postular una secuencia más plausible, con una sola travesía transatlántica en 1920:

Douarnenez, julio 1920

Brest, agosto 1920

↑ *Biarritz, ~~octubre~~ 1920*

↑ *Río de Janeiro, ~~noviembre~~ 1920*¹⁸²

Buenos Aires, octubre 1920

Buenos Aires, diciembre 1920

↓ *Buenos Aires, ~~agosto~~ 1920*

Mar del Plata, febrero 1921

↓ *Mar del Plata, ~~octubre~~ 1920 1921*

Los datos tal como figuran en el texto, ya sean errores o ficciones, nos invitan a desconfiar de la fidelidad de las fechas consignadas, no sólo en cuanto a la voluntad de romper la linealidad del libro de viajes, sino también otro tipo de linealidad, conceptual: la de suponer que visitar un lugar y componer un escrito sobre él deben ser necesariamente simultáneos, como si la literatura sólo fuera la inspiración del instante y no hubiera mediación. De hecho, veremos de qué modo el escritor trabajaba con los apuntes poéticos. La presunta inmediatez de la escritura espontánea es uno de los varios malentendidos sobre los *Veinte poemas*, que pueden ponerse en cuestión; su amigo Martínez Cuitiño afirmó que Gironde “pulía sus poemas con devota dedicación” (1923: 50).

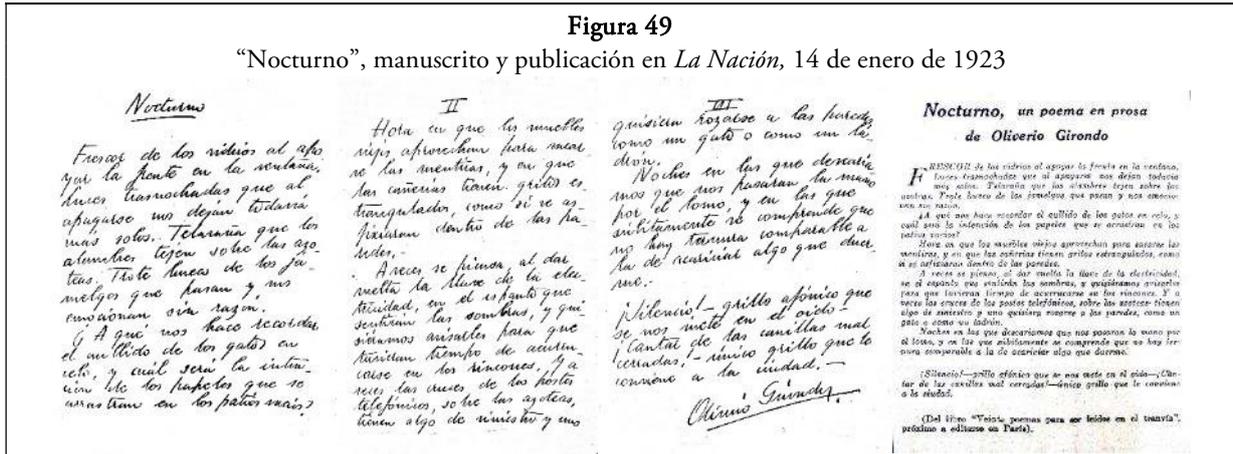
Por otro lado, no es necesario creer que las fechas son rigurosas, porque varios indicios muestran lo contrario: la “Carta abierta a «La Púa»” aparece en el segundo número de *Martín Fierro* firmada como “París, 1923” y un año después, cuando es recogida como prólogo a la edición tranviaria, figura como de “París, diciembre de 1922”. El poema “Semana Santa” apareció en *Plus Ultra* con la datación “Sevilla, 1923”; luego, en el volumen de *Calcomanías*, está fechado en “Sevilla, mayo, 1923”, aunque la Semana Santa de ese año fue del 25 al 30 de marzo, y en mayo Gironde no estaba en Sevilla sino en Madrid. Asimismo, no parece verosímil que el poema “Croquis en la arena” haya sido escrito en octubre, cuando, por evidentes razones climáticas, la “Iniciación de la temporada veraniega” correspondía a los últimos días de diciembre y primeros de enero, según indicaban siempre las revistas de la época;¹⁸³ de hecho, “Corso”, el otro poema firmado en Mar del

¹⁸² Río de Janeiro, como Dakar, no solía ser entonces un destino final, sino que era visitada de paso al ir o al volver de Europa. La prensa brasileña daba cuenta de los pasajeros ilustres en tránsito. Así, es mencionado Oliverio Gironde en numerosas ocasiones. Por ejemplo, el *Jornal do Brasil* del 8 de diciembre de 1926, en el artículo anónimo “Intenso Movimento no porto. A chegada de numerosos transatlânticos”, luego de conversar con “vizinhos do Prata” y “senhoritas portenhas” que admiran las bellezas panorámicas de Río, entrevistan al “Dr. Oliverio Gironde”, no para que hable de poesía, sino, curiosamente, del funcionamiento de la Caja de Conversión argentina. Este hecho, junto con otros que no mencionaremos, muestra además que Gironde siempre se ocupó de cuestiones económicas, tanto de las generales como de las relacionadas con el patrimonio familiar.

¹⁸³ Ver, por ejemplo, *Atlántida* 143, 23 de diciembre de 1920; *Atlántida* 196, 5 de enero de 1922.

Plata, está fechado en febrero de 1921.

Por último, señalemos que en el curso de la investigación hemos hallado una copia manuscrita de “Nocturno” y su publicación como “poema en prosa” en *La Nación* el 14 de enero de 1923, no mencionada por las bibliografías. Es significativo, asimismo, que la primera publicación de su nueva estética fuera un “Nocturno”, modalidad poética que establecía una clara señal de continuidad y ruptura con la estética romántica y la modernista.



Considerando las fechas, es evidente que Gironde lo envió a *La Nación* desde Europa antes de que terminara la impresión del volumen y apareció como anticipo, aun retrasado por la distancia, “Del libro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, próximo a editarse en París”. Puede verse que ni el original ni la publicación periodística están fechados como en el libro “Buenos Aires, noviembre 1921”, lo que muestra que las dataciones podían ser incorporaciones posteriores al texto.

Sabemos, por último, que hay textos perdidos de esta época. Uno de ellos era una reseña musical. El 1 de abril de 1923 Gironde escribió desde Madrid una carta a Manuel de Falla, en la que le manifestaba su entusiasmo por *El retablo de Maese Pedro*, a cuyo estreno había asistido en Sevilla pocos días antes, y anunciaba un artículo: “He pedido a *La Nación* que publique la crónica en la sección de crítica musical y anónimamente”. No hemos podido hallar aún esta crónica, y nos queda la duda de que Gironde haya enviado desde Europa otros escritos aparecidos “anónimamente” en *La Nación*.

2.1.3. “Una pedrada en la charca”

Algunos ejemplares de los *Veinte poemas* llegaron a Buenos Aires antes que su autor, quien lo envió a varias personas, en especial a las más cercanas. Uno de ellas fue Pedro Figari, quien le respondió con una larga carta donde afirmaba que “su libro es intenso, es hondo y fuerte [...], fustiga y arde”,

e indicaba diferencias generacionales, porque él había “nacido cuando *lo sublime* parecía ser el único derrotero literario digno”, a diferencia de Gironde que “le tenía horror” y lo consideraba un prejuicio. Por ello, Figari reconoció: “La primera impresión que me produjo su libro fue de sorpresa, de desasosiego; y hasta me dije: «Quizá esta psicología no es genuinamente americana; ha sido engendrada en el Viejo Mundo...”, pero agregó que “sólo ahora, después de la segunda lectura, advierto una vez más, y más claro, que se requiere una especialización para bien comprender y disfrutar de lo novedoso bueno”. Para él, el “punto de vista libertario y valiente” de Gironde era muy criollo:

volviendo a leer, y a meditar un poco, encuentro que su punto de vista libertario y valiente es tan criollo como cualquiera. No sé, por lo tanto, si aquel choque es debido a que nosotros, los viejos estamos más sometidos a la gazmoñería usual, a los convencionalismos corrientes –corrientes antaño, al fin– y bien que notemos algo de crudo cuando observamos, lo hacemos tan en voz baja, que no nos oímos (carta del 27 de diciembre de 1923).

La carta del pintor uruguayo muestra los modos de circulación y prestigio de la literatura de la época, entre Europa y América, porque contaba que “la primera noticia que tuve de su libro, me la dio M. Edouard Charpentier –distinguido literato, de la rueda de Romain Rolland–, y me habló tan elogiosamente”.

También Ricardo Güiraldes escribió a Gironde una carta para felicitarlo, donde revelaba una situación de lectura propia de las clases acomodadas: no en el tranvía, sino en el auto rumbo a la estancia:

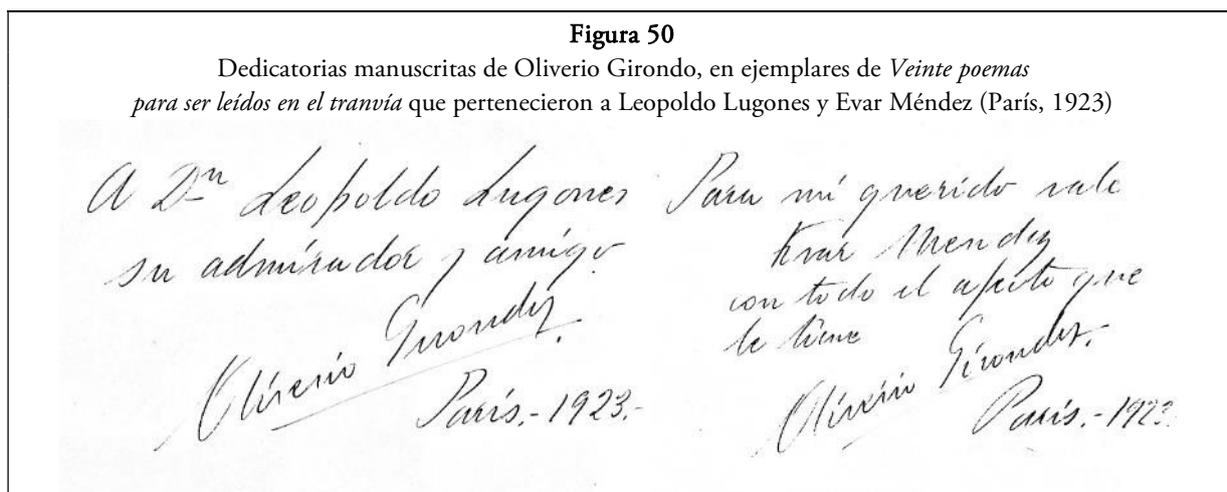
¡Qué buena impresión! ¡Y qué frac el que les has puesto! El tranvía en cuestión debe ser un reservado de lujo. Voy a llevarlo a la estancia para releerlo en mi automóvil. [...] Encantado con la travesura a veces precoz¹⁸⁴ de tus imágenes, con la apertura sabrosa de tus palabras, con el grito insolente de los puntos de exclamación que me recuerdan tus impulsos orales no siempre afables ni cómodos pero simpáticos de vitalidad y sinceros como un manotón.

Güiraldes le sugería también que enviara el libro a Larbaud y agradecía “la buena dedicatoria”, que hasta ahora no se conoce porque su ejemplar permanece perdido. En los ejemplares conservados de ese primer envío, todas las dedicatorias están fechadas en “París, 1923”, de modo que, como se sabe, la fecha de impresión puede haber sido puramente nominal y precedido en mayor o menor medida la real finalización del volumen. Significativas, desde el punto de vista del pasado y el futuro del momento literario, fueron las consagradas a Leopoldo Lugones y a Evar Méndez, porque no

¹⁸⁴ Sic, ¿por *procaz*? No hemos visto el original. Texto sin fecha reproducido en Schwartz (1987: 259).

faltaría mucho para que terminaran en trincheras opuestas durante los movimientos de renovación de la década.¹⁸⁵ De “Don Leopoldo” se proclamaba respetuosamente “admirador y amigo”, tal vez en recuerdo de los encuentros con su hermano Eduardo; la dedicatoria no fue el único vínculo con Lugones por esas fechas, según evocó Girondo:

Indiscutiblemente, Lugones era personalmente una figura verdadera; de poder verbal e intelectual. [...] Le mostré el manifiesto de *Martín Fierro*; me dijo que no corrigiera una coma y que él lo firmaba. No era una momia, no. No era Capdevila, era un hombre viviente y simpático (1962, septiembre 15: 21).



La dedicatoria a “mi querido vate Evar Méndez”, en cambio, declaraba “todo el afecto” al viejo amigo de La Púa. Méndez ya había leído los *Veinte poemas* cuando volvió Girondo. El 14 de noviembre, dos días después de la llegada, le escribió una amistosa carta de bienvenida, notable ejemplo de recepción privada de una obra. Méndez alababa los “sorprendentes hallazgos de imágenes” y el admirado y envidiado “libro audaz”, “bellamente insolente”. La carta también trasuntaba las diferencias sociales, porque Méndez no podía costearse una edición tan lujosa como la de Girondo.

Mi querido Oliverio:

Sé tu llegada, que esperaba, para mandarte *El jardín secreto*¹⁸⁶ a cuya lectura te condeno en venganza de tus *Veinte poemas*, y el castigo será el doble, porque leerás cuarenta y seis prosas.

Lástima no pueda mandarte un ejemplar en papel especial. Pero no puedo pretender ponerme

¹⁸⁵ Estas son otras dedicatorias de las que hay constancia actual, hechas aparentemente por las mismas fechas: “Para Pancho [Uriburu]”, “Para Raúl [Monsegur]”, “Para el metafísico [Raúl] Sosa”, “Para el Petizo y Marietta [Alfredo González Garaño y María Teresa Ayerza]” y la curiosa “Au Prince et a la Princesse Metchesky très amicalement” [sic], única en francés, reveladora de los vínculos sociales de Girondo en París. Subsisten también varias de años posteriores.

¹⁸⁶ Evar Méndez, *El jardín secreto*, Buenos Aires: Babel, 1923.

a la altura de tu *pur fil Lafuma* [...]. En fin, tu bello libro está allí para hacerme admirarlo y envidiarlo, al lado de mi mesa especial para él [...]. Escribí algunas líneas de acuse de recibo, en *El Diario*, sobre tu libro, *venciendo la resistencia y el escándalo que provocó*, el horror de los hermafroditas que disciplina Láinez en ese harén de invertidos de la Avenida de Mayo,¹⁸⁷ sobre todo ese magnífico “Exvoto” a las chicas de Flores. Intenté defender la obra, pero no pude decir cuanto hubiera querido y cuanto fuera necesario, y, sobre todo, cuantas cosas sugiere ese libro audaz, original, lleno de sugerencias, de gustoso humorismo, de tan agudo sentido de lo grotesco, tan bellamente insolente y donde estás retratado de manera soberbia.

Todo él me gusta, y sus temas, y tu prosa, y tu magnífica adjetivación, y tus sorprendentes hallazgos de imágenes (acaso las colecciones de día, las juntas y disciplinas de noche, al acostarte, como supone Rémy de Gourmont que lo haría Jules Renard?) y tus dibujos, y la edición estupenda.

No te digo más sino que para mí fue un regalo precioso el libro, y lo conservaré siempre y lo haré admirar de cuantas personas me visiten.

Personas más autorizadas que yo habrán hecho ya tu elogio cumplido, y todos los conspicuos miembros de “La Púa” entre los cuales supongo que todavía me harás el honor de contarme, se sentirán orgullosos de esa obra que inmortaliza la institución.

Espero poder verte un día de estos, para darte un abrazo.

Saluda a tus señores padres y a tus queridos hermanos, con el afecto invariable que te atestigua también a ti tu amigo de siempre

Evar Méndez

Bustamante 27. Depto. C (carta del 14 de noviembre de 1923).

Girondo respondió fraternalmente a los elogios y al libro:

Dos líneas –mi querido Evar–, para agradecerte tu buena carta y tu exquisito libro.

La larga y sincera amistad que nos une desde hace tanto tiempo, te ha hecho juzgar, con una cariñosa indulgencia, ese primer libro mío, cuyo elogio yo acepto, como una prueba de tu amistad.

En cuanto al tuyo, sólo he abierto la puerta y me he paseado por algunos de sus caminos (Carta sin fecha, fines de 1923).

El domicilio particular de Méndez, Bustamante 27, se constituiría muy poco después en la sede del periódico satírico cuya edición estaba empezando a gestarse por esos mismos días, titulado *Martín Fierro*, como su efímero antecesor en el que habían participado algunos de los actuales promotores. La publicación, en pocos meses, daría un giro de lo satírico a lo estético y lograría reunir las voluntades dispersas de un grupo heterogéneo de escritores y artistas plásticos. Sería una conmoción para el campo cultural, cuyo carácter conservador quedaba expuesto por “la resistencia y el escándalo que provocó” *Veinte poemas*, que, puede advertirse, tuvo un papel importante en la conformación del movimiento de renovación. El propio Méndez recordaría ese escándalo poco después: “De Europa nos llegaban los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo,

¹⁸⁷ Manuel Láinez (1852-1924), fundador y director de *El Diario*. Véase pocas semanas después, en “Manuel Láinez”, *Martín Fierro* 2, 20 de marzo de 1924, un comentario de la misma índole: “En ese diario donde su director era tan hombre, pongamos no más, tan macho! [...] casi siempre estuvo plagado de invertidos”.

escandalizando a los periodistas y a los académicos y levantando en un sobresalto a la juventud” (1926, abril 30: 8).

En cuanto al “acuse de recibo sobre el libro” de Méndez, sólo hay en *El Diario* un breve artículo anónimo aparecido el 2 de marzo de 1923. Es la reseña más antigua de las encontradas hasta ahora. Tiene una mirada muy crítica sobre la obra, en contradicción con lo mencionado en la carta, lo que lleva a pensar que, o bien el artículo fue corregido por otras personas, o bien el amigo no era del todo sincero en su carta. No obstante, como Méndez, la nota elogiaba la edición en papel “puro hilo Lafuma”. Inmediatamente después sostenía que el libro podía ser leído “en el tranvía, sí, o en cualquier parte, pero *a escondidas*” porque “la deliberada franqueza de este joven escritor no reconoce límites en la expresión y pudiera, como Felicien Rops, para sus aguafuertes, escribir en su divisa *j’apelle un chat un chat*”. Es decir, mencionaba a Rops en un sentido opuesto al de la carta y al que emplearía el mismo Méndez para presentar los *Veinte poemas* en *Martín Fierro* pocas semanas después, atacando justamente a diarios y revistas:

El cretinismo de las revistas anquilosadas y los magazines cursis, la estupidez de los grandes rotativos y su hipocresía –con un antifaz en el trasero, como en la estampa de Felicien Rops–, no ha querido hasta hoy comentar ni emitir un juicio sobre los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Gironde (1924, marzo 20).

El Diario sostenía que “la manera adoptada por el señor Gironde, un poco para asustar al lector, denuncia ante todo un sentimiento de humorismo, que se complace en lo grotesco”, que “la visión es cruda casi siempre, y es sensible la ausencia de matiz y el tono menor en la expresión”. Indignado por el erotismo del libro, el anónimo redactor le pidió a Gironde que en el futuro se moderara y, al mismo poema elogiado por Méndez en su carta, le reprochaba su “franca y chocante fealdad”:

Hay en los *Veinte poemas* crudezas y crudezas innecesarias [...]. Gironde, que en muchos momentos aparece como un poeta obsesionado por el color, y alguna vez con hondura sentimental como en “Nocturno”, produce cuadros de una franca y chocante fealdad cual es el “Exvoto”, a las chicas de Flores.

El erotismo, la blasfemia y las novedades formales fueron los aspectos más revulsivos de la poesía de Gironde para la crítica de la época. La recepción en Argentina tuvo dos momentos. Al principio, la respuesta fue el rechazo. En efecto, tan crítico como *El Diario*, fue el artículo de *La Prensa* pocos días después, donde se acusaba a Gironde de buscar “la originalidad a todo trance y por todos los caminos”, con un argumento por demás conservador: “La originalidad en literatura,

como en arte, es cosa por de más difícil, ya que todo se ha dicho, escrito y pensado”. Por eso sostenía que el libro mostraba “un espíritu rebelde; impetuoso, enamorado de las novísimas formas de expresión”. Este era el punto que más censuró *La Prensa*, el “cubismo”, el “futurismo”, la supuesta facilidad de la poesía de vanguardia: “El afán de originalidad no está compensado con lo precario del esfuerzo. Con lo que se demostraría que no basta «querer» alcanzar algo sin sacrificio previo, sin dolor, “sin largo estudio y sin grande amor”. En pocas líneas, se mencionaba cinco veces al autor como “el señor Girondo”. Esos mismos días *Caras y Caretas* publicó una reseña, ambigua y sarcástica, en la que también lo llamaba repetidas veces de ese modo:

el señor Girondo, cuyos poemas están en verso los unos, los otros en prosa, ha querido, escribiéndolos, entretenerse y entretener a sus lectores con sus observaciones de la vida vista a través de un lente casi siempre grotescamente deformador. Sin embargo, como suele ocurrir a los escritores como *el señor Girondo*, dejan sus poemas, especialmente los que más fácilmente provocan el buen humor del lector, una impresión de tristeza, o mejor dicho, de melancolía. Sí; *el señor Girondo* es un escritor melancólico, y cuando ilustra sus poemas, su melancolía casi se alza hasta las alturas de la tragedia. Y uno se arrepiente, a la postre, de haberse reído, o siquiera divertido, leyendo los poemas *del señor Girondo*.

Más allá de las fórmulas habituales de redacción, la insistencia en nombrar al autor de ese modo podría considerarse como un sarcasmo hacia el ignoto millonario que de la nada aparecía con pretensiones de poeta.

En esos meses Girondo no permaneció quieto y envió varios ejemplares a escritores franceses. Luego se fue a recorrer España, tomó apuntes para sus nuevos poemas, y, mientras tanto, iba entregando numerosos ejemplares por los sitios donde pasaba y publicaba avisos humorísticos promocionando el libro en la prensa periódica. Los *Veinte poemas* adquirieron cierta reputación en los círculos europeos más abiertos a las novedades literarias. La acción promocional tuvo como resultado una sucesión de reseñas en los medios gráficos españoles, en su mayoría elogiosas, que fueron apareciendo poco a poco. Empezó Gómez de la Serna y siguieron muchos otros, según hemos podido localizar. A varios de estos autores, Girondo les dedicaría luego un poema de *Calcomanías*, siempre con fecha anterior a la aparición del artículo:

El 4 de mayo de 1923, Ramón Gómez de la Serna, en *El Sol* de Madrid.

El 8 de junio, Alfonso Maseras en *La Veu de Catalunya*, de Barcelona.

En junio, Cipriano Rivas Cherif en *La Pluma* de Madrid.

El 19 de julio, Margarita Nelken en *La Opinión* de Madrid.

El 19 de julio, anónimo, en *Noticiero Sevillano* de Sevilla.

El 20 de julio, anónimo, en *La Libertad* de Madrid.

El 4 de agosto, en *La Opinión* de Madrid, firmado por “Fila del Fo”.

El 17 de agosto, en la revista *España*, de Madrid, de nuevo Cipriano Rivas Cherif.

El 2 de septiembre, Gabriel Alomar, en *El Imparcial* de Madrid.

El 8 de septiembre, Enrique Díez Canedo, en la revista *España*, de Madrid.

La primera de ellas, que apareció en la columna llamada “La vida” de la primera página de *El Sol*, sería quizá la más recordada con el tiempo. El mismo Ramón evocaría las circunstancias que lo llevaron a escribirla, a pesar de no conocer al poeta:

el año 1923 llegaba a mis manos un gran libro titulado *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* lleno de magníficas y originales metáforas y con unas ilustraciones en color debidas también al escritor y en las que había espléndidos aciertos.

¿Quién era aquel sonoro Oliverio Gironde que aparecía como autor del ancho y venturoso libro?

Sólo se atisbaba que era “un argentino”, y sin más antecedentes le dediqué mi artículo de primera plana en *El Sol* de Madrid, excepción dedicada a los *Veinte poemas*, porque yo nunca “hacía libros” en mi sección (1938, enero: 59).

Allí Gómez de la Serna construía humorísticamente una escena ideal de lectura en el tranvía, porque al no conocer al autor, sólo hablaba del libro, y lo calificaba de “gracioso y original”, “sin falsedades y sin repugnantes tatuajes de estampilla ajena”, “interesante y revelador”. Ramón advertía las afinidades entre su propia obra y la de Gironde, y aprovechaba para marcar diferencias con los ultraístas españoles, en especial con una de sus jóvenes figuras, a quien consagró una frase humillante: “sin necesidad de imitar como un tití o un salvaje a nadie, traza imágenes rotundas y greguerías que le pertenecen; sin que tampoco tenga que llamarlas cursilónicamente *Hai-Kais*, y sin tener que usar el pantómetro o el papel carbón para copias. ¿Me oye el parvular Guillermin de Torre?” (1923, mayo 4: 1).¹⁸⁸ Por cierto, Ramón declara aquí la originalidad de Gironde y elude mencionar la supuesta influencia que pudo haber ejercido sobre él, aunque lo sugiere al afirmar que traza *greguerías que le pertenecen*, siendo la greguería un género exclusivamente ramoniano.

Como resultado de este artículo, Oliverio Gironde se presentó poco después en la tertulia de Ramón en Pombo, y fue el principio de la amistad que los uniría durante cuarenta años. Y también, tal vez motivado por este artículo, Gironde publicó algunas semanas después en el mismo diario *El Sol* una curiosa publicidad sobre los *Veinte poemas*, replicada con variantes en *La Nación* de Buenos Aires, como mostraremos en el siguiente capítulo.

Otra consecuencia de las reseñas críticas, tanto las favorables como las contrarias, fue la de promover nuevas lecturas. En este caso, curiosamente, fue la del mismo Guillermo de Torre, que tres años después incluyó a Gironde entre los poetas destacados de su famoso ensayo *Literaturas*

¹⁸⁸ Una sección del poemario *Hélices* de Torre se llamaba “Hai-Kais (occidentales)”.

européas de vanguardia y le dedicó el primer estudio crítico profundo, recordando el “desasosiego” que sintió al leer el artículo de Ramón:

Aún recuerdo el modo cómo llegó a mi conocimiento en la primavera de 1923 el primer poema que me fue dado a leer de Oliverio Gironde merced a una transcripción de unos versos en que Ramón Gómez de la Serna parafraseaba los *Veinte poemas*. Me sorprendieron gratamente, causándome al mismo tiempo –¿lo confesaré?– un cierto desasosiego: pues al advertir en tales versos algunas curiosas similitudes con otros míos (insertos en un poema de *Hélices*, titulado “Playa”) experimenté la perpleja, la agridulce sensación de aquel que contemplándose soslayadamente, al pasar, en un espejo percibe su silueta deformada, pero con una deformación favorable que escamotea los puntos débiles y lleva a límites de perfección los perfiles inacabados que uno quisiera para sí más definidos y personales (1925, mayo: 19).

Torre se detuvo en “Croquis en la arena”, porque a su juicio este poema “barajaba” los mismos elementos que el suyo: “un meridio ardoroso, en una playa mundana, ante la monodia geométrica de un mar domesticado”. Es útil leer el texto de Torre para advertir la distancia entre ambas poéticas y la inadecuación de incluir a Gironde sin más en el ultraísmo, como hizo Anderson Imbert:

El mar de sonrisas sinusoidales se desfleca en cabelleras de espumas
que peinan las gaviotas circunflejas
Entre la fimbria de olas jóvenes asoma el escote de la bahía
En la rubia playa se destrenza la cabellera solar sobre las crenchas rompientes [...]
Las fibras del color laten con una máxima fulguración plenisolar
Los cuerpos desnudos se envuelven en el viento sádico
aprendiz de estatuario que modela las formas ambulantes [...]
El vulturno pulveriza el ímpetu sensual
Al nadar contra corriente vienen a anidarse en las palmas de las manos las formas
hesperidias: Se tactean los senos del agua y sus opalescencias mórbidas acarician
los sentidos inmersos
Ante las danzarinas del maillot las olas se arrodillan catecúmenas
Nadadora en tu estela blanquean los cables de miradas
y abre filas el oleaje galante
Y tu gentil amiga nostálgica sobre la arena en tus ojos hialinos llevas tatuadas las
mareas
En el friso de paseantes femeninas una bandada de tules modula polifónicas
transparencias
El encanto de la mañana cristaliza en estas nereidas de organdí que tejen arcos
aurirrosados (1923: 121).

Para una lectura actual, este texto da la impresión de ser una parodia, no muy lograda, de un poema de vanguardia. Las diferencias son notables; señalemos tres. Primero, el oscuro léxico: en la intrincada construcción ultraísta de Torre cuesta descifrar el exceso de imágenes agrupadas y con “un léxico más castigado” que el de Gironde, según admitió su autor: *sinusoidales*, *fimbria*,

plenisolar, vulturno, hesperidias, hialinos, aurirrosados. Luego, el tratamiento del erotismo: “Playa” “turns the beach into an erotic location in which sand and water touch each other creating sexual metaphors”, afirmó Claudio Palomares-Salas que analizó *the ultraísta sea* (2020: 152); pero las *crenchas*, los *tacteos*, el *viento sádico*, las *opalescencias mórbidas*, más que el vitalismo entusiasta y desacralizador del erotismo de vanguardia, evocan la línea perversa del decadentismo. Por último, las exhortaciones dirigidas a la mujer tras el vocativo “Nadadora”, incurren en el apóstrofe sentimental a la amada, no infrecuente en los primeros esbozos vanguardistas.

Al mes siguiente del artículo de Ramón, empezaron a sucederse en España las lecturas de los *Veinte poemas*. Cipriano Rivas Cheriff publicó dos reseñas; escribió, en unas breves líneas en *España*: “Otro poeta raro es Oliverio Girondo [...], cuya capacidad lírica se manifiesta con un desembarazo propio del hombre dotado por excelencia para cultivar el arte por el arte, inspirado en las corrientes del lirismo humorista de los mejores poetas modernos” y en otro texto más extenso en *La Pluma*: “Breve, conciso, sugestivo en evocaciones tan pintorescas como precisas, de climas y ambientes diversos, vario y uno en esencia humorista, el libro de Girondo cuenta, sin duda, entre los mejores de la nueva poesía de España y de América”; Alfonso Maseras, en *La Veu de Catalunya*: “Són poemes d’una rara originalitat i d’una audàcia de concepció moderníssima”. No faltó alguna voz disidente, como la del *Noticiero Sevillano*, que elogió al autor con reparos: “Oliverio Girondo es un gran observador de las cosas, un refinado espectador de la vida que encuentra las emociones más recónditas y las refleja en imágenes retorcidas y extravagantes que a pesar de sus deformidades ofrecen un encanto singular”, a la vez que afirmaba: “He aquí un libro compuesto conforme a la preceptiva arbitraria e inquietante de uno de los modernos géneros literarios en boga: el dadaísmo”, calificaba a su autor como “espíritu prisionero de la moda”, le reprochaba “extravagancias” y señalaba su desconcierto: “No sabemos, en presencia de este curioso libro, si clasificar a su autor como un humorista o como un convencido de la seria gravedad del género. Probablemente será más adecuado aplicarle el primer concepto, si bien... puede que sea justo el segundo”.

Las tres reseñas más lúcidas se publicaron casi a la vez. La ya conocida de Enrique Díez-Canedo, y las casi desconocidas hoy de Margarita Nelken y de Gabriel Alomar. Para el primero, “Oliverio Girondo es un poeta de gran valor. Sitúase entre los de más modernas tendencias a alguna distancia de las que predominan entre nosotros. Es constructivo, brusco, inteligente”. Por su parte, Margarita Nelken fue la única que, al decir de Artundo, “supo ver el libro como lo que era”, es

decir, un *livre d'art* (2007: 9); asimismo, fue la única en España que reprodujo una de las ilustraciones.

Figura 51

Margarita Nelken, “La bella obra de Oliverio Gironde”, *La Opinión*, Madrid, 19 de julio de 1923



Nelken, aunque vio en el autor un diletante pudiente, consideró el libro una provocación, utilizando un término casi girondiano, *una pedrada*:

No regateemos, pues, por más tiempo nuestro entusiasta “¡Aleluya!” a Oliverio Gironde, cuyo bien sentado diletantismo de artista refinado y pudiente viene a lanzar desde su América *una pedrada en la charca* de nuestra producción libreril, y, agitando ésta, a regalarnos con una obra triplemente valiosa: por su parte literaria, por sus ilustraciones y por su presentación.

Por su parte, Gabriel Alomar se disculpó al inicio de su reseña: “llego un poco tarde para hablar libro de Oliverio Gironde”, dejando entrever que los *Veinte poemas* habían sido un suceso de estimación bastante comentado en España. Sus observaciones son tan agudas que parecen anticipar las tesis del estudio de Jorge Schwartz: “El poeta ha querido encontrar el ritmo de la danza invisible de las cosas. Invisible para los cretinos, claro está. Libro graciosamente *carnavalesco*, Pierrot sin amargura, Orfeo truhan, que hace saltar en cabriolas *grotescas* la apariencia trivial de las formas”. Alomar encontró un “inagotable precedente español” en Gómez de la Serna e insistió con el carácter revulsivo del libro:

Oliverio Gironde ha compuesto en esos veinte poemas la danza macabra de las cosas. Crudamente, sus imágenes golpean la cabezota de los filisteos para hacernos reír con sus visajes de escándalo, a los cuales había que golpear con vejigas hinchadas para, sacarles de su estupor.

También en Francia hubo lecturas de intelectuales vinculados a la cultura hispánica. En la *Revue de l'Amérique Latine*, en septiembre de 1923, Jean Cassou retomó la metáfora gastronómica del comienzo del libro: “Dans une joyeuse préface, l'auteur assure que les Latins d'Amérique ont le meilleur estomac de la terre. Certes les métaphores de cet auteur mangent et boivent avec entrain,

et ne se contentent pas d'ailleurs de fonctions stomacales”, y destaca en especial los aspectos visuales de la obra, “ces *illustrations de l'auteur* si ingénieuses, si jeunes, si ardemment comiques, si fraîchement coloriées presque à la Marie Laurencin” (subrayado de Cassou).

El 20 de enero de 1924 Francis de Miomandre dedicó a los *Veinte poemas* un pasaje de “La literatura sudamericana vista desde París”, aparecido en *La Nación* de Buenos Aires. Allí elogió el “arte amable y ácido a la vez” de Gironde, en el que veía las mismas influencias señaladas por otros contemporáneos: “Hace pensar en el de M. Paul Morand, en el del famoso don Ramón, de Madrid [...] Pero conserva, sin embargo, su personalidad”.

Por esos días, Jules Supervielle le envió una carta a Gironde anunciándole que iba a escribir “dos páginas” sobre los *Veinte poemas*, como una de sus “muy raras escapadas en el dominio de la crítica. [...] Verdaderamente, no tengo ninguna aptitud para juzgar la obra de los otros”. Y en efecto, publicó su reseña en la misma *Revue de l'Amérique Latine*, en marzo de 1924, donde anunciaba la “explosión” de la obra: “Le poète Gironde nous est arrivé de Buenos Aires avec de magnifiques images explosibles dans ses poches, des pétards de choix et de hautes fusées”. También destacaba en Gironde, como un rasgo argentino, “la vivacité, le charme sensuel, la raillerie fine ou un peu grasse, toujours savoureuse” y poéticamente enunciaba:

Gironde est le poète d'un tramway féérique qui change d'itinéraire tous les jours et au mépris des rails, va même se perdre en plein ciel. Ses impressions de voyageur, revues et dissociées par une très sensible intelligence, forment le plus souvent des synthèses grouillantes comme des carrefours.

Un caso particular de interés por el libro de Gironde ofreció el ilustrador Ramón Columba. Tal vez a instancias de Pelele, con quien había organizado los primeros Salones de Humoristas de Buenos Aires y Rosario, publicó en septiembre de 1923, en su revista *Páginas de Columba*, de reciente aparición, cuatro poemas: “Croquis sevillano”, “Río de Janeiro”, “Biarritz” y “Sevillano”, al que explicativamente rebautizó “La Dolorosa sevillana” y le quitó las dos blasfemas estrofas finales. Fue la única publicación argentina que le dio entidad a las ilustraciones de Gironde y las reprodujo a pesar de su osadía. Una anónima presentación informaba:

Oliverio Gironde, que reside en París, ha publicado un libro original. Son los poemas en prosa, de entre los cuales transcribimos los cuatro que constituyen esta página. Gironde para completar su originalidad, ha ilustrado él mismo estos poemas enérgicos y breves, que sangran ironía.

Figura 52
Cuatro poemas de Girondo en *Páginas de Columba*, septiembre de 1923



Llegamos entonces al segundo momento de recepción en Argentina, mientras se sucedían las críticas positivas en España y Francia.¹⁸⁹ Como queda dicho, incorporamos aquí algunas reseñas hasta ahora desconocidas, pero provisoriamente, hasta tanto no podamos concluir el relevamiento completo de la prensa local, postulamos que la respuesta mayoritaria de los grandes medios parece haber sido el silencio, como muestra la diatriba de Evar Méndez contra el *cretinismo* y la *estupidez* del periodismo contemporáneo que “no ha querido hasta hoy comentar ni emitir un juicio” sobre un libro difícil de clasificar. Para él, sólo los extranjeros habían sabido valorar el libro que entraba a nuestra literatura por la puerta ancha:

Individuos de letras de otros países, ajenos a nuestro espíritu y nuestra sensibilidad, son los únicos que nos han dado su impresión sobre esta obra originalísima y vigorosa, que entra por la puerta más ancha en la literatura argentina. Los de casa, excepto Vicente Martínez Cuitiño, con su ensayo brillante, mantienen inédita y misteriosa la expresión de su significado” (Méndez, 1924, abril).

Así, pues, al parecer la incompreensión o la incomodidad produjeron entonces un vacío, que intentaron llenar amigos y conocidos de Girondo, como los señalados Lascano Tegui y Martínez Cuitiño. En efecto, este último fue el que llevó a cabo la más intensa campaña de difusión, pues

¹⁸⁹ Francisco Soto y Calvo se propuso satirizar los elogios extranjeros a Girondo, en su curioso *Los poetas maullantinos en el Arca de Noé*: “Si Canedo, / Y Serna, / Y Alomar... / (Pequeño enredo) / Por bajo de la pierna / En ESPAÑA quisieron ensalzar / A esta GLORIA ETERNA / De quien han hecho un trasto de QUEVEDO... // Estarían en pedo / Déjense de amolar! // Pero, yo tengo miedo, / De continuar: porque mi envidia eterna, / Me dice que es Girondo la linterna / Condigna en nuestra hora de alumbrar! / Franceses, Españoles, Italianos, Mulatos, / Todos dicen que es GENIO GIRONDO... Pa los Patos! / Y yo que lo creía / En mi estúpido exceso, / Alguna chuchería, / De siete por un peso!” (1926: 160; mayúsculas del autor).

volvió a publicar su artículo en *Crítica*, el 23 de diciembre de 1923 y en *Renovación* 15, en abril de 1924. La revista *Nosotros* realizó en diciembre de 1923 un balance de 14 páginas sobre las letras argentinas de ese año; allí, llamativamente en la sección “Prosa”, Julio Noé, que era subdirector de la revista, dedicó unas diez líneas al libro, donde destacó que Gironde era “un escritor *excepcional* dentro de nuestro medio. Excepcional por sus gustos y tendencias estéticas”, cuya aparición “ha sido uno de los acontecimientos más interesantes del año literario que acaba de transcurrir”. Asimismo, *Nosotros* mantenía desde hacía años una sección titulada “Los escritores argentinos juzgados en el extranjero”, donde reproducían artículos suministrados por los propios autores interesados, a modo de promoción: allí recogieron las reseñas a los *Veinte poemas* de Díez-Canedo en noviembre de 1923 y de Gómez de la Serna en enero de 1924. Lo mismo ocurrió, acaso a instancias de Alfonso de Laferrère, con *La Nación* que en la sección “La literatura nacional en el extranjero” transcribió los textos de Gabriel Alomar, el de *La Pluma* y, una vez más, el de Díez-Canedo. En cierto modo, ello los eximió de la incomodidad de reseñar por sí mismos un libro escandaloso, que nadie sabía muy bien *qué era*.

Es arriesgado interpretar silencios, pero la escasez de reseñas conocidas planteó a la crítica interrogantes acerca de las condiciones de recepción de la obra, que Delfina Muschietti explicitó con claridad:

En un espacio dominado por las figuras de Lugones, Banchs y Fernández Moreno, resulta significativo el reconocimiento oficial que se desprende de las críticas aparecidas en el suplemento dominical de *La Nación* y la revista *Nosotros*, ambos órganos de alguna manera representantes de la institución ideológico-literaria que Gironde ataca desde sus textos. ¿Por qué, entonces, este aval institucional para con dos textos que se presentan como rechazo burlón y corrosivo de esa misma institución? (1985: 160).

Para responder a esta pregunta, ella postula una hipótesis: “Resulta evidente que esta actitud contradictoria de la crítica oficial responde a la ambivalencia [...] en el programa textual” de *Veinte poemas* y *Calcomanías*, esto es, “si los textos se constituyen en la crítica burlona de la institución moral, religiosa y estética, se apoyan al mismo tiempo en un metatexto y un circuito cultural prestigioso: Europa-Buenos Aires”. Por eso, Muschietti concluye que “las propuestas renovadoras y críticas de Gironde aparecen neutralizadas por este circuito de lecturas que ubican a *Veinte poemas* y *Calcomanías* como productos recibidos desde Europa: se editan allí, se leen y reseñan allí” (1985: 160-161).

Después de enunciado este análisis, sucesivas investigaciones permitieron acceder, siquiera de

manera incompleta, a otras reseñas y modalidades de recepción que fueron completando el panorama, de modo que ahora resulta difícil hablar de “reconocimiento oficial” por parte de las instituciones literarias cuando la mayoría de los testimonios, contemporáneos y posteriores, como hemos visto, van en sentido contrario, porque el libro cayó como *una bomba*.

Por ello la última publicación periodística, la que cerró este ciclo de recepción, con beligerancia militante, fue la de Evar Méndez en *Martín Fierro*, que excedió en mucho los límites de una simple reseña. Funcionó como acto programático, porque era la manera de postular un nuevo modelo literario: las revistas culturales, dice Beatriz Sarlo, no publican textos, sino que los *muestran*, diseñan su sintaxis “para intervenir en la coyuntura, alinearse respecto de posiciones y, en lo posible, alterarlas” (1990:11). Así, *Martín Fierro* ocupó unas seis columnas extendidas en tres de sus ocho páginas, con dos imágenes de Girondo, una reproducción del busto de Mateo Hernández y una caricatura de Emilio Centurión.

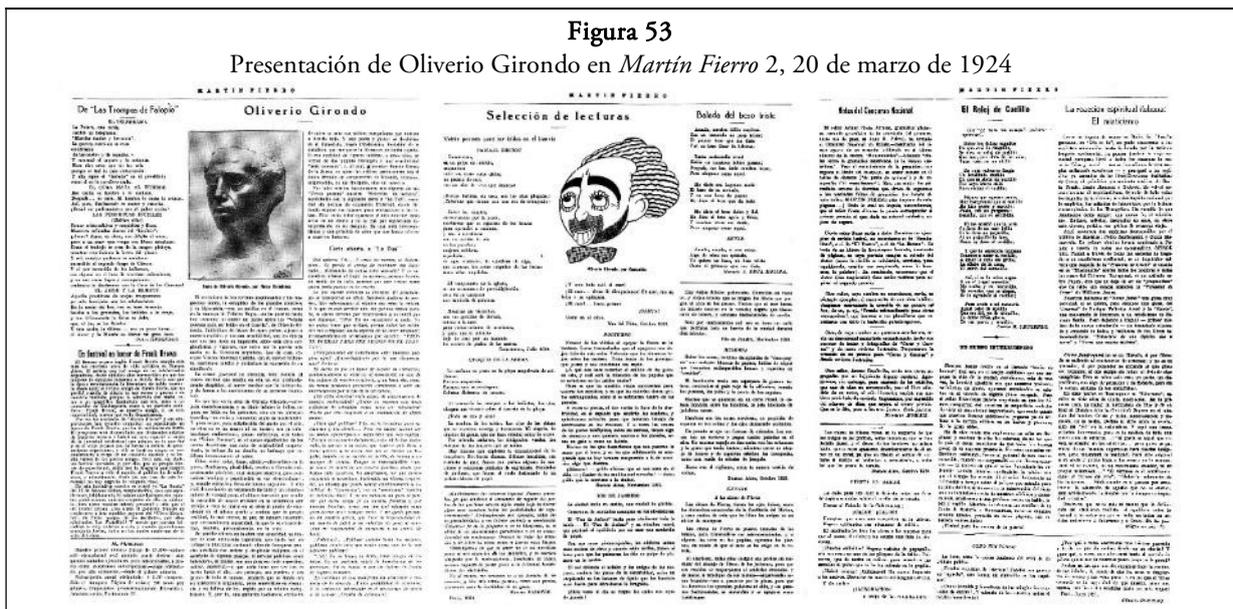


Figura 53
Presentación de Oliverio Girondo en *Martín Fierro* 2, 20 de marzo de 1924

La presentación de Evar Méndez era una declaración de hostilidades contra el “cretinismo” del pasado y una exaltación de la “actual juventud” que sí sabía hacer justicia “al nuevo escritor que la interpreta y da forma a los movimientos de su presente inquietud”. Destacaba la condición de libro-acto y apuntaba a la recepción y el consumo: “hay en la obra de Oliverio Girondo –*arrojada* desdeñosamente, y su título irónico lo indica, no para ser leída en los gabinetes, sino en los plebeyos tranvías–, *un recio y renovador soplo de modernidad*”.

Méndez planteó aquí diversas líneas de análisis, en continuidad u oposición a sus contemporáneos, y que serían desarrolladas por la crítica posterior: el sistema de imágenes; el

cromatismo; la especial relación entre lo visual y lo verbal de “este poeta y pintor”; la sensibilidad especial, el realismo y la objetividad de la mirada, “en virtud de dos pupilas Roentgen”; la actitud irreverente, “gallarda insolencia de quien se sabe con sólidos compañeros que animan a decirlo todo”, es decir, con cojones o agallas;¹⁹⁰ el empleo de un léxico hasta entonces considerado inmoral y no poético; la ironía, el escepticismo, el humor y el grotesco “rabelaisiano”. Sobre todo era revelador el modo en que Méndez, contra las acusaciones de europeísmo y cosmopolitismo, defendía la dimensión *netamente argentina, gaucha e indígena*, de la mirada del mundo de Gironde, que arroja “palabras como boleadoras”, y una entonación nueva para nuestra literatura:

Se percibe además en la obra una sonoridad, un timbre de cosa netamente argentina, que hasta hoy no reflejó la literatura nacional: algo de franqueza gaucha mezclada con rudeza y desplante indígena, en el estrépito de algunos pasajes, al arrojar palabras como boleadoras, al pintar, con una guapeza toda argentina, nativa, ancestral –y que nada tiene que ver con lo hecho hasta el día–, sus paisajes, sus cuadros y sus gentes de todo el mundo.¹⁹¹

A esta presentación se añadía la carta de Gironde a “La Púa”, donde se leía que los poemas se encuentran tirados en medio de la calle y el poeta los recoge como quien junta puchos en la vereda, junto a la ya mencionada afirmación que equiparaba el acto de publicar el libro con el acto de arrojar una piedra. Era un explícito posicionamiento estético, situando la práctica de la poesía en el proceso que va del recoger al arrojar, de los puchos a las piedras.

Por ello, la carta, en función de prólogo de la reedición del libro, fue considerada por Alfredo Rubione como el *manifiesto personal* de Gironde, “cortar amarras con la lógica, exaltar lo cotidiano, reivindicar la mirada pueril, reinventar el amor, adoptar un tono blasfemo, amar lo contradictorio”, en complementación del Manifiesto del periódico *Martín Fierro*, “programa generacional” (1984: 29).

Allí, además, Gironde marcaba su ingreso al campo literario como la transformación del *pasatiempo* en *oficio*, identificaba *éxito* con *mediocridad* y proclamaba su credo contra lo institucional: “Yo no tengo, ni deseo tener, sangre de estatua. Yo no pretendo sufrir la humillación de los gorriones”. Atribuyó a un amigo “apocalíptico e inexorable” la idea de romper la continuidad

¹⁹⁰ En el periódico anarquista *Acción Libertaria* 1, septiembre de 1933, se lee en cambio: “La poetisa Blanca Luz Brum los calificó, muy justamente, a Tuñón, Borges, Oliverio Gironde y otros «martinfierristas», de «maricones de la metáfora»” (reproducido en Ferrari, 2006: 49).

¹⁹¹ Poco después Méndez escribirá algo similar sobre Gironde, llamándolo *patotero*: “Muy argentino, casi indígena, insolente como un patotero porteño, argentinísimo por su acento, su brío, su violencia, pero tan europeo como Valery Larbaud y Paul Morand con quienes coincide en su amor por la vida cosmopolita y en inquietud (1926, abril 30: 9)”.

de las modas como metáfora de la renovación estética, la levita contra la “americana”, y añadió que “nuestra patria que tiene la imparcialidad de un cuarto de hotel”, al que es difícil apegarse.

Interesa comparar las dos versiones de la “Carta abierta a «La Púa»”, la aparecida en *Martín Fierro* en 1924 y la de la “Edición tranviaria” de 1925, porque en esta disminuyó notablemente el tono asertivo, convirtiendo las proclamas exclamativas en mesuradas interrogaciones:

En *Martín Fierro* (1924)

Yo no aspiro a que me babeen la tumba de lugares comunes.

Lo cotidiano es una manifestación admirable y modesta de lo absurdo. ¡Única posibilidad de aventura! Y lo realmente interesante es el mecanismo de sentir y de pensar. ¡Prueba de existencia!

¡Guillotínemos las amarras lógicas! ¡Seamos pueriles, ya que sentimos el cansancio de repetir los gestos de los que hace setenta siglos están bajo la tierra!¹⁹²

¡Que sean nuestras todas las posibilidades de rejuvenecimiento!

Atribuyámosle por ejemplo, todas las responsabilidades a un fetiche perfecto y omnisciente.

Tengamos fe en la plegaria o en la blasfemia, en el albur de un aburrimiento paradisíaco o en la voluptuosidad de condenarnos.

Usemos de todas las virtudes y de todos los vicios como si fueran ropa limpia. Convengamos en que el amor no es un narcótico para el uso exclusivo de los imbéciles y en nuestra simpatía por lo contradictorio (sinónimo de vida), seamos capaces de pasar junto a la felicidad haciéndonos los distraídos.

Yo, al menos, no renuncio ni a mi derecho de renunciar, y tiro mis veinte poemas, como una piedra, sonriendo ante la

En la “Edición tranviaria” (1925)

Yo no aspiro a que me babeen la tumba de lugares comunes, ya que lo único, realmente interesante, es el mecanismo de sentir y de pensar. ¡Prueba de existencia!

Lo cotidiano, sin embargo, ¿no es una manifestación admirable y modesta de lo absurdo?

Y cortar las amarras lógicas, ¿no implica la única y verdadera posibilidad de aventura? ¿Por qué no ser pueriles, ya que sentimos el cansancio de repetir los gestos de los que hace 70 siglos están bajo la tierra?

Y ¿cuál sería la razón de no admitir cualquier probabilidad de rejuvenecimiento?

¿No podríamos atribuirle, por ejemplo, todas las responsabilidades a un fetiche perfecto y omnisciente, y tener fe en la plegaria o en la blasfemia, en el albur de un aburrimiento paradisíaco o en la voluptuosidad de condenarnos?

¿Qué nos impediría usar de las virtudes y de los vicios como si fueran ropa limpia, convenir en que el amor no es un narcótico para el uso exclusivo de los imbéciles y ser capaces de pasar junto a la felicidad haciéndonos los distraídos?

Yo, al menos, en mi simpatía por lo contradictorio –sinónimo de vida– no renuncio ni a mi derecho de renunciar, y tiro

¹⁹² Por la desmañada composición gráfica del periódico, esta última parte de la carta quedó separada del resto en la siguiente página. De allí lo tomó la revista cubana *Social* IX 11, en noviembre de 1924, y lo reprodujo entre otros poemas como si fuera un texto independiente con el título “Guillotínemos”, mostrando la dificultad que podían tener algunos contemporáneos para percibir los límites de los poemas en prosa. Este erróneo e inexistente texto fue incluido en la bibliografía de la *Obra completa* de 1999.

inutilidad de mi gesto.

París, 1923

mis *Veinte poemas*, como una piedra,
sonriendo ante la inutilidad de mi gesto.

París, diciembre de 1922

Obsérvese que los cambios introducidos en la carta transferían posiciones del *nosotros* al *yo*: de “*nuestra* simpatía por lo contradictorio” a “*mi* simpatía por lo contradictorio”; el poeta ya se separaba del grupo de La Púa para iniciar su propio camino. Asimismo, el modo de mitigar los énfasis puede ser explicado acaso por la reticencia a prologar sus propios libros. A causa de ello, las palabras dirigidas a Evar Méndez antes de la “Carta abierta” funcionaban como un prefacio que declaraba innecesarios los prefacios: “Un libro –y sobre todo un libro de poemas– debe justificarse por sí mismo, sin prólogos que lo defiendan o lo expliquen”. El acto de prologar un libro propio fue excepcional en él: en el futuro nunca volvería a hacerlo, a diferencia de otros autores del período, como Borges o Hidalgo, que habitualmente colocaban palabras liminares a modo de intervención en los debates estéticos e instrucción acerca de la manera en que querían ser leídos.

La presentación en *Martín Fierro* proponía luego una “selección de lecturas” donde se republicaron ocho de los veinte poemas del libro de Gironde, entre ellos el escandaloso “Exvoto” a las chicas de Flores, sin duda por vocación de difusión ante la dificultad general de acceso a un libro tan costoso, que conduciría, un año después, a la publicación de la “Edición tranviaria” a 20 centavos. Era el desembarco de la vanguardia en el periódico, que había asomado muy tímidamente en el primer número y habría de impulsar un veloz proceso de radicalización. Aquí se percibe con claridad que en los comienzos de *Martín Fierro* aún convivían estéticas dominantes y emergentes en pugna: en la misma columna en que aparecía el “Exvoto”, con las chicas que “aprietan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda”, podía verse la convencional “Balada del verso triste” de Horacio Rega Molina, cuyo “Envío” es: “Amada, amada, si aún existe / Algo de cómo me quisiste, / Yo quiero un beso, un beso triste / Como el primero que me diste”.¹⁹³

Por último, como cierre de la presentación, en la sección satírica “Cementerio de *Martín Fierro*”, junto a brulotes destinados a escritores de la generación anterior,¹⁹⁴ se leía un epitafio benévolo, firmado por las transparentes iniciales “E. M.”:

Su vida inquieta reposa

¹⁹³ Digamos, de pasada, que en *Martín Fierro* se leía *aprietan*, pero en las ediciones de 1922 y 1925 de los *Veinte poemas*, el verso resultaba aun más chocante porque Gironde emplea el vulgarismo *apretan*.

¹⁹⁴ “Aquí yace, bien sepulto, / Capdevila, en este osario; / Fue niño, joven y adulto, / Pero nunca necesario”; “Aquí yace Manuel Gálvez, / Novelista conocido; / Si hasta hoy no lo has leído, / Que en el futuro te salves.”

Aquí, Oliverio Gironde:
Gesto fiero, mirar hondo
Y extraño poeta en prosa.
Persiguiendo nuevos temas
Iba, y le mató un tranvía
Mientras el guarda leía
Su libro *Veinte poemas*.¹⁹⁵

Los últimos testimonios de la recepción contemporánea del libro se encuentran en diversos países latinoamericanos, aparecidos conforme a la dinámica observada en España: a medida que el poeta se desplazaba y difundía personalmente el libro, iban publicándose reseñas. En efecto, a mediados de 1924, Gironde había decidido emprender un viaje hacia el norte por el Pacífico, llevando la representación de distintos órganos de vanguardia de Argentina y Uruguay, organizados en un “frente único” y con el propósito de desarrollar una suerte de “misión intelectual” y promover el “verdadero intercambio de producciones, revistas y libros; ideas, poesía, arte” entre los países hispanoamericanos, según informa *Martín Fierro* 7, julio de 1924; lo hizo desinteresadamente, se aclara, “por iniciativa suya” y “con medios propios”. También se hizo eco la revista *Proa*, en el lanzamiento del primer número de su segunda etapa; afirmó que Gironde iba en calidad de *embajador*: “Oliverio Gironde llevó consigo el primer fruto. Se consiguió solucionar todos los conflictos que separaban entre sí a las principales revistas de los jóvenes y formar un frente único. Y Gironde fue en calidad de embajador con el propósito de hacer efectivo el intercambio intelectual, a visitar los principales centros de cultura latinoamericanos” (Anónimo, “Proa”, 1924, agosto: 4-5).

Para intensificar los vínculos entre las corrientes latinoamericanas, antes de partir mantuvo contactos con intelectuales uruguayos, a través de Pedro Figari, que le acercaron revistas y libros para distribuir. El pintor escribió desde Buenos Aires a Ildefonso Pereda Valdés en Montevideo que Gironde iba a hacer “gestiones” de “estrechamiento espiritual e interconocimiento”, por lo que podían enviarle materiales:

vengo a saber que ahí se cree que irá el poeta Gironde a ésa. No es así, pues él va a Chile por la cordillera, de modo que si piensan utilizar sus ofrecimientos hay que apurarse. Afortunadamente, demoró su salida hasta el próximo domingo, y todo puede ser remediado. Conviene que los envíos salgan de allí el viernes para que estén aquí el sábado, dándole tiempo para retirarlos y arreglar el equipaje. Ya le habrá dicho a todos ustedes el señor Ipuche, que se

¹⁹⁵ Una observación lateral, que podría ser investigada: este epitafio anticipa por cuarenta años el trágico final de la película *Pajarito Gómez* (1965), entre cuyos guionistas estaba Francisco Urondo, cercano a Gironde y autor de una de las más recordadas entrevistas al poeta en 1962, donde cita otro epigrama satírico del periódico.

ofrece también Gironde para distribuir los libros y trabajos de ustedes que quieran hacer conocer en el extranjero (carta del 1 de julio de 1924).

Pocos días después, Pereda Valdés publicó en *La Cruz del Sur* 5 una reseña de los *Veinte poemas* con velados reparos estéticos: “El ingenio de Gironde chisporrotea en las extensas páginas de *Veinte poemas*. Todo el libro es un fuego de artificio de imágenes modernas”, y francas censuras morales, con acusaciones de *pornografía poética*, una suerte oxímoron para la época:

Lo único que es lamentable en el libro del señor Gironde es ese deseo de acentuar los matices pornográficos de las cosas. [...] No agregan belleza al poema, ni consiguen dar una sensación de lo pintoresco. Y quizás esto último: sensación, es lo que ha querido ofrecernos el señor Gironde al utilizar en sus poemas un lenguaje que cae lamentablemente en la pornografía poética.¹⁹⁶

Gironde conservó esta crítica en su cuaderno de recortes.

Otra reseña aparecida en julio de 1924 en Montevideo estaba firmada por el seudónimo Pickwick¹⁹⁷ en el número 7 de *Teseo*, boletín dirigido por Eduardo Dieste y también representado por el poeta en su gira latinoamericana. Allí se mostraba el desconcierto ante estos poemas fuera de lo habitual y la figura desconocida de Gironde, “un espíritu de selección y cultivado, que no sabemos si empieza, prosigue o culmina en su carrera literaria, dato del cual no se puede prescindir para hacer pronósticos cuando la obra ensaya modalidades o formas fuera de las dimensiones conocidas por la crítica ordinaria”. La reseña concluía identificando claramente los *Veinte poemas* con un acto vanguardista: “*No es un libro: es un bello escándalo*”. En otra publicación uruguaya, *La Cruz del Sur*, Antonio Rodríguez Varela escribiría análogamente que Oliverio Gironde “cuando apareció *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* produjo (como el otro Oliverio) una revolución en el ambiente literario” (1926, enero: 22).

Durante su “misión intelectual” Gironde visitó Chile, Perú, Cuba, Estados Unidos y México. Estableció vínculos con intelectuales como Joaquín Edwards Bello, Pablo Neruda, José Carlos Mariátegui, Alejo Carpentier, Xavier Villaurrutia, José Vasconcelos y Manuel Maples Arce. Fue Valery Larbaud quien señaló la relevancia y la novedad de estos encuentros por fuera de la órbita parisina de la “élite intelectual” latinoamericana, organizados por el “cazador de imágenes”:

¡Qué novedad para un americano: viajar por América! Me imagino a vuestro embajador, Oliverio Gironde, ese poeta encantador, cazador de imágenes como Humboldt era cazador de mariposas tropicales, partiendo de Buenos Aires para visitar los *queridos compañeros*,¹⁹⁸ que hubiera

¹⁹⁶ La calificación, sin censura moral, se lee también en Beatriz Sarlo: “Gironde es un pornógrafo” (2007: 66).

¹⁹⁷ Este nombre no figura en el *Diccionario de seudónimos del Uruguay* de Arturo Scarone (Montevideo: García, 1942).

¹⁹⁸ En español en el original francés, aparecido en *Commerce* II, otoño de 1924: 57-88.

otrora encontrado en Montparnasse, ahora inmovilizados en sus pintorescas capitales locales, sus capitales que estaban en vías de descubrir, como Jorge Luis Borges estaba en tren de descubrir “el fervor de Buenos Aires”. Muy grandes ciudades soleadas, llenas de contrastes sorprendentes, ciudades ultra-modernas, ciudades “ultras” no más, ciudades futuristas y dadaístas [...], a las cuales sólo les faltaba, para ser capitales semejantes a las del viejo mundo, una élite intelectual fuertemente instalada, respetada, en contacto con otras élites (1925-03: 6).

Los detalles y la verdadera relevancia del viaje aún deben ser estudiados y exceden las posibilidades de esta investigación porque los artículos periodísticos aparecidos entonces, entre reseñas y entrevistas, involucran hemerotecas y archivos de varios países que no están actualmente a nuestro alcance. Las bibliografías indican que *Veinte poemas* fue reseñado por medios chilenos y peruanos. Un folleto publicitario compilado por el autor conserva algunos extractos, gracias a lo cual sabemos que en *El Mercurio* de Chile se leía que “Ninguna musa tan moderna como la suya, si es que de musa cabe hablar al recordar sus poemas, algo funambulescos, en los cuales aparece la realidad proyectada en una perspectiva de ensueño arbitraria”, con “todas las virtudes del arte moderno, antirromántico, antiacadémico, antianecdótico”, y que “A. G.” en *La Crónica* de Lima comentó: “Sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* son una clarinada de originalidad y de modernismo. Son hechos a la temperatura de la época. Literatura de sintetismo, audaz en la expresión y libérrima en su estructura”.¹⁹⁹

También se conservan algunas piezas de correspondencia y pasajes incompletos de los “Índices de viaje” de Gironde, donde apuntó, por ejemplo, en la letra M: “Mariátegui, José Carlos. Director de *Claridad* de Lima. Lo visité cuando le habían amputado la pierna sana. Simpático” (2007: 79). El propio Mariátegui enunció las actividades proyectadas junto al poeta argentino en su viaje: “Oliverio Gironde, cuando estuvo en Lima, me anunció su propósito de organizar, en esta forma, un extenso y constante intercambio entre las revistas y grupos intelectuales de nuestra América” (carta a Joaquín García Monje, 24 de diciembre de 1924). También Federico Bolaños escribió en *Flechas* sobre “este poeta argentino, a quien a su paso por Lima, estreché en mi mano”.

Estos testimonios de su presencia en Lima ponen en duda una historia, muy repetida luego, acerca de un supuesto desencuentro entre Gironde y César Vallejo, autores de dos de los más importantes libros de poesía latinoamericana de 1922. Lo refirió Francisco Uronde:

En Perú conoce a César Vallejo, pero sin que lleguen a verse las caras: “Pensaba desembarcar

¹⁹⁹ En *La Crónica* colaboraba entonces Alberto Guillén, posible autor de la reseña. Consignemos, no obstante, que las iniciales “A. G.” en otra publicación contemporánea son atribuidas a Antonio Garland por Sara Liendo en su *Índice razonado de la revista Variedades. 1908-1932* (Lima: UNMSM, 2017).

en El Callao y le había avisado a Vallejo que me estaba esperando en el muelle; pero mi barco no pudo arrimarse porque se había desencadenado una tormenta tremenda. Vallejo, enterado de esto, se arrimó en una lancha y yo no lo veía porque estaba muy oscuro, pero oía que me gritaba, «Girondo, Girondo» y yo le gritaba «Vallejo, Vallejo», pero de allí no pasamos” (1972: 10-11).

Rose Corral (1999: 454-463) ha rescatado importantes documentos de la visita de Girondo a México “en plena efervescencia estridentista” en septiembre de 1924, tales como entrevistas en *El Excelsior* y *El Universal Ilustrado*, en las que el poeta declaró que se proponía realizar “un «sindicato intelectual» latinoamericano” y que iba a España “en busca de editor”. Asimismo, Corral reprodujo la presentación que en *El Universal* hizo Xavier Villaurrutia de tres poemas de Girondo, modernísimo “poeta argentino viajero”:

Un solo libro, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, bastó para que otras atenciones se detuvieran a mirarlo con fijeza. Aunque sólo sea por imitación háganlo todos. Nosotros lo conocemos ya.

Moderno, modernísimo, con una agilidad de pensamiento que nos conduce al terreno de la geometría.

En su “Índice de viaje”, ya se verá por qué, Girondo apuntó en la letra V: “Villaurrutia, Xavier. Simpático muchacho que plagió mis Membretes y escribió una nota sobre mí en *El Universal* de México” (2007: 79).

Consignemos, en fin, que pese al entusiasmo de Larbaud –*¡Qué novedad para un americano: viajar por América!*– el viaje no parece haber dejado huellas directas en la obra del poeta: no han aparecido cuadernos de apuntes, análogos a los escritos durante las visitas a Italia, Egipto o Salta, y desde luego tampoco hay poemas publicados sobre las ciudades de América que Girondo recorrió en su “misión intelectual”, como si el encargo de establecer vínculos con otros escritores hubiera ocluido su mirada desinteresada de “turista burlón”, como lo llamaría Guillermo de Torre (1925: 21).

Este relevamiento de la recepción de los *Veinte poemas* nos permite identificar núcleos de análisis que se repitieron y sobre los que conviene detenerse:

1. la filiación a una escuela preexistente;
2. el título y edición del libro, su “lector ideal” y los elementos que componían su poética;
3. la representación del espacio y del yo;
4. la convivencia de lo visual con lo verbal.

Es iluminador constatar que, en algunos casos, esas cuestiones serían leídas de manera diferente por la crítica posterior, quizá no siempre con acierto.

2.1.3.1. “El tinglado de la farsa futurista”

La aparición inesperada y solitaria de Gironde escapó a cualquier deslinde en un panorama que se presentaba confuso por la multiplicidad de escuelas aún en curso; *la preceptiva arbitraria e inquietante de los modernos géneros literarios en boga*, según el *Noticiero Sevillano*. La variedad continuaría perturbando incluso poco después a críticos como Roberto Giusti, para quien estas escuelas eran *chacotas de cenáculo, disparates de tontos y locuras de enfermos*:

¡Qué lejos quedan el simbolismo y el decadentismo, Verlaine, D’Annunzio, Darío! Futuristas, versolibristas, tactilistas, cubistas, creacionistas, ultraístas, imaginistas, dadaístas, fantasistas, simultaneístas, sincronistas, superrealistas, crepusculares, expresionistas, estridentistas, unanimistas, paroxistas, neosensibles, cien nombres más, rótulos nuevos de cosas viejas, chacotas de cenáculo, negaciones de fracasados, disparates de tontos, locuras de enfermos, también intentos de buena fe aunque de resultados desiguales, todos llegaron a nuestros oídos y todos encontraron algún muchacho que ensayó las mismas gesticulaciones (1932: 71-72).

El primer desafío que enfrentó la crítica fue la dificultad de adscribir a Gironde a una de esas escuelas literarias, porque, en palabras de Lascano Tegui, “no figuraba en las cartas marinas”. La mayoría lo declaró *moderno, modernísimo, ultra moderno*, aunque hemos visto que vacilaban en calificarlo de dadaísta, cubista, futurista. “Su atrevimiento innovador da saltos sobre las escuelas”, dijo Salvador Reyes. Pero nadie lo llamó ultraísta, excepto, de manera general, Pickwick, quien en *Teseo* afirmó que sus poemas “giran con *la rosa de todos los vientos modernos* [...], ultraístas, simultaneístas, freudistas”; téngase en cuenta que, al aparecer esta nota, el movimiento martinfierrista ya estaba en marcha y había pasado más de un año y medio desde la publicación del libro. Acusar a alguien de *freudista* equivalía a calificarlo de obsceno, como veremos de nuevo en el capítulo siguiente.

Tampoco lo llamó ultraísta el ultraísta Guillermo de Torre, a pesar de calificar a Gironde como *poeta nuevo, moderno*, e incluirlo en un *nosotros* vanguardista, porque “tiene fe –valga el tono político– en nuestras conquistas, en las aportaciones recientes a la poesía” (1925, mayo: 38).

Del mismo modo, Evar Méndez ya desde los comienzos del movimiento de renovación deslindó dos corrientes, ambas de procedencia francesa, una directa, la otra a través del ultraísmo español: “los poetas últimos, los verdaderamente nuevos, que responden a las más modernas orientaciones de vanguardia literaria, se nutren en las fuentes de ese movimiento admirable que se concreta en la *Nouvelle Revue Française* [...], y a todos los cuales se unen los *ultraístas*. Aquellos vienen embarcados en la corriente directa de Francia. Los últimos, de España, pero acaso después

de haber atravesado los Pirineos.” (1924, diciembre 31: 1). Luego amplió la idea de esta doble estirpe de la vanguardia argentina, valorando una de ellas como *la mejor*:

Las tendencias predominantes en la actualidad, en nuestra poesía, arrancan, una de España, el aludido ultraísmo, que pretende ocupar en Buenos Aires el puesto de vanguardia, que data del 1919, y que, siendo al principio reacción contra los seguidores retardatarios de Darío, se incorpora la estética de la vanguardia poética francesa [...]. Es, por lo tanto, para los ultraístas porteños, un modernismo de segunda o tercera generación, y que nos llega vía Madrid o Sevilla después de haber atravesado los Pirineos. Otra tendencia, la mejor, es la que arranca directamente de las mismas fuentes que han producido en Francia, la evolución poética actual (1926, abril 30: 8).

Y finalmente, décadas más tarde, Méndez puso nombre a estas dos corrientes: Gironde y Borges, “en aquel [Gironde] repercutía Francia. Este [Borges] enraizaba en España” y añadió, con alguna insidia, que en torno de ellos se posicionaron todos los demás poetas de la generación de *Martín Fierro*: “Fueron estos jóvenes, dos *leaders* dentro del grupo del periódico. Múltiple y dinámico, derecho y cabal el primero; curvilíneo y fluctuante el segundo; fueron en su acción y su obra, dos polos opuestos que atraían o rechazaban a los otros miembros del movimiento martinfierrista” (1944: 2-3).²⁰⁰

También Giusti reconoció esta doble línea de ingreso de la vanguardia a nuestro país al mencionar el contexto en que “la *nueva sensibilidad* irrumpió en la poesía argentina allá por 1921”; para él Gironde era un “viajero diletante”, apenas un aislado *mientras tanto*:

Aunque el centro de irradiación del movimiento, como de costumbre, hay que buscarlo en Francia –y esta vez, también, en el futurismo italiano–, nos derivó más inmediatamente de España, de esa nueva estética de reflejo, que con Cansinos Assens, Guillermo de Torre y otros escritores jóvenes, llamóse “ultraísta”. Los argentinos vinculados a aquella desde sus comienzos, mientras residían en la península, fueron varios, de los cuales señaladamente dos: Jorge Luis Borges, en seguida reconocido, de vuelta al país, como el caudillo de la tendencia local, y Francisco Luis Bernárdez, que allá publicó sus primeros versos. Mientras tanto, otro viajero diletante, Oliverio Gironde, venía a lo mismo por el camino de la “greguería” en verso, con sus croquis grotescos que formaron en 1922 veinte poemas (1932, agosto: 78).

Así, Gironde llegaba de la nada sin haber adherido nunca a ninguna escuela, ni haber suscripto declaraciones de principios con especificaciones técnicas, a la manera de los ultraístas, entre ellos Borges, que firmó “proclamas”, “manifiestos”, “anatomías” y artículos sobre el Ultra, como el aparecido en *Nosotros* con el esquema ultraísta, muchas veces citado: “la presente actitud del Ultraísmo es resumible en los principios que siguen: 1. *Reducción de la lírica a su elemento*

²⁰⁰ Análoga era la opinión de Leopoldo Marechal, recogida por César Fernández Moreno: “Gironde era un ser auténtico y humano, y la esencia de Borges está en la antípoda exacta de las dos cualidades” (1973: 216).

primordial: la metáfora. 2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles”, etc. (1921, diciembre: 468).

El “Manifiesto de *Martín Fierro*”, posterior a la mayoría de las reseñas sobre *Veinte poemas*, es menos una declaración técnica que una propuesta general de renovación, donde “el tema de la modernidad se desarrolla como tónica predominante”, según sostienen Carlos Mangone y Jorge Warley (1994: 82). Incluso ha sido considerado, a la par de otras declaraciones análogas de la vanguardia latinoamericana, como textos que “se encuentran más claramente en la esfera del discurso poético que en la del discurso reflexivo” (Osorio, 1988: XXXVII).

A partir de él se difundió la apelación a la *nueva sensibilidad*, un concepto más bien impreciso que Evar Méndez reclamó haber usado por primera vez y cuyas características enunció de manera amplia para permitir su aplicación a un gran número de autores: “incorporación de un largo número de motivos antes no explotados”, “sinceridad con que se expresa la emoción”, “menos artificio, menos «literatura», menos oficio, menos actitud deliberada”, “marcada dirección a situarse dentro de la actualidad, a mirar la vida presente, y la forma particular de nuestra vida nacional” (1924, diciembre 31: 1). Esta posición implicaba el combate a “los escritores del centro y la derecha” y la descripción de Méndez de la situación del campo literario era particularmente certera:

la frase *nueva sensibilidad* tuvo una curiosa fortuna: sirvió para zaherirnos, esgrimida como burla por los autores reaccionarios. Sorprendidas en pleno goce de su notoriedad figuras distinguidas de nuestra literatura por la avalancha de escritores de nuevas tendencias, reaccionaron de inmediato. Se dijeron: “Si existe una nueva sensibilidad, la nuestra es ya anticuada”. En consecuencia, comenzaron el combate por la defensa de sus posiciones (1926, abril 30: 8).

El joven crítico socialista Salomón Wapnir escribió un artículo titulado “La nueva sensibilidad”, donde atacaba “la poesía futurista, ultraísta, simplista o como quieran llamarle” y se preguntaba: “De los que pululan y gravitan en torno a los modelos de Bernárdez, Borges y Gironde, ¿qué podrá esperarse a no ser nuevas posturas en el *tinglado de la farsa futurista?*” (1926: 12). Allí caracterizó la nueva estética como *banal, caprichosa, dislocada, deshilvanada, absurda, ridícula*:

¿Cuáles son los elementos y recursos de que disponen estos heroicos cruzados del Arte para conducir en alas del triunfo tan arrojado ideal? Simples figuras literarias expresadas con la libertad de quien todo ignora y desconoce en materia de estética; banales juegos de metáforas y caprichosos arabescos de palabras ensortijadas a tono con un motivo de común inspiración; concepciones dislocadas desprovistas de todo nexo directriz; pensamientos deshilvanados y desvertebrados; carencia absoluta de emoción y sutileza; prodigalidad de motivos absurdos y ridículos (1926: 9-10).

La burla a la *neosensibilidad* fue general y trascendió los ámbitos literarios, hasta llegar a las

revistas humorísticas, donde, por ejemplo, Koko, es decir, Lino Palacio, la parodiaba con la peculiar ortografía del primer Borges: *sensibilidad*; o Samuel Glusberg anunciaba el “misterio moderno” de los “Niños Jesús de la Nueva Sensibilidad” y lo igualaba a otras modas de la década de 1920 como el jazz o el Bataclán (1927, enero 11: 17).



El adjetivo *neosensible* terminó usándose en sentido amplio como sinónimo de modernidad afectada, de pretenciosa vanidad.²⁰¹ Los sarcasmos apuntaban a satirizar la supuesta facilidad de producir literatura de vanguardia. Leónidas Barletta sostuvo que “el ultraísmo es una tontería”, que “concilia lo inconciliable: el arte con la pereza”:

Si *Crítica* abriera un concurso de poemas ultraístas, el público lo acogería con el mismo entusiasmo que el de palabras cruzadas. Uno y otro tendrían muchísima similitud. Los astros del ultraísmo quedarían eclipsados, porque en el pueblo hay gente ingeniosa. Y nada les costaría hacer media docena de estos poemas.

INVIERNO
 Te espero en la lechería
 5x8 = 40 Frío.
 Frío.
 Frío.
 ¡Cierre la puerta!
 ¡Uf! qué olor a papas fritas!

²⁰¹ Véase esta comparación de César Fernández del Campo en *Claridad* 155, 24 de marzo de 1928: “El legislador trató de evitar el mal pero, como, de costumbre, a medias, no se sabe por qué, si para que resaltara la necesidad de hacer las cosas completas, o para imitar a la muchacha neosensible que usa pollera cortona y pone la mano sobre la rodilla, para que no se la vea”. También Roberto Arlt se burla de “esas obritas donde la nueva sensibilidad escalona frases en forma de faroles y pitadas de locomotora de manisero” (1928, 8 de noviembre 8).

Sin mayor esfuerzo se pueden escribir diariamente media docena de poemas estrafalarios y en quince días se completa un libro, un libro que ha de causar sensación en el mundo. Total: “*La sartén milagrosa. Treinta poemas para ser leídos en ómnibus*” (1925, junio 10).²⁰²

Mediante este sarcasmo final, incluía a Girondo entre los ultraístas. En efecto, con el paso del tiempo, en lugar de *nueva sensibilidad*, se fue generalizando por comodidad el uso de *ultraísmo* como sinónimo de literatura de vanguardia argentina. Ya en 1930, Néstor Ibarra en el prólogo a su estudio *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo*, había anunciado que usaría el término *ultraísmo* en sentido *extenso, vasto y general*: “no pensamos que nos reprochen haberlo preferido a los más vagos, y más comprometedores por otra parte, de *nueva sensibilidad* o *vanguardismo*” (1930: 8). El libro de Ibarra era una celebración de la obra de Borges y una minimización de la del resto de los poetas del período, “la pléyade ultraísta”, en la que llamaban la atención sus críticas al “ultraísmo abaratado de los reporters: González Tuñón y Olivari” y a los “Humoristas: Girondo”. A éste Ibarra lo llamó *viajero bon vivant* y lo despachó en dos páginas, porque no le daba ningún valor; se preguntaba sobre la filiación estética de Girondo: “¿Es posible relacionar con el sistema ultraísta libros como *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *Calcomanías?*” Su respuesta era que, si bien había un “parentesco ultraísta” en las “enumeraciones voluntariamente incoherentes”, “más sensible aún” era en Girondo la influencia de las greguerías de Gómez de la Serna, del “charro exotismo” del primer Morand y de la “omnipresencia de la sensualidad” de Delteil; todo ello había derivado en “ese sistema de *basta y mezquina obscenidad* y esa actitud en la que resulta tan incómodo ver al autor, de viajero escéptico a priori y *bon vivant*” (1930: 93-94).

También en textos recientes se lee que Girondo “es el representante por antonomasia del ultraísmo en la Argentina” (Siebenmann, 1997: 281) o que los *Veinte poemas* responden a un “*ideario ultraísta*” (Rodríguez Maldonado, 2011: 251). Por cierto, es menester recordar que la actual inclusión de Girondo en el movimiento ultraísta es una caracterización cómoda pero imprecisa,

²⁰² Por esos mismos días, en *Los Pensadores*, donde colaboraba Barletta, los ataques eran aun más violentos: “Este nos parece que es el punto de partida del ultraísmo. Literatura, pintura y música de masturbadores para onanistas” (Anónimo, “Los capuchinómanos o la culminación de la imbecilidad”, 1925, julio: s.p.). Curiosamente también Alberto Hidalgo, creador del simplismo, criticaba a la nueva sensibilidad por su supuesta facilidad: “Cualquier muchacho que desee pertenecer a la nueva sensibilidad no tiene sino que pedirles a los baquianos la dosificación de esa mercadería. El que no es vanguardista, o neosensible, es porque no quiere” (1935, agosto 3: 4).

más allá de los matices que distinguieron a los distintos movimientos de vanguardia entre sí, y en el interior de cada uno de ellos.²⁰³

No es aventurado pensar que Gironde, de haber desarrollado su actividad en Francia, habría sido incluido en el cubismo, así como se le aplicó a Pettoruti el rótulo de futurista, aun a sabiendas de que era insatisfactorio, mientras trabajaba y exponía en Europa.²⁰⁴ Al cubismo literario Guillermo de Torre dedicó un capítulo de sus *Literaturas europeas de vanguardia* en 1925, titulado “Los poetas cubistas franceses”, en los que analizaba a Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Raymond Radiguet, Paul Morand, Pierre Drieu la Rochelle y André Salmón. Allí Torre enunció los que a su juicio, más allá de los “matices singularizantes” y las “aportaciones personales”, eran los rasgos centrales de esta poética:

- la *estructura del poema* cubista “no sigue en su desarrollo la pauta argumental impuesta por el curso de la anécdota”, sino que es “una sucesión superpuesta de anotaciones y reflejos sin enlace causal” en “simultaneidad de planos” donde “no existe ningún nexo temático”;²⁰⁵

- el *sujeto lírico* evita descender “a la exposición de cuitas íntimas” y tiene “predilección hacia los temas objetivos”, eliminado “las fáciles motivaciones sentimentales, las monótonas confidencias subjetivas y las frías transcripciones realistas”;

- el *vitalismo* y el *humorismo*: “la poesía cubista poetiza elementos de irrefragable modernidad”; así, los *motivos* se amplían; citando a Paul Neuhys, Torre sostiene que “todo es sujeto

²⁰³ Incluso el término *martinferrista*, más referido a lo circunstancial que a lo técnico, ha sido considerado la “versión criolla” del ultraísmo (Videla, 2011: 108). Deliberadamente evitamos profundizar aquí la cuestión de las numerosas modulaciones de la vanguardia hispanoamericana, que la propia Gloria Videla enumera “como nombre genérico abarcador de todos los «ismos» de procedencia europea o anglo-norteamericana (futurismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, imaginismo, surrealismo...) o surgidos de la convergencia latinoamericana-europea (creacionismo)” y “como término genérico abarcador de los diversos «ismos» hispanoamericanos: martinfierrismo o «neosensibles», términos este último de raíz orteguiana (Argentina); atalayismo, diepalismo, euforismo, girandulismo, integralismo, noísmo (Puerto Rico); avancismo (Cuba), estridentismo, contemporáneos (México); auguralismo, «poesía sorprendida», postumismo (Santo Domingo); creacionismo, runrunismo (Chile); simplismo (Alberto Hidalgo, Perú y Buenos Aires); grupo «Válvula» (Venezuela), entre otros” (2011: 24-25).

²⁰⁴ Ver, por ejemplo, el artículo de J. Ramón “Pettoruti y el desconcertante futurismo”, aparecido en *La Razón* el 9 de diciembre de 1923: “Su exposición del Sturm es la obra de los últimos años, que hay que llamar futurista porque no está dentro del arte tradicional; pero que tampoco puede encasillarse en ninguna de las ramas del arte nuevo [...]. Desde luego, me atrevo a afirmar que no encaja en el concepto que del futurismo tenemos, y que es un arte moderno producto de una admirable síntesis de todas las corrientes nuevas”. Recordemos, asimismo, la afirmación de Susana Benko: “Reverdy, como Huidobro, no llama cubista a esta poesía” (1993: 41).

²⁰⁵ El propio Torre, sin embargo, marcó las distancias de Gironde con esta clase de composiciones ultraístas por su “arquitectura firme” y su “solidez vertical”: “los poemas de Gironde se diferencian de los pertenecientes a la mayor parte de los líricos nuevos en que no se hallan compuestos de imágenes aisladas o de metáforas incrustadas con intermitencia en las estrofas” (1925, mayo: 38).

de poesía”, que el poeta aspira “a la visión simultánea de todas las cosas”, a “un arte puramente integral y, se diría, sinóptico”; a la vez, se percibe “la vena de humor jovial, el sano ímpetu energético”, de manera que “el pesimismo y sus adyacentes, la nostalgia triste, el sentimentalismo lacrimoso, y tantos otros sentimientos análogos que inundan varios siglos de poesía, han dejado de existir, han perdido toda vigencia” (1925: 129-133).

Por su parte, para Mireya Camurati los rasgos centrales del cubismo literario consisten en la búsqueda del *poema-objeto*, la “concepción intelectual de la realidad”, la “exclusión de elementos anecdóticos y descriptivos”, mediante procedimientos a su juicio equivalentes poéticos de los principios pictóricos del cubismo analítico y el sintético: la descomposición de la realidad y la simultaneidad para el primero, y el collage o la autonomía del poema-objeto para el segundo (1980: 96, 100).²⁰⁶

Es evidente que en la producción del Gironde de la década de 1920 podrían encontrarse varios de estos rasgos generales y que las mayores afinidades con las estéticas de su tiempo fueron con el cubismo, y entre todos los cubismos, el de Paul Morand, como hemos visto apuntado en algunas reseñas. En efecto, el parentesco del argentino con el francés fue señalado ya por varios de sus contemporáneos. Martínez Cuitiño imaginó a Gironde flanqueado por “dos sombras augustas, Giraudoux con su influencia, Morand con sus atributos” (1923, septiembre: 53). Casi en los mismos días Enrique Díez Canedo sostuvo que “toda esta poesía es de abolengo francés: Apollinaire, Reverdy, Cocteau, los dadaístas. Gironde [...] si a alguien recuerda es a Paul Morand”, y de uno de sus poemas agregó: “no desmerecería en las páginas de *Lampes à arc* o de *Feuilles de température*” (1923: 8-9).

En uno de sus primeros membretes en el periódico *Martín Fierro*, el propio Gironde valoró la mirada poética de Morand: “El telescopio con que Morand escruta sus noches, tiene la incomparable ventaja de descubrir «estrellas» que escapan a todos los otros telescopios, por estar demasiado cerca de nosotros” (1924, mayo 15)”. La cercanía de ambas propuestas sobre la valorización estética de lo cotidiano puede apreciarse aun más si se tiene en cuenta que fue en ese

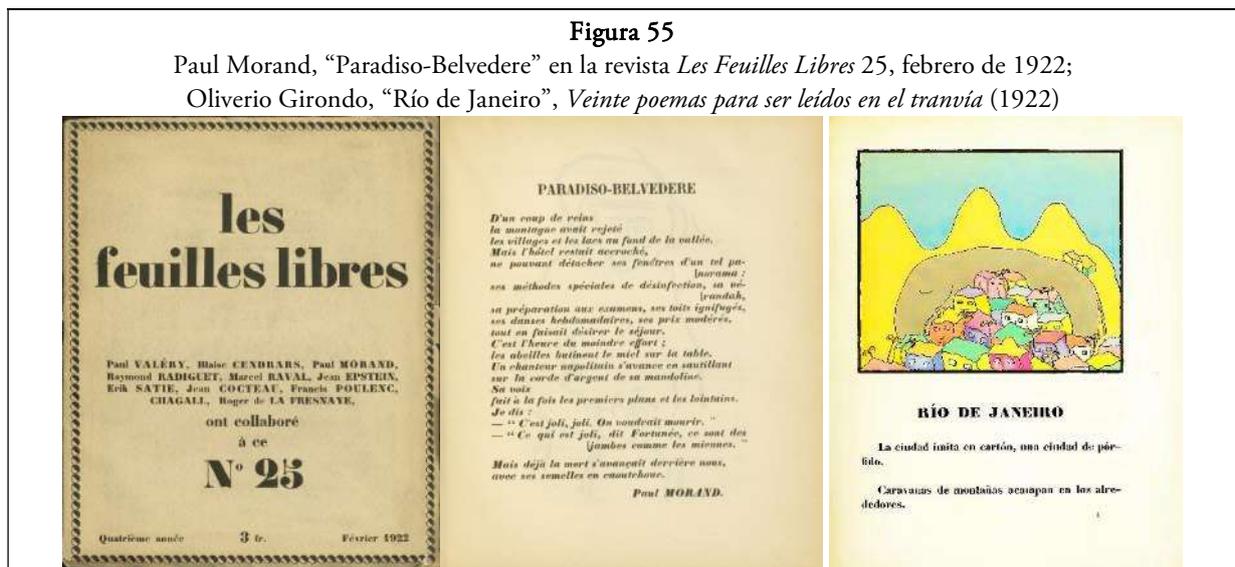
²⁰⁶ Sobre el cubismo literario, puede verse también Kimball (1985) y Krzywkowski (2018). En su visión impugnadora de Gironde, Marta Scrimaglio señaló que “a pesar del uso en él reiterado de los recursos estilísticos del cubismo – imagen múltiple y desmesurada, primacía de las formas sobre los colores, yuxtaposición primitivista de los términos, exigencia de participación creadora en el lector– priva en él, por sobre el formalismo constructivo de los cubistas, el informalismo destructivo de futuristas y dadaístas” (1964: 17).

mismo número 4 cuando Girondo publicó el “Manifiesto de *Martín Fierro*”: “*Martín Fierro* artista, se refriega los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen de continuo: el hábito y la costumbre”.²⁰⁷ Señaladamente, también en ese número apareció la “Oda a Marcel Proust” de Morand, traducida por H. C. [Héctor Castillo, es decir, Ernesto Palacio], y el artículo del periodista peruano Luis Góngora titulado “Paul Morand, el cosmopolita”, donde si bien elogiaba al escritor francés como autor de “una obra de arte magnífica, un documento palpitante de un estado espiritual nuevo, cosmopolita y diverso”, también se lo describía ácidamente como “diplomático, comerciante y rentista que hasta entonces había paseado sus ocios elegantes en todos los Palaces de Europa, en el sleeping del Oriente Express y en el Mediterráneo, inevitablemente azul”. Como es sabido, Góngora señaló allí que “uno de los nuestros, Oliverio Girondo, había entrado ya, por su cuenta, en el mismo sendero innumerable de Paul Morand. Sus *Veinte poemas* es digno hermano de *Poèmes*” y que ambos autores compartían “el mismo cosmopolitismo” y un “punto de vista para enfocar el mundo de hoy (1924: mayo 25).

No abundaremos en las semejanzas entre la poesía de Morand y Girondo, que han sido analizadas por algunas lecturas críticas posteriores. Tempranamente las señaló Alfonso Sola González, quien afirmó que la influencia de Morand sobre la vanguardia argentina “no ha sido suficientemente considerada aún (1963: 88). Beatriz De Nóbile halló en los *Veinte poemas* recursos de la poesía cubista, como el uso del tiempo presente y la yuxtaposición, aunque, a su juicio, “casi todos los poemas que podrían llamarse «cubistas», sólo quedan en la intención, sin que hayan logrado cumplir la estricta estructura plástico-lingüística que requiere el cubismo” (1972: 27). No obstante, afirmó también que “la cercanía entre Morand y Girondo no se cumple sólo en la equivalencia de motivos inspiradores –Sevilla, El Escorial, Gibraltar– sino en la configuración total del poema”, comparando al respecto el “Paisaje bretón” de Girondo con “Paradiso-Belvedere” de Morand: “La composición de ambos autores suele ser tan pareja que hasta la apertura misma de la imagen se elabora con idéntico recurso” (1972: 21). Este pasaje, tantas veces citado luego, cotejaba los versos “D’un coup de reins / la montagne avait rejeté / les villages et les lacs au fond de la vallée”, con “en un golpe de cubilete / ... / entre sus casas como dados”. Girondo también usó otras veces

²⁰⁷ En 1931, Paul Morand vino a Buenos invitado por el PEN Club. Girondo le dedicó entonces un ejemplar de *Calcomanías*, con una paráfrasis de su membrete: “A Paul Morand, cuyo telescopio escruta «sus noches» con la incomparable ventaja de descubrir «estrellas» que, por estar demasiado cerca de nosotros, se escapan a los mejores telescopios. *Oliverio Girondo*, Bs. As., Sep. 19, 1931”. El escritor francés, en retribución, le dedicó Girondo un ejemplar de *1900* (Paris, 1931).

metáforas análogas para describir construcciones apeñuscadas: “los edificios saltan unos encima de otros” en “Río de Janeiro” (11), “las casas hacen equilibrio / para no caerse al mar” en “Gibraltar” (39). Agreguemos que, más allá de las notables diferencias del resto de “Paisaje bretón” y “Paradiso-Belvedere”, podría objetarse que el texto del argentino apareció en 1922 y el del francés, dos años más tarde, en los *Vingt-cinq poèmes sans oiseaux*, incluido en el volumen *Poèmes* de 1924. Sin embargo, no es imposible que Gironde haya leído el anticipo del poema de Morand en el número 25 de la revista literaria *Les Feuilles Libres*, de febrero de 1922. Allí se advierte otra coincidencia en el aspecto visual, en tanto usaban la misma familia tipográfica Bodoni, antes mencionada.²⁰⁸



Años después también Trinidad Barrera volvió a rastrear la “huella francesa” de Morand en Gironde y comparó más textos: “Biarritz”, “Gibraltar” y “Toledo, con “Saint-Sébastien”, “Midi à Gibraltar” y “Le lock-out a Tolède”, a los que podríamos sumar otros poemas de *Lampes à arc* con títulos análogos a los de los *Veinte poemas*: “Eden-Concert” y “Nocturne”. Barrera señaló, como “rasgos comunes” entre ambos escritores, “el laconismo de las descripciones, una poesía que está hecha a base de imágenes, entronizándolas frente a la música, pero también el detallismo al lado de una escritura que parece provenir de notas rápidas, tomadas al hilo de una visión”, un discutible “snobismo” y sobre todo “el placer del viaje unido a la curiosidad inagotable por conocer lugares” (2007: 16). Agreguemos, por último, que Guillermo Sucre rechazó la inclusión de Gironde en el cubismo, al trazar las diferencias entre su poética y la de Vicente Huidobro. En cambio, propuso

²⁰⁸ Con respecto a la edición de los libros, ya había observado De Nóbile: “Otro rasgo curioso que aporta un acercamiento más entre Morand y el poeta argentino: la vigilancia personal de sus primeras ediciones” (1972: 22).

una nueva caracterización, en otra transposición de la plástica a la literatura: Girondo “es más bien *un ojo* que lo quiere acopiar y devorar todo”,²⁰⁹ y por ello “en términos pictóricos, estaría más cerca del *fauvismo*, antes que del *cubismo* como Huidobro” (2001: 236).

Aunque pueda parecer singular, la idea de Sucre invita a recordar que Girondo, en su estudio sobre *Pintura moderna*, destacó en el fauvismo una actitud estética no del todo diferente de la propia: “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”, porque para “sus anhelos de simplicidad, su repulsión por todo naturalismo”, “la deformación deja de ser un mero elemento expresivo, para transformarse en el alma de la pintura” (281). Además, debemos decir que la observación de Sucre ya había sido enunciada en 1926 por el crítico franco argentino Max Daireaux, en un artículo hoy desconocido, publicado en París con motivo de la aparición de la antología poética de Julio Noé. Daireaux, más específicamente, asimiló a Girondo, por la ironía y el “sentido de la vida moderna”, con el pintor fauvista Van Dongen:

je veux parler d'Oliverio Girondo qui m'intéresse infiniment, & qui, s'il n'avait pas tant d'humour, serait presque surréaliste, mais il a de l'humour, de *l'ironie & un sens de la vie moderne comme peut l'avoir en peinture un Van Dongen*. C'est un esprit, un peu caricatural, mais personnel & séduisant, j'aimerais voir traduire certains de ses poèmes [...]. Un esprit curieux, je vous assure, & qui mériterait d'être connu en France, & dont on doit attendre beaucoup (1926, julio: 211).

Por su parte, Girondo definió al pintor holandés como “todo color y luminosidad”. Destacó en él la selección de los ambientes, en realidad los mismos que los suyos, y observados además con análogo erotismo. Esta afirmación de *Pintura moderna* sobre Van Dongen parece referirse a la propia poesía de Girondo: “Las playas, los casinos, los *dancings*, todos los sitios donde el vestido acentúa la desnudez, le brindarán la oportunidad de aplicar un estilo incisivo y nervioso” (290).²¹⁰

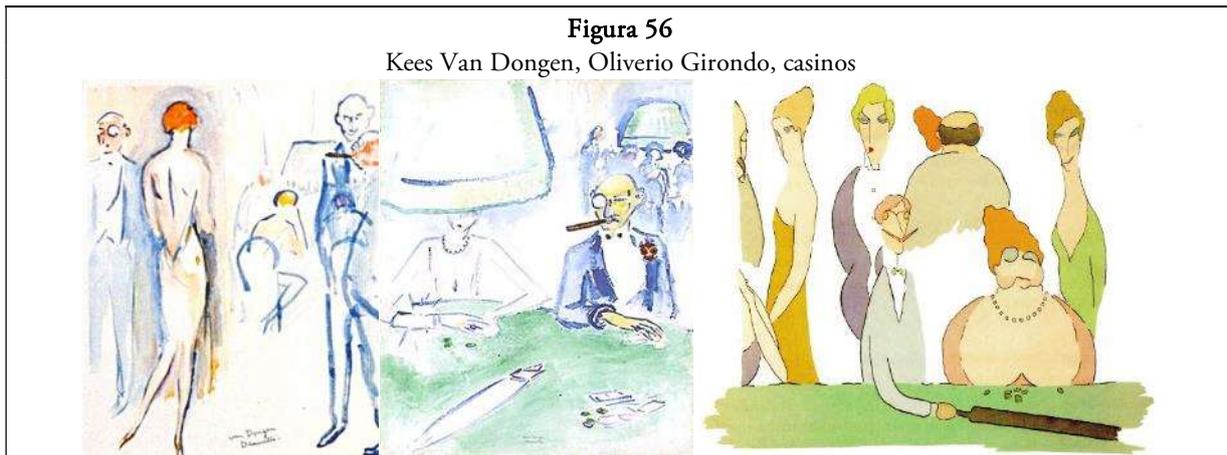
Asimismo, no sólo en lo que respecta a la poesía, sino también a la producción plástica, podría explorarse la relación con Van Dongen, en especial las acuarelas, cuyo relevamiento y datación exceden los límites de la presente investigación en las circunstancias actuales. Algunos motivos manifiestan una clara cercanía. Véase, por ejemplo, justamente la representación caricaturesca de la opulencia de los casinos, con figuras estilizadas y los trazos limpios y rápidos del *sketch*.

²⁰⁹ Tal vez no será inapropiado recordar que el nombre completo de Girondo era Octavio José Oliverio, es decir, O. J. O.

²¹⁰ Néstor Perlongher escribió que “el «sexualismo» de Girondo” aparece “donde los cortes del deseo están marcados –los lugares donde el deseo rasga la mascarada social” (1984, mayo: 28).

Figura 56

Kees Van Dongen, Oliverio Gironde, casinos



2.1.3.2. Poemas para leer en el tranvía

El título del libro suscita dos reflexiones, relacionadas con las dos partes que lo componen: I. *Veinte poemas*; II. *Para ser leídos en el tranvía*

I. *Poemas*. Según la terminología de *Umbrales* de Genette, se trata de un “título remático”, por su “designación genérica”.²¹¹ Ello generó una controversia, hoy soslayada, porque la actual noción de *poema* tiene una amplitud mayor que en 1920. No obstante, en su momento fue vista como polémica pues incorporaba textos ambiguos al ámbito de la poesía. Los varios aspectos de la cuestión fueron planteados claramente por Díez-Canedo, en cuanto a la *extensión*, al *ritmo* y a los *materiales poéticos*.

La *extensión* de los textos aún llamaba la atención: incipientemente en el modernismo y luego plenamente en la vanguardia las composiciones breves se fueron apropiando del nombre *poema* destinado antes a géneros como la épica. Dijo Canedo:

Hoy ningún poeta que se estime, recién ordeñada la inspiración, dirá, como antaño: “acabo de escribir unos versos”; “he compuesto una poesía”. Hoy no se hacen más que “poemas”. Los de Ariosto y Ercilla eran demasiado largos. En compensación, hay muchachos jóvenes que se han propuesto restablecer el equilibrio poético del mundo, escatimando, cuando no en el peso, en el volumen material (en el volumen lírico, no en el tipográfico) de su homenaje a las musas.²¹²

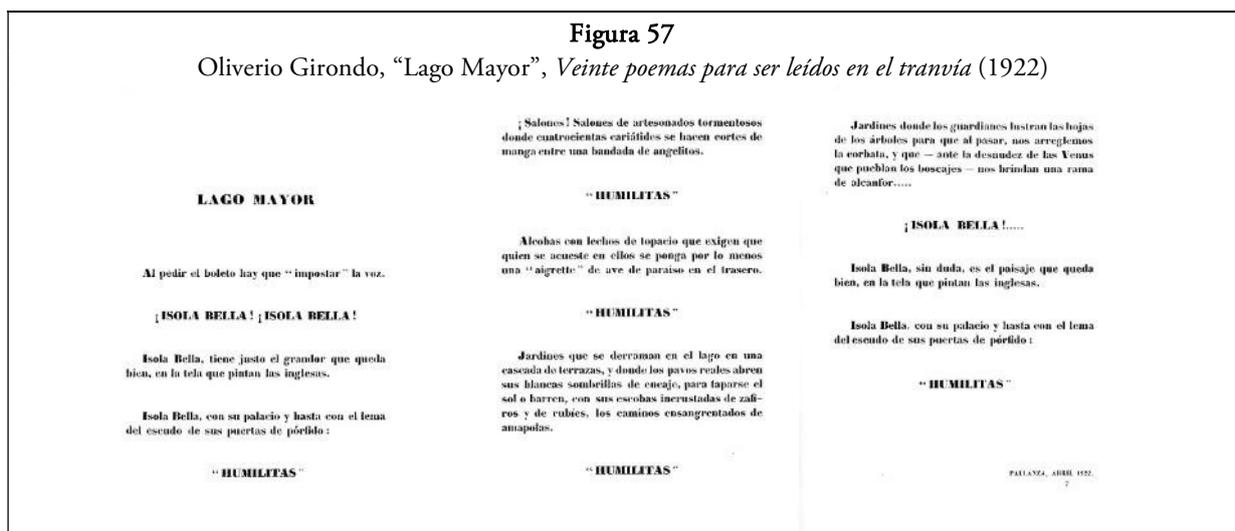
El primer libro de Gironde tenía pocos textos, con una extensión total de 3000 palabras. Era

²¹¹ “Si el tema de *Le spleen de Paris* es (admitámoslo hipotéticamente) lo que el título designa, el rema es... lo que Baudelaire dijo (por escrito) y lo que *hizo*, es decir, una compilación de pequeños poemas en prosa. Si Baudelaire, en lugar de titularlo por su tema lo hubiera titulado por su rema, lo habría llamado, por ejemplo, *Pequeños poemas en prosa*. Es lo que hizo de todos modos, dudando para nuestra mayor satisfacción teórica, entre un título *temático* y uno *remático*” (Genette, 2001: 70).

²¹² Al respecto, observó Juan José Rastrollo Torres: “Tengamos en cuenta que, hasta hace pocas décadas, el término «poema» aparecía popularmente asociado al rasgo semántico de «extenso» y tan sólo la «poesía» era nombrada en referencia a una composición breve de carácter poético” (2016: 585).

breve, si se lo compara, por ejemplo, con poemas extensos como “Los burritos”, de unas 2500, o la oda “A los ganados y las mieses” de más de 9000; o con otros libros: menos de la mitad de la primera edición *Fervor de Buenos Aires. Poemas* (1923), de más de 7000 palabras en 46 textos, o un tercio de *Trilce* (1922), de 77 poemas con más de 9000 palabras. Por eso Julio Noé le atribuyó poca importancia relativa a “esos veinte poemas que se leen en los cinco primeros minutos del viaje en tranvía que el autor exige”. En su brevedad, han sido calificados como *estampas, cuadros, notas, postales*,²¹³ o, como se ha dicho, *poemas objetos*, que se descomponen y se recomponen, compactos *poemas baúles* que se abren y cierran sobre sí mismos, exhibiendo sus partes de manera simultánea para que pueden ser percibidos en un solo golpe de vista. En ese aspecto las ilustraciones y la tipografía resultan ampliaciones del sentido. Para Graciela Speranza, “frente a la obra de arte orgánica con su apariencia de totalidad, la obra de vanguardia se proclama una construcción artificial, un *artefacto*”, construido con el montaje como “técnica privilegiada de composición” que parte “de una percepción fragmentaria, simultánea, múltiple” y que en el lenguaje poético “yuxtapone materiales diversos” (2006: 169).

Veamos el ejemplo de “Lago Mayor”, poema que muestra la evolución estética de Girondo en pocos años cuando se lo compara con el otro escrito anterior sobre un paisaje análogo del norte de Italia, el Lago di Como. En el texto de *Plus Ultra*, el centro de la descripción lo ocupaba la “naturaleza benigna”; en el poema nuevo, el paisaje ya es puramente cultural:



En su aparente desorden, la rígida estructura oculta asoma a través de las expresiones en

²¹³ Así, por ejemplo, Evar Méndez llamó a los poemas “estampas de viaje, cuadros porteños”, “notas de una vida ardiente, ricamente sensorial” (1945, agosto: 9).

mayúscula y negrita que escanden el texto:

¡ISOLA BELLA!

“HUMILITAS”

El texto tiene un exordio, en el cual el italianismo *impostar* funciona como una suerte de indicación de *cantabile*. Luego se despliega el escenario de la isla, propiedad de la tradicional familia Borromeo. Las diversas secciones del palacio son presentadas con una visión sinóptica y simultánea, en bloques separados en párrafos o estrofas:²¹⁴ los salones, las alcobas y, lo más célebre para la tradición turística, los jardines. Al fin, vuelve a replegarse del mismo modo en que abrió, en un cierre que repite casi literalmente los versos del comienzo. Es una organización musical: introducción, A, B, A:

<i>Introducción</i>	Al pedir el boleto hay que “impostar” la voz.
	¡ISOLA BELLA! ¡ISOLA BELLA!
<i>A</i>	Isola Bella, tiene justo... Isola Bella, con su palacio...
	“HUMILITAS”
	¡Salones!...
	“HUMILITAS”
	Alcobas...
<i>B</i>	“HUMILITAS”
	Jardines...
	“HUMILITAS”
	Jardines...
	¡ISOLA BELLA!.....
<i>A</i>	[Repite el texto:] Isola Bella, sin duda, es... Isola Bella, con su palacio...
	“HUMILITAS”

En el collage cubista, sostiene Camurati, “se intercalan imágenes o elementos que tienen una existencia autónoma de por sí” o “que pertenecen a un contexto completamente ajeno” (1980: 100). El recurso es usado extensivamente en “Juerga”, “Semana Santa” y “Lago Maggiore”. En este último caso, se advierte en la inserción del lema del blasón de los Borromeo, omnipresente en la

²¹⁴ Empleamos aquí el término *estrofa* para referirnos a las agrupaciones estructurales del verso libre o de los poemas en prosa, aun a sabiendas de que no son estrictamente *estrofas*; los estudiosos de la versificación las llaman de diversas maneras, por ejemplo, “series estróficas” (A. Alonso, 1940) o “paraestrofas” (I. Paraíso, 1989).

isla: *HUMILITAS*, que regresa una y otra vez como un estribillo irónico, para contrastar la humildad proclamada en el escudo con la opulencia barroca de topacios, zafiros y rubíes.²¹⁵ Esta lectura irónica de Gironde iba contra la lectura aristocrática de Maurice Barrès, que explícitamente la había rechazado: “On a prétendu que la devise des Borromées, *Humilitas*, contrastait avec ces magnifiques lieux où elle est partout inscrite. C'est un faux reproche. Jamais ici au plaisir ne s'associe la notion d'argent” (1894: 171).²¹⁶ Estas referencias culturales suponen un lector informado y especializado, que Muschietti llamó, como vimos, el “descodificador habilitado de su trama semántica”. Es que además el poema de Gironde se apartaba con violencia de las tradicionales lecturas de la literatura de viajes y de divulgación periodística característica de los magazines ilustrados. Su marginalidad y la diferencia de su posición estética pueden verse cuando se revisan otros textos del período dedicados al mismo espacio:²¹⁷ la Isola Bella, para *Caras y Caretas*, “reúne lo que humanamente puédesse concebir en materia de arte y buen gusto”, y para *Aconcagua*, “produce en nuestro espíritu un encanto poético” y despierta en el turista que la aproxima “el recuerdo de mil leyendas exóticas”. Gironde en cambio ridiculiza la artificialidad desmesurada como motivo para las pinturas de las turistas inglesas, tan cursis como las postales de Venecia. El aristocrático cronista de *Aconcagua* observa la ostentación acumulativa del palacio como una falta contra el “buen gusto”: “Muebles y decorados en mezcla irregular de formas y tamaños, definen en cada rincón un acabado barroquismo. Todo ha sido amontonado allí, no importa la época ni diferencias y tonos”, dispuesto “como en un salón de ventas de bazar extraordinario” en “profusión desorbitada de tapicerías y armaduras”. También en *Caras y Caretas* la descripción se vuelve acumulativa: “La riqueza del palacio es fantástica: hay muebles de carey incrustados de piedras

²¹⁵ Al respecto, no parece acertada la lectura de Gómez Valdez, que ignora el escudo de los Borromeo y ve aquí una suerte de precepto de humildad del “yo lírico”: “A pesar del rasgo de humildad que está presente en todo momento, esta *Humilitas* mencionada por Cicerón donde el poeta tiene que presentarse en una actitud suplicante y humilde, la voz poética establece un plus a la belleza del sitio, el cual tiene sus restricciones, al poseer tanta preciosidad artística. El yo lírico se permite bromear pero a la vez poner en claro que aunque este sea un lugar también tiene este rasgo humilde, su nivel de obra de arte lo pone en una escala que no cualquiera puede apreciar, que quien ocupe un espacio de este lugar tendrá que poseer por lo menos un elemento decorativo para ser digno de él, y no desencajar en el paisaje perfecto” (2011: 81-82). Por su parte, Patricia M. Montilla ve en la inscripción *Humilitas* “a Latin word to designate noble birth and high rank” (2007: 27).

²¹⁶ Barrès a su vez parece responder entre otros a Théophile Gautier, referencia general de los escritores viajeros, quien en su *Voyage en Italie* anotó: “Les sept terrasses de l'isola Bella, terminées par une licorne ou un pégase, ont un aspect théâtral qui ne cadre guère avec le mot *humilitas*, devise des Borromées, qu'on y trouve écrit dans tous les coins” (Paris: Charpentier, 1879: 37). Isola Bella fue un clásico destino del turismo literario internacional. También escribieron sobre ella, entre muchos otros, Edward Bulwer-Lytton, Edith Wharton y Antonio Fogazzaro.

²¹⁷ Tomamos dos textos, entre muchos disponibles: “Un rincón de paraíso”, del Dr. Augusto Vaccari, *Caras y Caretas* 1392, 6 de junio de 1925, y “Una visita al palacio de Isola Bella” de Alberto Bullrich, *Aconcagua* 6, junio de 1930.

preciosas y plata, gobelinos de valor inestimable, armas y cristales magníficos, estatuas debidas a los mejores artistas, fuentes, grutas, juegos de agua, mosaicos, todo eso rodeado por jardines formados por diez terrazas sobrepuestas en forma de pirámide, hasta una altura de 32 metros sobre el nivel del lago y en donde florecen las plantas más raras y exóticas”. A diferencia de ellos, el poema de Gironde ofrece una imagen sintética y contundente mediante la hipérbole y la desacralización:

¡Salones! Salones de artesonados tormentosos donde cuatrocientas cariátides se hacen cortes de manga entre bandadas de angelitos.

Si las versales de ISOLA BELLA y HUMILITAS cumplen una función poética, puede verse aquí también el uso expresivo de los signos de puntuación: la exclamación “¡Salones!” corresponde a un estado de deslumbramiento, que Enrique Molina llamó el “fervor admirativo” de sus dos primeros libros que “se muestra bajo la forma más elemental: la exclamación, [...] a veces provocada por la simple visión de una cosa como si se asistiera a lo inaudito: «¡El mar!», «¡Terrazas!», «¡Guitarras, mandolinas!», o bien por situaciones más complejas: «¡Silencio que nos extravía las pupilas / y nos diafaniza la nariz!»” (1968: 22). Es significativo que las crónicas propongan una dimensión histórica, que rehúye la poesía vanguardista de Gironde, aparentando situarse en un irreverente presente sin memoria, sin duda relacionado con la “visión carnavalesca del mundo” señalada por Jorge Schwartz: “La abolición de la perspectiva diacrónica, para privilegiar a la sincrónica, pacta con el espacio mítico carnavalesco, que a su vez anula la distancia entre los hombres [...], como una manera de eliminar las jerarquías y diferencias sociales” (1993: 159). El cronista de *Aconcagua*, por ejemplo, al entrar a los aposentos, refiere, en defensa del “buen gusto”, la historia de la célebre cama donde durmió Napoleón:

Llegando a las habitaciones que en el año 1800 en vísperas de la batalla de Marengo, fueran hospedaje de Napoleón I, el lujo recargadísimo de sus muebles choca al recuerdo de sus cien otras residencias tan sobrias y elegantes. Los dormitorios de Fontainebleau desfilan en la imaginación y esa cama de cortinas doradas de “Isola Bella” no puede justificarse más que por la abstracción que debió poseer, en esas horas que precedieron al combate, al emperador a quien tanto le deben el buen gusto de ciudades y pueblos que visitó en otras campañas.

Precisamente en esas mismas habitaciones, Gironde no sucumbe al prestigio de lo consagrado y de la historia y monta una escena carnavalesca, donde mezcla lo alto y lo bajo, con una inesperada decoración que significa una inversión total: una *aigrette*, es decir, un adorno de plumas característico de los sombreros femeninos de principios de siglo, situado en la zona menos prestigiada del cuerpo:

Alcobas con lechos de topacio que exigen que quien se acueste en ellos se ponga por lo menos una *aigrette* de ave de paraíso en el trasero.²¹⁸

Estas construcciones sintéticas *Salones... Alcobas... Jardines...* son características de los *Veinte poemas* y de *Calcomanías*; Beatriz De Nóbile consideró que se ajustan a “los cánones cubistas” y las llamó “visualizaciones simultáneas”, que absorben “en un solo registro, tiempos y espacios discontinuos” (1972: 26). Según dijimos, asemejan a los compactos baúles Innovation cuyos componentes se despliegan, en subordinadas y complementos, muchas veces detenidos en la percepción de un instante, porque son oraciones unimembres sin la acción de un verbo principal. La estructura también puede asimilarse a los móviles de Calder, en la cual las imágenes van colgando unas de otras, con una organización en apariencia confusa pero que esconde un secreto equilibrio. Como en “Lago Mayor”, encontramos abundantes ejemplos:

¡Barcas heridas, en seco...!
¡Tabernas que cantan...!
marineros que se agarran...
mujeres salobres... que repasan... (“Paisaje bretón”, 7)

Machos que se quiebran...
Hembras con las ancas nerviosas... (“Milonga”, 13)

¡Pupilas que se licuan...!
¡Collares de perlas que hundeen...! (“Biarritz”, 19)

¡Redes tendidas...!
¡Aire que nos calafatea...!
¡Marineros con cutis...!
Marineros que remiendan... (“Chioggia”, 22)

¡Silencio que nos extravía...!
Perros que se pasean...
Posadas donde se hospedan...
Puertas que gruñen...
Hidalgos que se alimentan...
Hidalgos que se detienen... (“Toledo”, 31)

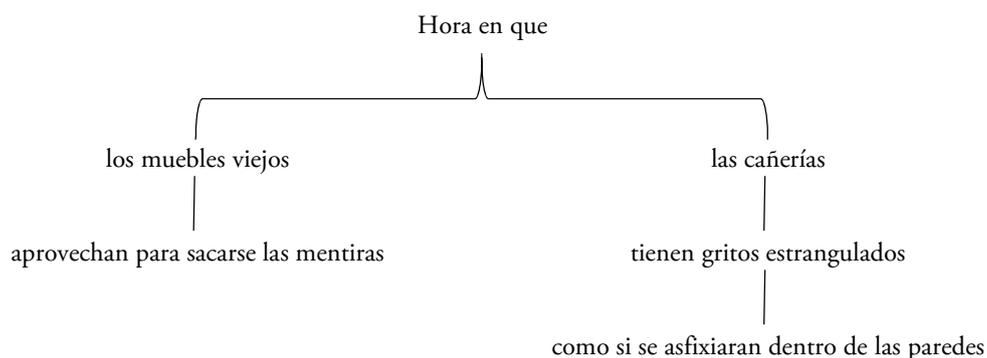
Calles que suben...
¡Calles que muerden...!
¡Barrio de panaderos...!
¡Barrio de zapateros...!
¡Barrio de peluqueros...! (“Tánger”, 41, 43)

²¹⁸ Una imagen inversamente grotesca puede leerse en “Fiesta en Dakar”: “Europeos que usan una escupidera en la cabeza” (16).

En “Nocturno” (10), los sustantivos corresponden al momento del día del poema:

Hora en que los muebles viejos...
Noches en las que desearíamos... (“Nocturno”, 10),

y permiten observar la bifurcación a lo Calder. El verso “*Hora en que los muebles viejos aprovechan para sacarse las mentiras, y en que las cañerías tienen gritos estrangulados, como si se asfixiaran dentro de las paredes*” es una compleja imagen auditiva con distintos niveles de metaforización. En el silencio de la noche, los ruidos de los objetos personificados son asimilados al crujido de los dedos o a los gritos de asfixia:



De una sola imagen pueden depender varias instancias de sí misma, como se advierte en otro ejemplo de representación acústica parangonable al dinamismo futurista, en que se exponen de modo simultáneo varios momentos sucesivos de la mañana del Domingo de Ramos: suenan las campanas, la gente desayuna, se viste, sale a la calle, suenan las campanas, como en una secuencia de montaje cinematográfico:

¡Campanas!
¡Repiqueteo de campanas!
¡Campanas con café con leche!
¡Campanas que nos imponen una cadencia al abrocharnos los botines!
¡Campanas que acompasan el paso de la gente que pasa en las aceras!
¡Campanas!
¡Repiqueteo de campanas! (“Semana Santa”, 54).²¹⁹

En ocasiones el núcleo que sostiene el colgante de imágenes consiste en el verbo haber en uso impersonal, *hay*, que acumula, en general, tres complementos, aunque pueden ser más:

Hay un grupo de marineros encandilados ante el faro que un *maquereau* tiene en el dedo meñique, una reunión de prostitutas con un relente a puerto, un inglés que fabrica niebla con sus pupilas y su pipa (“Café-concierto”, 8).

²¹⁹ En este acoplamiento de elementos heterogéneos es inevitable ver las “*campanas con café con leche*” como un anticipo del texto 7 de *Espantapájaros*: “Amor de cartón piedra, amor con leche...” (85).

Hay kioscos 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. (“Croquis en la arena”, 9);

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 (“Río de Janeiro”, 11);

Hay una capa prendida a una reja con crispaciones de murciélago. Un cura de Zurbarán, que vende a un anticuario una casulla robada en la sacristía. Unos ojos excesivos, que sacan llagas al mirar (“Croquis sevillano”, 17);

Hay efebos barbilampiños que usan una bragueta en el trasero. Hombres con baberos de porcelana. Un señor con un cuello que terminará por estrangularlo. Unas tetas que saltarán de un momento a otro de un escote, y lo arrollarán todo, como dos enormes bolas de billar (“Biarritz”, 19).

En esto puede hallarse, acaso, un eco del poema “Il y a” de Apollinaire, recogido en la edición de 1918 de *Calligrammes*, pero es sobre todo una manifestación de la mirada extrañada que descubre el absurdo de la vida cotidiana y se ofrece como testimonial del milagro. Para Mihai Grünfeld, este uso del verbo *haber*, “subraya la existencia simultánea de personas y cosas en un presente indefinido que adhiere a normas cubistas y futuristas de unidad temporal” (1999: 29). En ocasiones, Girondo emplea con la misma función un verbo de movimiento, *pasar, salir, bogar*, según el ámbito: la calle, un espectáculo, Venecia.

Pasan perros con caderas de bailarín. Chulos con los pantalones lustrados al betún. Jamelgos que el domingo se arrancarán las tripas en la plaza de toros (“Croquis sevillano”, 17);

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 (“Pedestre”, 21);

Salen unos ojos pantanosos, con mal olor, unos dientes podridos por el dulzor de las romanzas, unas piernas que hacen humear el escenario (“Café-concierto”, 8);

Bogan en la Laguna, “dandys” que usan un lacrimatorio en el bolsillo con todas las iridiscencias del canal, mujeres que han traído sus labios de Viena y de Berlín para saborear una carne de color aceituna, y mujeres que sólo se alimentan de pétalos de rosa, tienen las manos incrustadas de ojos de serpiente, y la quijada fatal de las heroínas d’Annunzianas (“Venecia”, 14).

“Todas estas formas verbales apuntan a la descripción, a la mostración, a la exhibición, pero de ningún modo denotan actividad intensa”, observó Sola González; “Ello corresponde al estilo de boceto plástico, de mágica fotografía de viaje” (1963: 98-99). El verbo estático y el verbo de

movimiento se unen para producir un acoplamiento dinámico:

En la terraza de un café *hay* una familia gris. *Pasan* unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas (“Apunte callejero”, 12).

Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas es una expresión en apariencia sencilla, pero encubre una construcción sumamente compleja que muestra cómo los procedimientos retóricos de Gironde exceden la simple preminencia de la metáfora postulada por el ultraísmo. En su conformación podríamos discernir la presencia simultánea de una sinécdoque o “subjeficación” en términos de Fontanier²²⁰ (*pasan unos senos* por *pasa una mujer*), una metáfora (los pezones apretados en el escote son como *ojos bizcos*), otra sinécdoque (los senos *buscan*) y una metonimia (la *sonrisa sobre las mesas* por la aprobación de quienes están sentados a las mesas del café). Desde luego, nuestra fatigosa explicación contrasta con la inmediata síntesis de la imagen. Ya en su tiempo, Guillermo de Torre destacó la “arquitectura” de la poesía de Gironde, distinguiéndola de la dispersión de los textos ultraístas y señalando que los poemas conforman a menudo una *imagen continua*.²²¹

En este contexto destaca por su singularidad el poema “Corso”, que, para Schwartz, “adquiere importancia inusitada dentro del corpus carnavalesco de *Veinte poemas* porque la mirada crítica [...] no se restringe a la unificación de contrarios señalada por Bajtín; atañe también a los procesos de reificación y alienación” (1993: 172). La continuidad está dada por su especial estructura sintáctica.

La banda de música le chasquea el lomo
para que siga dando vueltas
cloroformado bajo los antifaces
con su olor a pomo y a sudor
y su voz falsa
y sus adioses de naufragio
y su cabellera desgreñada de largas tiras de papel
que los árboles le peinan al pasar
junto al cordón de la vereda
donde las gentes
le tiran pequeños salvavidas de todos los colores
mientras las chicas
se sacan los senos de las batas

²²⁰ Bice Martara Garavelli explica este tipo de personificación denominada por Fontanier “subjeficación” o “transformación en sujeto”: “se describe (o se hace actuar) una cosa cualquiera, una cualidad, una conducta, un modo de ser, etc., como se habría descrito o se habría hecho actuar al sujeto mismo del discurso” (1996: 209).

²²¹ Escribió Torre que “los poemas de Gironde se diferencian de los pertenecientes a la mayor parte de los líricos nuevos en que no se hallan compuestos de imágenes aisladas o de metáforas incrustadas con intermitencia en las estrofas. [...] Las imágenes son fluidas y comunicables y, mejor diríamos, el poema forma todo él [...] una imagen continua. De ahí, por otra parte, que sus poemas nos parezcan «construidos»: poseedores de una arquitectura firme” (1925: 20).

para arrojárselos a las comparsas
 que espiritualizan
 en un suspiro de papel de seda
 su cansancio de querer ser feliz
 que apenas tiene fuerzas para llegar
 a la altura de las bombitas de luz eléctrica.

El primer verso abre el poema con una imagen literalmente *restallante*: *La banda de música le chasquea el lomo*; el corso de carnaval es como un animal de carga azuzado por la orquesta. A partir de allí se desenvuelve una larga letanía que replica la incesante peregrinación de comparsas. Mientras en el resto del libro predominan las oraciones breves y las unimembres, aquí tenemos una única oración que ocupa 19 versos, con más de diez subordinadas dependiendo del verbo principal situado en el comienzo. Su peculiar estructura en cascada puede ser desmontada de esta manera:

La banda de música le chasquea el lomo
 para que siga dando vueltas
 cloroformado bajo los antifaces
 con su olor a pomo y a sudor
 y su voz falsa
 y sus adioses de naufragio
 y su cabellera desgredada de largas tiras de papel
 que los árboles le peinan al pasar
 junto al cordón de la vereda
 donde las gentes
 le tiran pequeños salvavidas de todos los colores
 mientras las chicas
 se sacan los senos de las batas
 para arrojárselos a las comparsas
 que espiritualizan
 en un suspiro de papel de seda
 su cansancio de querer ser feliz
 que apenas tiene fuerzas para llegar
 a la altura de las bombitas de luz eléctrica.

La heterogeneidad de la versificación amétrica proporciona un ritmo tropezado y fatigoso como la marcha del cortejo carnavalesco. El corso es sólo mencionado en el título y aludido tres veces con el dativo *le*. Es una masa indiferenciada, sometida al mandato externo de la alegría, el “cansancio de querer ser feliz”, y compuesta de fragmentos dislocados que se van amontonando mediante la enumeración reforzada por el recurso del polisíndeton: “su olor a pomo y a sudor / y su voz falsa / y sus adioses de naufragio / y su cabellera desgredada”.

En las “enumeraciones frecuentes” de Girondo, dijo Enrique Molina, “el azar no interviene, pero la inesperada vecindad de los elementos que el poeta convoca crea una promiscuidad grotesca” (1968: 23). La idea de “*promiscuidad grotesca*” se exagera cuando el poema incorpora material textual preexistente, en el collage de elementos heterogéneos, para obtener bruscos efectos de extrañamiento. Así, en un poema fechado en 1923, *pasan* también los “pasos” de la Semana Santa, es decir, las cofradías que representan un suceso de la pasión de Cristo y lo sacan en procesión:

Pasa:
 El Sagrado Prendimiento de Nuestro Señor, y Nuestra Señora del Dulce Nombre.
 El Santísimo Cristo de las Siete Palabras, y María Santísima de los Remedios.
 El Santísimo Cristo de las Aguas, y Nuestra Señora del Mayor Dolor.
 La Santísima Cena Sacramental, y Nuestra Señora del Subterráneo.
 El Santísimo Cristo del Buen Fin, y Nuestra Señora de la Palma.
 Nuestro Padre Jesús atado a la Columna, y Nuestra Señora de las Lágrimas.
 El Sagrado Descendimiento de Nuestro Señor, y La Quinta Angustia de María Santísima
 (“Semana Santa”, 56).

Para Molina, “la simple enumeración de los nombres de las imágenes desacredita por completo su significación devota y obtiene de la lista un efecto contrario, de gran farsa, como el de las dignidades anunciadas en algún fastuoso *dîner de têtes*” (1968: 23). En el contexto de la poesía de Girondo las denominaciones grandilocuentes de estas hermandades pueden parecer una invención hiperbólica a quien no esté familiarizado con la retórica de la devoción eclesiástica de la fiesta sevillana, popular como un carnaval. Pero a fin de comprender la adherencia a la realidad de su método de trabajo, es revelador acudir al programa oficial de la Semana Santa de ese año para advertir que en el poema hay una trasposición prácticamente literal, con escasas libertades para organizar el material de origen según la sonoridad de los nombres, manteniendo el esquema masculino - femenino original, es decir, formando pares de Cristo y María en cada paso: lo que desacraliza en su enumeración, no es la deformación caricaturesca sino la descontextualización y la resignificación mediante el montaje.

Figura 58
La Semana Gráfica, Sevilla, primavera de 1923, número extraordinario dedicado a la Semana Santa:
 “Cofradías que harán estación a la Santa Iglesia Catedral”

Cofradías que harán estación a la Santa Iglesia Catedral		
DOMINGO DE RAMOS de la tarde	<p>Huero Saltero de Nuestro Señor Jesucristo. Santa Cruz de Burgos y Mar de Dios, de la Palma.—Una parrilla.—Iglesia de Santa Cruz.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p>	<p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p>
JUEVES SANTO de la noche	<p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p>	<p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p>
VIERNES SANTO de la mañana	<p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p>	<p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p> <p>Sociedad de San Juan Evangelista y San Juan de los Rios.—Una parrilla.—Iglesia de San Juan Evangelista.</p>

Otra cuestión planteada por Díez-Canedo sobre el uso del término *poemas* está relacionada con el ritmo, que se aparta de la versificación tradicional:

Llamemos, pues, poemas a los que desde la portada profesan llamarse así. Versos, por otra parte, no estaría bien. El verso implica, si no la rima perfecta o imperfecta, el ritmo definido, que enlaza un verso con otro y tiene sus cadencias peculiares. Los versos de Gironde, y los de tantos poetas modernos, no se someten a un ritmo fijo, sin que esto quiera decir que desdeñan el ritmo.

Trataremos en profundidad la cuestión de la métrica de Gironde en una de nuestras lecturas transversales. Sólo señalaremos ahora que en varios pasajes del libro hay un empleo de metros regulares, que puede adquirir matices irónicos en la apertura del poema, como en “Lago Mayor”:

7+7 Al pedir el boleto | hay que “impostar” la voz (24),

similar a la de “Venecia”:

7+7 Se respira una brisa | de tarjeta postal (14).

Es la reformulación de la silva impar modernista, con base endecasílabo:

11 tiene justo el grandor que queda bien |
11 en la tela que pintan las inglesas (24).

Señaló Canedo al respecto:

A falta de rima y ritmo de verso, para que podamos llamar sin remordimiento “poemas” a los veinte de Gironde, tenemos en su libro verdadera sustancia poética. He aquí una demostración fácil: uno de los poemas, llamado “Pedestre”, lleva una nota: “Los perros fracasados –dice la nota– 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”. Esto es prosa, aunque, caso no frecuente en el tomo, empiece con ritmo de períodos heptasilábicos; pero es prosa. Leído el poema al pie del cual está esa nota, se advierte al punto la diferencia de tono.

Más allá de las diferencias de denominación, Canedo aquí agudamente identificó los ritmos regulares que subyacen a menudo en los poemas en prosa de Gironde:

7 Los perros fracasados |
7 han perdido a su dueño |
7 por levantar la pata |
7 como una mandolina

Como contextualización del género del poema en prosa, Utrera Torremocha describió este momento de los movimientos de vanguardia vinculados al cubismo:

En las primeras décadas del siglo XX se asiste en Europa a un nuevo desarrollo del poema en prosa que, si bien en algunos casos deriva hacia el género narrativo o hacia el lírico, [...] presentando problemas de delimitación genérica, parece mantener sus rasgos esenciales de brevedad y concentración expresiva en algunos movimientos de vanguardia. Entre ellos es esencial, como se ha comprobado a propósito de Jacob y Reverdy, el llamado cubismo literario, que otros prefieren denominar simultaneísmo o, teniendo en cuenta su relación con el futurismo, cubofuturismo (1999: 315).

Utrera no mencionó a Gironde; a su juicio, las dos figuras centrales del período en ámbito hispánico son Vicente Huidobro y Ramón Gómez de la Serna, “que dan un nuevo empuje dentro de la prosa a una nueva estética basada en la imagen autónoma y sorprendente, procedente de Lautréamont y de la adaptación de los movimientos de vanguardia europeos, y en el fragmentarismo caótico y dinámico afín a tal herencia” (1999: 320). En lo que atañe a la relación entre prosa y verso, Schwartz, que consideraba los *Veinte poemas* como una “sucesión de rupturas”, sostuvo en línea con Bajtín que “la primera ruptura de orden formal reside en la mezcla estilística de los géneros *prosa y verso*, característica de la literatura carnavalizada” (1993: 167). Debe decirse que las reseñas contemporáneas más negativas, como la de *La Prensa*, acusaron a Gironde de ignorar *las leyes del verso*: “Del mismo modo que es de opinión que «ningún prejuicio es más ridículo que el prejuicio de lo sublime», tampoco cree en las leyes del verso, ni en las formas clásicas de expresión”, para concluir: “los poemas del señor Gironde han sido escritos en una prosa que dista mucho de ser brillante”.

La última cuestión que planteó Díez-Canedo fue la de los *materiales poéticos*. Está desde luego relacionada con el collage cubista, el empleo de elementos heterogéneos, muchas veces carentes de prestigio estético. Así, la poesía de vanguardia incluyó léxico, imágenes y motivos hasta entonces repudiados por las estéticas dominantes. Canedo señaló que Gironde atendía a “la vida moderna [...], que no recibe sin una mueca irónica, como para quitarle solemnidad”. Situó el fenómeno en el contexto de las corrientes de renovación y descubrió con acierto una *nueva belleza* en lo cotidiano y en lo actual:

Antes la poesía estaba vuelta a lo pasado y se encontraba gustosa en los amplios aposentos del recuerdo. Ahora mira a lo actual y anota sus impresiones. Lo actual es mucho menos imponente [...], pasa a primer término con toda su belleza espontánea sin depurar, fundida con lo que sabemos feo, de tal modo que para beneficiar toda la riqueza lírica del momento no vacilamos en admitir, con el puro metal, la escoria.

Esto se percibe claramente, además de en el ritmo y los procedimientos retóricos, en el léxico de los poemas, que, profundizando la renovación iniciada en el posmodernismo, incorporan provocativamente ideas y voces que se hallaban fuera de los recintos de la lírica, con acierto señaladas por Alfonso Maseras: “Gosadia dels conceptes y de la frase. Franquesa brutal de dir les coses par llur nom”. Entre la crítica reciente, Martín Prieto afirmó que “Gironde en su primer libro renovó por completo el diccionario poético argentino (2006: 233), y Graciela Speranza vinculó este aspecto

con el procedimiento del collage:

“Viruta”, “aserrín”, “baba”, “epilepsia”, ingresan como materiales verbales antipoéticos, a la manera de los botones y boletos de tren de los collages dadaístas. En los «Nocturnos» [...], el lenguaje acude con mayor insistencia a lo antipoético: “alambres”, “cañerías”, “canillas”, “mingitorios”, que provocan una “des-sublimación” del espacio poético, redefiniendo los límites de lo estético (2006: 169).

Fue precisamente lo que destacó Pedro Figari en su carta a Girondo, cuando recibió el libro en 1923:

Su libro es bueno, porque encara de un punto de vista que no es el ordinario, –por cierto–, lo que observa, y así como los viejos poetas y literatos por lo común olían pura rosa en la vida humana, usted más moderno, y, por lo propio, más libre y sincero, va descubriendo otros perfumes, también humanos, acres no obstante, que si no son tan imantados, tienen su poesía y su ternura, su lirismo diríase, y otros encantos.

La redefinición de los límites de lo estético consiste también en ver lo poético allí donde habitualmente no se lo ve, repitiendo el membrete de nuestro epígrafe: “La poesía siempre es lo otro, aquello que todos ignoran hasta que lo descubre un verdadero poeta”. En tal sentido, los Nocturnos son los dos poemas más intimistas de la colección; el primero armado desde la interioridad a la exterioridad (“Frescor de los vidrios al apoyar la frente en la ventana”), el segundo a la inversa (“Noches [...] en las que el único consuelo es la seguridad de que nuestra cama nos espera”). No es casual, pues, que esos poemas enuncien la poética de un nuevo *canto*, formado sobre el silencio, de los objetos “humildes y humillados”:

¡Silencio! –grillo afónico que se nos mete en el oído–. *¡Cantar* de las canillas mal cerradas! –único grillo que le conviene a la ciudad– (10);

¡Canto humilde y humillado de los mingitorios cansados de *cantar*! *¡Y silencio* de las estrellas, sobre el asfalto humedecido! (20).

Según el escritor peruano Federico Bolaños, el libro de Girondo “está escrito en una *lengua nueva*”. Evar Méndez, por su parte, afirmó que “Girondo poeta –para aplicarle el calificativo por entero habría que darle un sentido muy largo, muy de hoy, a la palabra–, sólo aparece en un par de nocturnos de su primer libro, en cuatro o cinco composiciones del segundo”; en el resto, “o bien divierte, o asombra a algunos, con su violencia de lenguaje, cuando no audacia o insolencia: su característica y rasgo argentino típico” (1927: 31). Sobre esta cuestión de los alcances del término *poeta*, reflexionó Alfonso Sola González: “Y ese sentido [«muy de hoy»] es el que conviene, precisamente, a todas las composiciones del libro. Sí, efectivamente, el dar un nuevo sentido a la

palabra poeta, a la palabra poema, a la palabra poesía, es el programa de la revolución literaria europea y americana, que generalmente llamamos «vanguardismo» (1963: 89).

En cuanto a la “violencia de lenguaje, cuando no audacia o insolencia”, algunas reseñas contemporáneas mencionaron la cuestión del léxico de los *Veinte poemas*, unas pocas elogiosamente, como la de Méndez o la de Maseras, y otras con desaprobación, como la del *Noticiero Sevillano*, que denunció “expresiones *de gusto dudoso*”, o la de Pereda Valdés, en el mismo sentido: “Hay palabras que en un poema son indiscutiblemente de *un gusto dudoso*”. Para *El Diario*, Girondo incurría en *franca y chocante fealdad*.

Como se ve, estos reproches excedían los materiales “antipoéticos” y se dirigían en especial a la frecuente presencia de lo erótico. Néstor Perlongher (1984: 26-28) realizó un amplio relevamiento de “las alusiones sexuales en la poesía de Girondo”, en las que encontró “una libidinización de lo social”: “Lo aparentemente regido por normas civilizadas, «asexuadas», encubre una intensa circulación pulsional [...]. Dicha develación de lo sexual no respeta los símbolos religiosos; parece encarnizarse, más bien, con ellos”. Mediante el repaso de Perlongher se advierte la exuberancia del erotismo en un libro que ya en su primera estrofa anuncia *un olor a sexo que desmaya* y donde se *fornica*, se *hace el amor*, se *eyacula*, hay *espasmos*, *crispaciones*, *erecciones*, *adulterios*, *Manneken Pis*, *bidés*, *machos*, *hembras*, *prostitutas*, *chulos*, *maquereaux*, *efebos*, *pederastas*. Además de la *aigrette en el trasero* y de los *senos bizcos*, pueden hallarse *tetas*, *ubres*, *pechos*, *pezones*, *pubis*, *axilas*, *nalgas*, *ancas*, *braguetas*, *falos*. En la exposición descarnada de esta lista, se entiende que Guillermo de Torre haya dicho Girondo “ni siquiera se detiene en los límites del pudor que lindan con la escatología” y que algunos lectores contemporáneos hayan acusado a los *Veinte poemas* de *basta y mezquina obscenidad*, como Néstor Ibarra, o de *pornografía poética*, como Pereda Valdés. Es evidente que este rechazo iba más allá de ciertas palabras condenadas y se alzaba contra el espíritu de demolición del libro. Al respecto, Claudio Guillén, en su estudio sobre “literatura y obscenidad”, escribió que “el proceso de comunicación obsceno suele implicar, más que al interlocutor evidente, a segundos destinatarios, como por ejemplo las convenciones sociales y las instituciones eclesiásticas y políticas” (1998: 235).

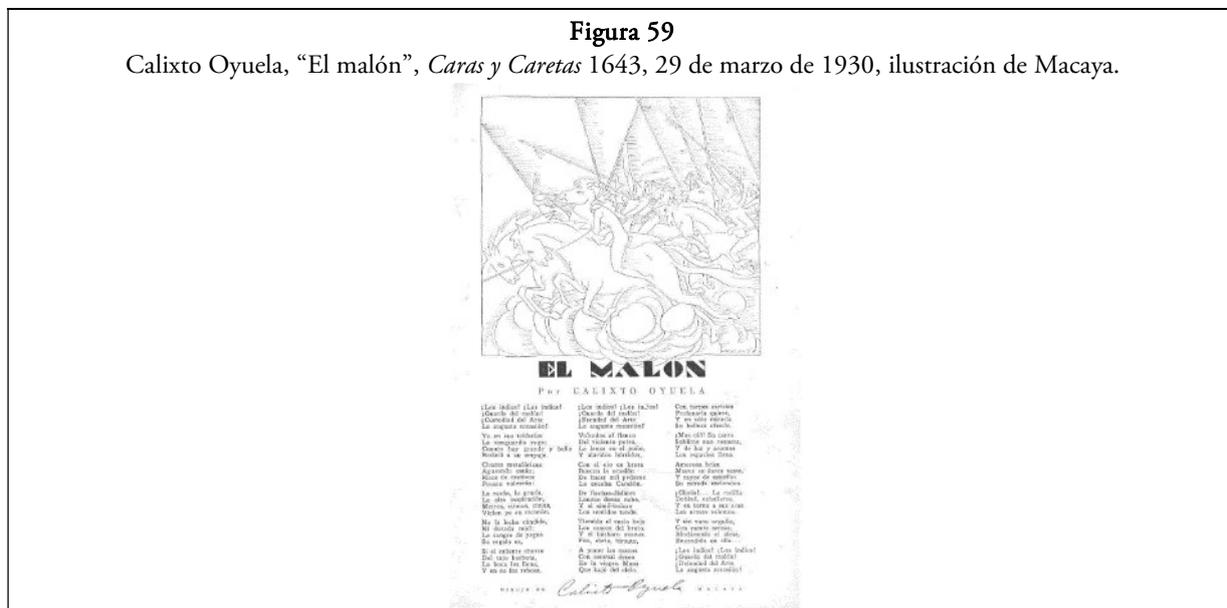
No hay que olvidar, además, que visualmente el libro resultaba indecoroso porque las ilustraciones del propio autor también exhibían traseros, senos, encuentros sexuales, en contraste con la iconografía clásica de los libros de viaje. Pablo Pérez López calificó a los románticos del siglo

XIX como “viajeros de lo sublime” que emprendían el “viaje del alma sin el cuerpo”; frente a ellos se levantó “la concepción postromántica nietzscheana de la naturaleza” (2009: 155). De modo que, en continuidad con el principio postromántico, puede advertirse que el viaje de los *Veinte poemas* fue un viaje *contra* lo sublime y *con* el cuerpo.

Así, estructura, ritmo, léxico, fueron las polémicas entabladas alrededor de la calificación de *poemas* de los textos de vanguardia. Por todo ello, no sorprenden los ataques sostenidos de una de las figuras más reaccionarias del campo literario, Calixto Oyuela, el viejo profesor conservador del Instituto Libre. En la larga y silenciosa batalla contra su ex alumno y sus compañeros literarios, publicó en *Caras y Caretas* “El malón”, un poema donde juzgaba el movimiento de renovación como una horda de barbarie que venía a asaltar la “mansión del Arte” y a la Musa, a violar “*metros, ritmos, rimas*”, munidos de “chuzas metafóricas” y “símbolos - bolazos”:

¡Los indios! ¡Los indios!
¡Guarda del malón!
¡Custodiad del Arte
La augusta mansión!
Ya en sus tolderías
La vanguardia ruge;
Cuanto hay grande y bello
Rodará a su empuje.
Chuzas metafóricas
Aguzando están;
Ricos de cautivos
Pronto volverán:
La razón, la gracia,
La alta inspiración,
Metros, ritmos, rimas,
Violan ya en montón. [...]
Con el ojo en brasa
Buscan la ocasión
De hacer mil pedazos
La excelsa Canción.
De flechas - dislates
Lanzan densa nube;
El símil - bolazo
Los sentidos tunde.
Tiembla el suelo bajo
Los cascos del bruto,
Y el bárbaro avanza
Feo, beodo, hirsuto,
A poner las manos
Con sensual deseo
En la virgen Musa
Que bajó del cielo.

Para reforzar el baluarte de Oyuela, el poema venía acompañado por una ilustración de Luis Macaya que parodiaba una tumultuosa composición futurista, como la de *Caballo y jinete* de Carlo Carrà, mencionada más arriba.²²²



Pocas semanas después, Oyuela volvió a insistir con sus vituperios, también en *Caras y Caretas*, en una entrevista realizada por Juan José Soiza Reilly, quien calificó a Oyuela de “exquisito orfebre”, “maestro de belleza, de buen gusto”, es decir, justamente un enemigo del “gusto dudoso”, y lo provocó a hablar mal de los movimientos de vanguardia:²²³

- ¿Lee usted a los poetas de la nueva sensibilidad?
- No solamente los leo: los releo. Busco en ellos, con cariño, belleza.
- ¿Y?

–¡Nada! Lo digo con angustia. Los poetas de la “nueva sensibilidad” son precisamente los poetas que carecen de sensibilidad. Hacen versos para los ojos y no para las almas. *Colocan en líneas quebradas simple prosa edilicia, sin ritmo, sin rima, sin música interior... Cualquier tema, cualquier asunto, les parece hermoso con tal de que sea feo* (1930, mayo 31).

Les parece hermoso con tal de que sea feo: en el reproche de su ex profesor Oyuela parecen estar cifradas las búsquedas de la poética de Girondo.

II. *Leer en el tranvía*. El título del libro induce también a reflexionar sobre una de las cuestiones más señaladas por los contemporáneos del autor: el desajuste irónico entre el tamaño del volumen y la propuesta del título. Al respecto, recordemos el postulado de François Dosse: “la

²²² “Malón” fue recogido por Oyuela en *Cantos, Nocturnos, Leopardianas*, Buenos Aires: Rosso, 1933.

²²³ Soiza Reilly también había sido escarnecido en el periódico *Martín Fierro* por su “diarrea literaria” (núm. 14-15, 24 de enero de 1925).

restitución específica del contexto de enunciación es un imperativo aun máspreciado puesto que comprende las inflexiones o giros de un pensamiento” (2007: 403).

Desaparecido el contexto del primer libro de Gironde por el paso del tiempo y por las ediciones siguientes, la indicación de la segunda parte, *para ser leídos en el tranvía*, dio origen a una serie de malentendidos que conviene revisar. La crítica de las últimas décadas, por singulares desplazamientos, la ha tomado al pie de la letra, como si la obra se sumara al vértigo del transporte público de la urbe moderna, en una suerte de culto futurista por la máquina. Este modo de entender el título se ha extendido de manera considerable; basta repasar unos pocos ejemplos:

Desde el título, su primera obra poética se coloca decididamente en la modernidad urbana (Speranza, 2006: 164);

el término de dicho complemento, *en el tranvía*, connota asimismo un cierto sentido de velocidad, de vertiginosidad, característicos de la vida urbana moderna, que no podrían dejar de asociarse con ciertas formas de consumo características de la cultura urbana moderna (Retamoso, 2005: 13);

La palabra tranvía en el título de los *Veinte poemas* da a la poesía un carácter público; inscribe la lectura en un medio signado por la velocidad, el trabajo cotidiano, el “instantaneísmo” moderno (Marsimian, 2006: 584);

A diferencia de Baudelaire, cuya experiencia de la ciudad era la del *flâneur* que se pasea por barrios y arrabales, la de Gironde será no sólo la del paseante («Pedestre»), sino también la del viajero que contempla la ciudad en movimiento, a través de la ventanilla de un transporte, de modo que la suya es ya una percepción distinta, una percepción mediada por la velocidad [...], la nueva percepción del espacio que han introducido en las grandes urbes los medios de transporte. Está aquí implícito el gesto del lector que por un momento levanta la vista del libro y la dirige hacia la ventanilla, por donde se suceden imágenes fugaces de personas, farolas y edificios. De hecho, la descripción que el propio Gironde hace de la ciudad en algunos poemas refleja la perspectiva en movimiento de un tranvía o cualquier otro vehículo. La experiencia del espacio a través de la velocidad, mediante la cual las formas se difuminan frecuentemente, en una sucesión de manchas y colores; es la constitutiva de la Modernidad, y supone una nueva relación del espacio-tiempo que se diferencia de la de la era anterior, basada en la lentitud y el estatismo (Rodríguez Maldonado, 2011: 252-253).

Lo cierto es que en la década de 1920 los tranvías ya no eran el símbolo de la modernidad, la “vertiginosidad” y la velocidad, sino más bien lo contrario. Eran lentos, más lentos que los ómnibus, y solían quedar detenidos en las barreras y en los atascos de tránsito: “la pesadilla de los motorman y... de los empleados y obreros que se dirigen a sus ocupaciones”, según la revista *Atlántida* en 1922. “En Corrientes agonizan de impaciencia los motormen del Lacroze”, escribió Roberto Arlt en 1928:

“Caminando se llega alguna vez; en tranvía nunca”.²²⁴

Figura 60

Tranvías atascados en “la calle Corrientes, entre Florida y San Martín, a cualquier hora del día”, en “El problema del tráfico en la Capital”, *Atlántida* 199, 26 de enero de 1922



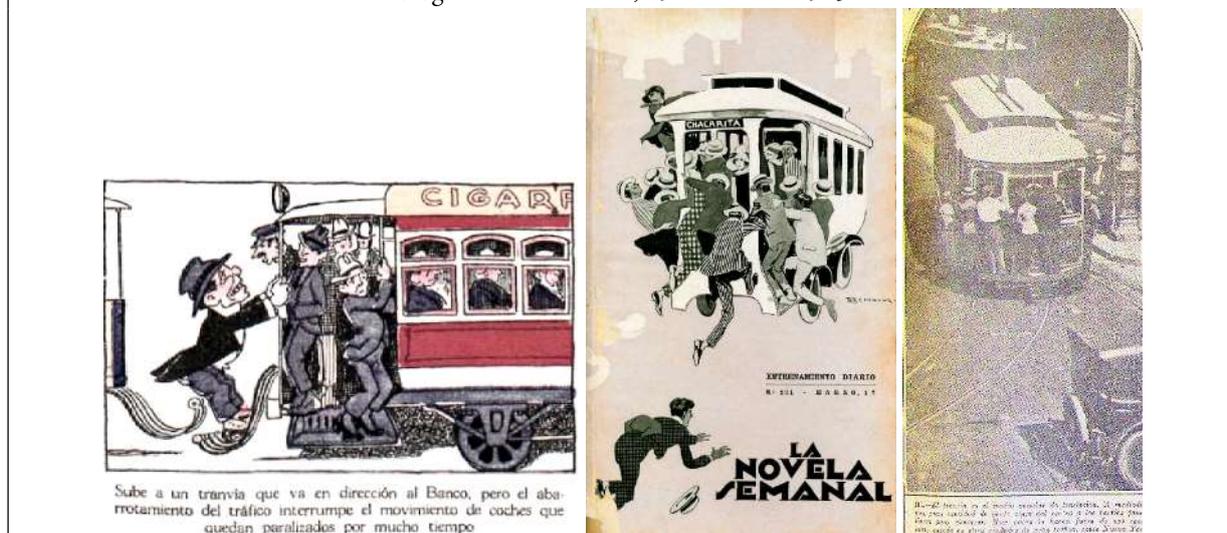
La ciudad de la primera posguerra se expandía, pero el sistema tranviario no llegaba a cubrir las necesidades de un número cada vez más grande de viajeros, que debían hacer varias combinaciones.²²⁵ Los tranvías iban casi siempre llenos, con el cartel de *Completo*, como denunciaban las fotografías periodísticas y el humor gráfico.

²²⁴ Roberto Arlt, “Calles estrechas y gente que no sabe caminar”, publicado sin firma en *El Mundo*, 5 de julio de 1928, incluido en la bibliografía de Sylvia Sáitta (2000: 231). En las aguafuertes de Arlt que se proponen como crónicas urbanas cotidianas, aparecen recurrentemente las penurias de “los tranvías retardados y crujientes” (“Ventanas iluminadas”, 19 de septiembre de 1928): “dos ómnibus y dos tranvías son material suficiente, no para un cuento, sino para una novela de tres mil páginas”, (“Episodios tranviarios”, *Don Goyo*, 13 de julio de 1926: 27), y se apela a la complicidad de sus lectores sobre el *tormento* del transporte público: “Muchachos: ustedes saben lo que es trabajar metido todo el año en la ciudad. El tormento del ómnibus y del tranvía” (“Elogio de la montaña”, 6 de febrero de 1930). Es inevitable recordar también aquí la irónica “Dedicatoria” de Nicolás Olivari en *La amada infiel* (1924): “A las compañías de tranvías Anglo-Argentino y Lacroze, en cuyos mugrientos y faraónicos coches, transcurren oscuramente las mejores horas de mi alegre juventud”.

²²⁵ Para conocer la situación de los tranvías de la época, superados por los ómnibus que “eran mucho más rápidos”, en un momento de creciente expansión y modernización urbana, puede verse el capítulo “El reto de los años 20” de *Transportes, negocios y política. La compañía Anglo Argentina de tranvías, 1876-1981* de Raúl García Heras (1994: 49-71).

Figura 61

Tranvías llenos en la década de 1920: en la historieta Sarrasqueta de Redondo, *Caras y Caretas* 1146, 18 de septiembre de 1920; en “Entrenamiento diario”, portada de Rechain, *La Novela Semanal* 331, 17 de marzo de 1924; fotografía en *La Nación*, 19 de abril de 1925.



Estaban lejos de deslumbrar a peatones y pasajeros. No traían sorpresas. Eran la condenación de las clases populares, obligadas a pasar interminables horas de monotonía e incomodidad, día tras día, en una experiencia que no tenía “manchas y colores”, “imágenes fugaces” o “instantaneísmo moderno”, sino más bien, en el mejor de los casos, cuando el tranvía por fin se movía, *estrépito de herrajes viejos*.²²⁶ Hay un notable texto perdido de Enrique Banchs, titulado “El tranvía” y publicado en *Atlántida* en 1920, con inflexiones que anticipan el tono de algunas aguafuertes de Roberto Arlt, donde se narra de manera sugestiva el ambiente sonoro de *rezongo gemebundo* y la *monotonía atroz* del viaje rutinario de dos horas por día durante años:

Conozco la canción desahuciable del tranvía, desde el amanecer, cuando hace saltar la escarcha de las vías, hasta la medianoche, cuando los ejes calientes queman tierra. El retiemble plañidero de los vidrios, el ronroneo apurado de la ruedita en el cable, el crujido de los asientos que se estremecen, el pesado jadeo de las ruedas y el cricrá seco de los frenos. [...] Sé de memoria la canción del tranvía: es una queja malhumorada, un rezongo gemebundo.

Millares y millares de seres, años y años, oyen dos horas cada día esa canción de una monotonía atroz. Almas jóvenes perseguidas por el refrán de hastío de los vidrios que vibran y los ejes que rechinan. Su única música, fatigada y obsesionante, es el ruido del tranvía. [...] En la ciudad hay una canción pesada, constante, universal, que ahoga a todas las otras, a las joviales y las naturales: la canción aburrida del tranvía, sin risa y sin armonía, la canción que no trae sorpresa ni deja nacer al ensueño.

Y muchos, durante años, no han oído más música que ésta. Se les pega a las palabras y a los gestos, la llevan a sus casas. Y cuando a una frase airada deben responder con otra de razón y de

²²⁶ Es una expresión de Horacio Fernández Méndez en el relato “El secretario”, aparecido en *Caras y Caretas* 1282, del 28 de abril de 1923, es decir, un mes después de la reseña sobre los *Veinte poemas*: “Se han sentado en el asiento delantero y, sin ser indiscreto, puedo escuchar su conversación cuando el tranvía no resuena con ese estrépito de herrajes viejos de casi todo tranvía”.

perdón, y cuando a las bromas de los niños deben responder haciéndose niños, no lo saben, no lo pueden, y conformados para siempre al ruido cotidiano, contestan secamente: “tracatraca, tracatraca, triquitriqui, tracatraca”.

Es la canción de la ciudad. Se oye más que las voces humanas. No pueden evitarla. Se les infiltra en el espíritu. Son los esclavos del ruido del tranvía. A su lado la llevan cuando van al trabajo, como preludio de la cotidiana monotonía, y a su lado la traen, al regreso, como jadeo de la cotidiana fatiga. Cuando uno es joven cree que podrá librarse de ella.²²⁷

Este texto de Banchs, por un lado, está en continuidad con los “Transatlánticos” de Lascano Tegui y su “plantel de inmigrantes para las colonias del sur”, que pasarán de llenar las bodegas de tercera clase a los tranvías ruidosos. Y, por otro, es complementario del poema de Girondo “Apunte callejero”, donde se muestra el punto de vista de quien camina por la ciudad, bordeando con su sombra a una pared que súbitamente termina: “*Al llegar a una esquina*, mi sombra se separa de mí, y *de pronto*, se arroja entre las ruedas de un tranvía” (12).²²⁸ En Banchs, en cambio, aunque había expresiones casi idénticas, el punto de vista era el de quien viaja en el tranvía, y la sorpresa de la esquina, apenas el alivio de un momento de silencio:

Va, sumiso, en el eterno tracatraca, y *de pronto, al llegar a una esquina*, el freno dice: “¡no quiero!” ¡Y se acaba el tracatraca! Y uno levanta la cabeza sorprendido de la rebelión del freno, y se le despierta también un sobresalto de rebeldía.

Pero, ¡ay!, uno vuelve a bajar la cabeza y sea lo que Dios quiera, porque el freno acaba de gritar, precipitadamente, arrepentido: “¡sí, sí, sí, sí!”. Y sigue otra vez el “tracatraca, tracatraca, triquitriqui, tracatraca”, por años y años... (1920, junio 24: s.p.)

El expresivo artículo de Banchs permite comprender que el ejercicio de la lectura era ciertamente difícil en estas penosas condiciones: “entre el estruendo y la falta de tranquilidad” según palabras de Margarita Nelken. No abundaba ese “lector ideal” de la imaginación de Rodríguez Maldonado, que “por un momento levanta la vista del libro y la dirige hacia la ventanilla”. Lo revelaban las mismas publicaciones que supuestamente debían leerse en los tranvías, con dibujos de mujeres hechas “*sandwich*” entre dos hombres abusivos que espiaban su revista, o gente que se quejaba de ir “como sardinas en lata” mientras a su lado otro pasajero sostenía como podía la lectura de su diario.

²²⁷ Ya en 1909, en el poema “Luna ciudadana” del *Lunario sentimental* (1909), Leopoldo Lugones había referido la historia de un muchacho en “su consuetudinario itinerario” en el tranvía, con ruido de chatarra y madera: “ferralla” y “crujidos de barca”.

²²⁸ Para Gómez Montero, este pasaje es “un delirio absurdo en el que, lejos de interiorizarse la experiencia, la estampa burguesa esbozada sufre un proceso de excrementación imaginativa” (2004: 217).

Figura 62

Escenas de lectura en los tranvías de la década de 1920: en “Sandwich”, portada de Rechain, *La Novela Semanal* 315, 26 de noviembre de 1923; en la viñeta “En el tranvía”, “Vamos como sardinas en lata”, de *Caras y Caretas* 1181, 21 de mayo de 1921.



De allí la fama de trivialidad de las lecturas destinadas al tranvía, “novelas semanales, folletines de baja estofa literaria y a veces el gemebundo «Tren expreso» de Campoamor”, según Lascano Tegui en el citado texto sobre los *Veinte poemas*.

La fórmula del título, por lo demás, no era novedad. Por una coincidencia peculiar, pocos días antes de la aparición de los *Veinte poemas* un escritor y médico hoy olvidado, Benjamín D. Martínez, publicó en Buenos Aires un libro titulado *Virutas. Lecturas en tram-way*. En la reseña de *Caras y Caretas*, cinco números después de la del libro de Girondo, se afirmaba justamente que “El autor de este pequeño libro le ha puesto el subtítulo de *Lecturas en tram-way*» (que es el tranvía que decimos todos) y si con ello ha querido prevenir al lector que se trata de lectura más o menos frívola, no le encontramos razón”.

Ciertamente, puede verse que, en sus reseñas de los *Veinte poemas*, los críticos contemporáneos de Girondo advirtieron inmediatamente que el título era una ironía que no debía ser tomada en serio, no sólo porque no era una lectura “frívola”, sino por otra evidente razón: sabían que el gran tamaño del libro hacía inmanejable la lectura en el transporte público. A diferencia de los lectores actuales, tenían el ejemplar ante sí.²²⁹ Pueden compararse sus grandes dimensiones de

²²⁹ Incluso, algunos lectores recientes ni siquiera han tenido un libro en sus manos y sólo consultaron un archivo digital no oficial de las obras completas de Girondo que circula por la web y presenta muchas erratas en el texto, debidas a un deficiente reconocimiento óptico de caracteres. Así por ejemplo, el sencillo verso de “Paisaje bretón” antes citado, “entre sus casas *como* dados” aparece deformado: “entre sus casas *corrió* dados”. Ello ha desconcertado a críticos como

25,5x32 cm, apenas más pequeñas que las de una revista ilustrada de consumo familiar como *El Hogar* o *Plus Ultra*, con las de otras publicaciones de hecho destinadas a la lectura tranviaria, que no ocupaban espacio al desplegarse y podían guardarse en un bolsillo o una cartera, como *La Novela Semanal*, de 12,5x22 cm, o la pequeña revista titulada precisamente *Lecturas para el Tranvía*, de 9x13 cm, el tamaño de una foto. Estas últimas, además, costaban 10 y 20 centavos, respectivamente, mientras que el libro se vendía a 5 pesos.

Figura 63

Primera edición de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), en comparación con publicaciones tranviarias de bolsillo, como *La Novela Semanal* (21 de febrero de 1921) y *Lecturas para el Tranvía* (31 de marzo de 1922)



El hecho fue invariablemente advertido, desde luego, en todos los países en que se reseñó. En

Francia:

¿En qué tranvía podría con seguridad entrar para leer los poemas de M. Girondo? Sería menester construir uno, inmenso, y con un solo asiento: el asiento del rector de M. Girondo. Porque su libro tiene un formato considerable y, pensándolo bien, más valdría extenderlo sobre una mesa (Francis de Miomandre);

Son livre peut être pour les voyageurs de tramways d'une lecture difficile, car une magnifique générosité a été employée à son format et à sa présentation (Cassou);

en España:

No, nunca leeremos en el tranvía este libro tan bello, tan ricamente impreso, tan bien exornado,

Rodríguez Maldonado, quien lamentó “la dificultad de la estrofa” porque el verso “interrumpe la linealidad del discurso y genera una ambivalencia: «entre su casas» puede ser tanto el complemento circunstancial de «empantana» (v. 3) como de «corrió dados» (v. 4)”. De esta lectura improbable derivó conclusiones también improbables: “El poeta está expresando la súbita transición de un paisaje a otro, que sólo es posible percibir a través de la velocidad. El golpe de cubilete y el correr de dados señalan lo azaroso e imprevisible de lo que va a encontrar a continuación el turista que observa desde su cómodo sillón. [...] En efecto, no existe ningún indicio textual que nos oriente sobre cómo leer estas líneas. Hay en ellas una desestructuración brusca que funciona como una analogía del cambio veloz de un paisaje a otro” (2011: 255).

con dibujos en color del propio poeta (Cipriano Rivas Cherif);

La nota extravagante una vez está bien; pero fuera de lugar perjudica al propio autor. Es típico el ejemplo que ofrece el señor Girondo con sus *Poemas para leer en el tranvía*, cuando no vaya nadie, por supuesto. Porque ¿quién es el mozo que vuelve una hoja de un libro en folio en semejante sitio, atestado de público? (Fila del Fo);²³⁰

El título es una paradoja... o una ironía: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Y ya el formato del libro nos impide considerar como “lectura tranviaria” la de una obra de tales dimensiones; ligera, sí, pero cuyo “ancho y largo” compensa con creces el poco abultamiento. Esto, en cuanto a lo externo, que, por lo que a la obra propiamente dicha atañe, sentiríamos tener que pasar estos poemas tan exquisitamente sutiles, y estas pinturas, de un humor tan espiritual, entre el estruendo y la falta de tranquilidad de un recorrido en Sol-Ventas o en Bombilla-Hipódromo (Margarita Nelken).

Precisamente sobre esta larga línea de tranvía madrileño construyó Gómez de la Serna su humorística reseña:

“yo escribí sobre su obra suponiendo haber leído sus poemas en un verdadero tranvía, en el N° 8, que es el que hace mayor trayecto en Madrid, pues va del Hipódromo a la Bombilla y aun así tuve que sacar dos billetes porque todavía seguía leyendo el libro después del recorrido y entonces pedí al cobrador: «Billete hasta el último poema»” (1938: 62).

Desde luego, también fue señalado en Argentina, donde *La Prensa* informó que “el volumen, por su formato, no es muy cómodo para ser leído en el vehículo que el autor indica”, mientras el crítico de *Caras y Caretas* además indicó la inconveniencia de hacerlo:

El autor de este libro es muy burlón, de modo que no hay que creerle cuando nos dice que puede ser leído en el tranvía. En, rigor, es claro que podría; pero resultaría muy incómodo, a causa de su gran formato, y un poco indiscreto, en razón de la mala costumbre que casi todos tenemos de mirar con el rabillo del ojo lo que lee el vecino de tranvía.²³¹

Para Evar Méndez, como vimos, el de Girondo era un “título irónico” que combatía el prejuicio de lo sublime en la poesía, “no para ser leída en los gabinetes, sino en los plebeyos

²³⁰ También Lascano Tegui habló de infolio: “si nos remite un infolio de poemas no ha de ser en el tranvía donde lo abriremos. Nos faltaría aire, luz y sol, para mostrar la cantidad precisa de imágenes que ha volcado en las arenas de su isla natal”.

²³¹ “¿Quién y por qué ocultaba la tapa de las revistas que leía?”, se pregunta Beatriz Sarlo acerca de las “narraciones de circulación periódica” (2011: 40-41), y reproduce un aviso aparecido el 9 de noviembre de 1921, en *La Novela Universitaria* 10, que trae “La historia de un desgraciado” de Juan José de Soiza Reilly: “Leer *La Novela Universitaria* es un signo de buen gusto literario. Cuando lleve usted en el tren o en el tranvía *La Novela Universitaria* no tiene por qué ocultar su título: los que la vean dirán que es usted una persona de distinción intelectual y de cultura”. Jean Epstein escribió por entonces: “On voit quatre fois par jour, dans les tramways, les dactylographes mener paître leurs émotions élémentaires sur les pages en dérouté d’un livre sale et précieusement couvert de papier gris qu’elles se repassent aimablement” (1921: 7-8).

tranvías”, es decir, la propuesta desafiante de que la literatura debía ser hecha y consumida en la calle.²³² Este “mandato evidentemente irónico del autor”, según Muschietti, provocaba un “cruce entre lector modelo y lector posible” y un “choque de dos competencias diferentes”: “la del lector especializado que los textos suponen como descodificador habilitado de su trama semántica” y la de un lector común, el “receptor propuesto por el título” (1985: 162).

Asimismo, el paulatino desplazamiento crítico acerca del significado de la expresión *para leer en el tranvía* ha conducido a una lectura complementaria, a nuestro juicio también inexacta, que se vio en uno de los ejemplos citados: “la descripción que el propio Gironde hace de la ciudad en algunos poemas refleja la perspectiva en movimiento de un tranvía o cualquier otro vehículo” (Rodríguez Maldonado, 2011: 253). Es decir, se asume como cierta la hipótesis de que los poemas también fueron escritos en el tranvía: “los poemas del primer libro de Gironde son escenas hasta cierto punto turísticas o cuadros en movimiento, percibidos desde la ventanilla de un tranvía o un tren” (Grünfeld, 1999: 27). Guillermo de Torre usó esta idea, pero lo hizo como una metáfora del recorrido menos urbano que cosmopolita de Gironde, como se ve en la variada lista de sitios inscriptos en su poesía: “Bretaña, París, Río de Janeiro, Mar del Plata, Venecia, Chioggia, Toledo, Sevilla, Gibraltar, Tánger. He ahí el álbum de vistas que deshoja Oliverio Gironde a través de las ventanillas de su vagón viajero” (1925: 20-21).

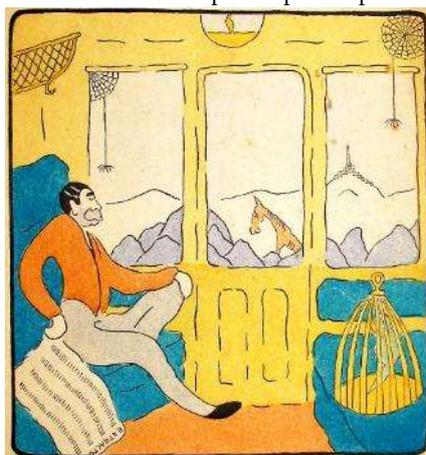
Lo cierto es que ninguno de los *Veinte Poemas* consiente esta hipótesis de lectura, ni siquiera aquellos pocos que presentan un ambiente urbano moderno. Gironde no es el poeta que viaja en tranvía sino más bien el que viaja en transatlántico, pues hemos visto que algunos poemas podrían ser considerados miradas desde el barco, como “Río de Janeiro”, “Fiesta en Dakar” o “Tánger”. Sólo “El tren expreso”, de *Calcomanías*, se sitúa en un medio de transporte terrestre en un viaje turístico y no utilitario. Y conviene no tomar tampoco al pie de la letra esta ironía del título del poema que se destaca justamente por el exacto reverso de la vertiginosa modernidad, es decir, por la exasperante lentitud y la incertidumbre del viaje: “¿Llegaremos al alba, o mañana al atardecer?”, mientras “el loro [...] es el único pasajero que protesta”, primero “por las catorce horas de retardo” y más adelante “por las veintisiete horas de retardo”. La vieja locomotora que “ya no puede más” y

²³² En todas sus intervenciones públicas de entonces, Evar Méndez señaló la ironía del título del libro: “Oliverio Gironde se presentaba irónicamente, hace año y medio, con esos *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*” (1924, diciembre 31: 2); “se presentó en diciembre del 1922, irónicamente, con sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*” (1926, abril 30: 9).

se detiene “jadeante” después de avanzar a “diez y seis kilómetros” por hora, no era, por cierto, el venerable prodigio de Walt Whitman, “type of the modern –emblem of motion and power–”, del poema “To a Locomotive in Winter”, incluido en la edición 1881-1882 de *Leaves of Grass*. Al respecto Francine Masiello, en su estudio por lo demás muy agudo, parece incurrir en un anacronismo cuando ve en “El tren expreso” de Girondo una suerte de dinamismo de adoración por la máquina: “La ventanilla del tren separa al yo lírico del mundo exterior, mientras regurgita una serie de imágenes desunidas ante el ojo del observador. Horizontes y perspectivas se ven distorsionados por la velocidad del tren proporcionando grandes oposiciones de posibilidades visuales en el texto impreso” (1986: 133). En el caso de Girondo, que firmó el poema “¿1870... ¿1923?”, contrastaba más bien la demora interminable del presente con el deslumbramiento pretérito por la velocidad, en una clara referencia paródica al poema del mismo título de cincuenta años antes de Ramón de Campoamor, donde sí aparecían elementos como el vapor, el rechinar de la máquina, el paisaje en movimiento, frecuentes en las odas a las locomotoras del siglo XIX, tal como explicó Miguel García (2006: 221), quien citó palabras de Gerardo Diego al respecto: “«El tren expreso» es lo que su título por entonces (1872) escandaloso promete, un verdadero poema protagonizado por el devorador monstruo ingenieril”. Pero ya Beatriz De Nóbile había señalado con acierto: “«El tren expreso» constituye desde el título hasta la aclaración al pie del poema, una ironía. La velocidad del tiempo moderno, esa tensión futurista de la distancia acortada por la máquina, queda aniquilada en la España que contempla Girondo. [...] El estatismo del paisaje alterna con el movimiento cansino del tren” (1972: 34). También Schwartz consideró que el poema era “un medio de ironizar y criticar la anestesiada España de la época” (1993: 229), sentido que asimismo promovía el dibujo sobre el poema reproducido en la portada del libro.

Figura 64

Oliverio Gironde, ilustración de “El tren expreso” para la portada de *Calcomanías* (1925)



2.1.3.3. El anacronismo irónico

El malentendido con respecto al título del libro, en rigor, tiene su origen en una idea repetida muchas veces por la crítica de las últimas décadas. Ha cristalizado en un lugar común, que ya casi nadie discute, aunque es ciertamente discutible, y se formula así: *Gironde es el poeta de la urbe moderna*. De esta postura hay también múltiples ejemplos, algunos más extremos que otros. Recogemos sólo un puñado de ellos.

Veinte poemas para ser leídos en el tranvía es un libro urbano, ligado al incipiente maquinismo de la ciudad moderna (Ramos, 1994: 181);

Aunque generalmente se considere el *Lunario sentimental* de L. Lugones (1909) como el brote inaugural de la metrópolis bonaerense en la lírica argentina, serán los *Veinte poemas para ser escritos* [sic] *en el tranvía* (1922) el poemario clave de la Vanguardia argentina en que se esboza una topografía urbana donde se celebren las ambivalencias de la ciudad como emblema de los procesos de modernización (Gómez-Montero, 2004: 216);

la orientación referencial de los textos de *Veinte poemas* remite a un mundo próximo, cercano, que es el mundo urbano que la modernidad triunfante impone y reproduce a escala universal (Retamoso, 2005: 22);

Oliverio Gironde [...] recorre la ciudad, aunque concentrado en un ojo-cámara que registra, maravillado, los cambios y el vértigo de la urbe moderna (Calabrese, 2010: 133).

Si bien son valiosas las nuevas interpretaciones que amplían el horizonte de lecturas, la simpleza de esta fórmula ha derivado, por el contrario, en una disminución que restringió el sentido de la obra del Gironde de los años 1920, pues terminó por excluir la mayor parte de ella. Mientras Torre había ponderado que el poeta “visualiza la realidad con profundidad, color y relieve”, las lecturas actuales insisten en mostrarlo superficial, plano y monocromático. Nadie ignora que la

impresión global de una colección de poesía puede ser suministrada por unos pocos poemas, pero descontextualizarlos e ignorar los restantes condujo a un empobrecimiento. Basta leer los poemas, o siquiera recorrer sus títulos, para advertir que son minoritarios los textos en los cuales se alude al ambiente de la ciudad moderna, como “Apunte callejero”, “Pedestre”, “Plaza” y los dos Nocturnos, en los *Veinte poemas*, o “Calle de las Sierpes” en *Calcomanías*. Por lo demás, más allá de la cantidad, sólo “Apunte callejero” y “Pedestre” describen el movimiento urbano; en ambos encontramos los mismos motivos, el *atrezzo* de la ciudad: transeúntes, automóviles, tranvías, faroles, kioscos. “Calle de las Sierpes” refiere el tumulto humano como “una corriente de brazos y de espaldas”, y fue considerado por Trinidad Barrera un “apunte, en cierto modo, costumbrista, pero costumbrismo tratado con una lente de aumento y con espejos cóncavos y convexos que deforman humorísticamente una realidad” (1981: 387). En “Plaza” y en los Nocturnos predomina un tono más íntimo y nostálgico, con una declarada “emoción” en la que intervienen también elementos fuera del tiempo, como el trote de los caballos, el aullido de los gatos, los papeles en el viento, los muebles viejos, los faroles de gas y la sombra de los árboles. En estos textos, la reseña de Canedo observó una melancolía propia de los poemas en prosa de Baudelaire: “Su entrega a la vida cotidiana, su trato con las cosas, la impresión de las sombras y de los ruidos, de los variables reflejos de cuanto pasa y del paso mismo de los seres, resuélvese en una vigilante melancolía, cuya primera atisbada expresión poética encontramos en Baudelaire. ¿No hay algo baudelairiano en este final del «Otro nocturno»?”

La crítica reciente ha decidido detenerse sobre todo en “Apunte callejero” y, para sostener la tesis, ha insistido con un pasaje: “Pienso en dónde guardaré los kioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar...” Aquí puede verse la idea de que en lo cotidiano hay un exceso de belleza y que basta saber mirar alrededor para hallarla. Esa actitud puede hallarse no sólo en la ciudad sino en todos los espacios en los que transita la poesía de Gironde.²³³ Por ello afirmó Enrique Molina que “los veinte poemas nos aturden un instante como una especie de reclame del mundo, gritada al sol por un guía que se desgañita porque el resplandor de las cosas lo hace delirar”, porque “hay también en ellos algo así como un singular inventario de lo imprevisto” (1962: 131). Para Gómez Montero, en cambio, “Apunte callejero”

²³³ Hay que consignar que, como muchas otras audacias que se atribuyen a la vanguardia, también la idea de la poesía como “apunte” o “croquis” tiene antecedentes en la poesía del postmodernismo. Así, no es extraño que Luis C. López haya escrito poemas titulados “Croquis” o, incluso, “Apuntes callejeros”.

confirma que el espacio urbano, con sus signos de progreso, es un lugar que no permite identificación alguna entre el hombre y la naturaleza y que tampoco apuntala la mismedad de la persona, sino todo lo contrario: el escenario urbano trazado es una cifra de radical desidentificación personal. El poema, por tanto, retiene irónicamente la cara y la cruz de la urbe moderna como espacio artificial alienante pero, al mismo tiempo, escenario y punto álgido de un proceso civilizatorio irreversible (2004: 217).

No obstante, en este poema, como en los otros cinco mencionados, están del todo ausentes el vértigo de la urbe, la “modernidad triunfante”, el “proceso civilizatorio irreversible”, el “espacio artificial alienante”, la exaltación de la técnica, el “maquinismo”, en que sí incurrieron otros poetas de la generación de la vanguardia, esa “numerosidad de cachivaches: aviones, rieles, trolleys, hidroplanos, arcoiris, ascensores, signos del Zodíaco, semáforos” que Borges lamentó en las *Hélices* de Guillermo de Torre (carta de marzo de 1923, 1999b: 227). En la ciudad de Gironde no se encuentran los *ritmos vorticistas* del ultraísta español:

MADRID Ciudad de ojos prismáticos
mécame en el columpio de tus gritos

Abre el escote de tus avenidas
sobre mis ojos que modulan rutas [...]

Dios te salve ciudad
llena eres de sonrisas aéreas
y de espejos proteicos

Madrid Ciudad de ritmos vorticistas
inyecta tu luz en mis arterias (“Madrid”, *Hélices*, 1923);

ni los *paisajes dislocados*, *tumultos* y *chirridos* del ultraísta argentino, González Lanuza:

Ciudad
en la gloria vocinglera de las bocinas
hai una aurora en todos los segundos,
paisajes dislocados
huyen por las esquinas y en las calles unánimes
florece los tumultos. [...]
Los horizontes rectilíneos
en la red incontable de las calles. [...]
Se cuelgan las palabras de los cables
Klaxons, chirridos, voces.
Solos como Bhudas de hierro
sonríen los buzones (“Instantánea”, *Prismas*, 1924);²³⁴

²³⁴ Como se sabe, en la reseña de este libro, Borges sostuvo que el ultraísmo “fue una lírica escrita como con grandes letras coloradas en las hojas del calendario y cuyos más preclaros emblemas –el avión, las antenas y la hélice– son decisores de una actualidad cronológica” (“Acotaciones. E. González Lanuza. *Prismas*, 1924”, *Proa* II 1, agosto de

ni el *paisaje urbano*, el *ritmo del asfalto*, las *motocicletas* o el *frenesí impetuoso* de un boedista, Álvaro Yunque:

De la urbe moderna se yergue en cada esquina
una forma multánime de hermosura novísima:
que sepa hallar tu espíritu en el paisaje urbano
la euritmia de los techos y el ritmo del asfalto;
sólo la calle puede brindarte la sorpresa
de regalar tus ojos de artísticas vidrieras;
de hallar la emoción mística frente a una roja fábrica
y la emoción bucólica sobre una verde plaza.
Motocicletas, autos, tranvías... ¿Esos locos
de audacia, no te inyectan un frenesí impetuoso?
No sientes esa angustia noble de superarte
al ver un aeroplano rasgar inmensidades? [...]
La urbe es una hembra lozana, amigo. Siéntete
poeta y macho; y ámala por su hermosura fuerte.
Fecúndala pensando cómo serán sus hijos:
tus versos... [...]
¡Perpétuate, amigo; sé hombre al ser poeta
y da tu viril canto, no a una estéril ramera
(que esto ya son las musas por todos poseídas,
la musa del romántico y del decadentista)
da tus canciones a la urbe del siglo XX,
como a una hembra hermosa das tu fecundo semen! (“Epístola a Stello, poeta
urbano”, *Versos de la calle*, 1924).

No es necesario continuar. Ninguno de estos tópicos puede hallarse cuando se recorren los *Veinte poemas* y las *Calcomanías*. De hecho, Patricia Montilla, con una lectura despojada de prejuicios, pudo sorprenderse de la escasez de elementos asociados a la tecnología moderna, salvo algún “automóvil ocasional”, en un paisaje que parece más bien de comienzos de siglo:

Though characteristic of avant-garde poetry, words and images associated with modern technology, such as those depicting motors and machines, are scarce in *Veinte poemas*, with the exception of the streetcar in the book’s title and an occasional automobile. In fact, the reader may at times be surprised by the lack of technological imagery in the city landscapes, which still appear to be very much at the threshold of the new century (2007: 16).

Es lícito preguntarse en qué momento surgió la lectura que redujo a Gironde a un *recorredor maravillado por el vértigo de la urbe moderna*. La respuesta es que muy probablemente se haya debido

1924: 32). Borges también usó la expresión *cachivaches* para referirse a la poesía de Maples Arce, donde encontró “un acopio vehemente de tranvías, ventiladores, arcos voltaicos y otros cachivaches jadeantes” (“Bibliografía. Manuel Maples Arce, *Andamios interiores*. México, 1922”, *Proa* 2, diciembre de 1922: 4).

a paulatinos deslizamientos que comenzaron a mediados de los años 1980 con el auge de las teorías de Walter Benjamin.²³⁵ En ese contexto aparecieron dos importantes libros sobre la literatura argentina de las décadas de 1920 y 1930: *Lenguaje e ideología* de Francine Masiello (1986) y *Una modernidad periférica* de Beatriz Sarlo (1988).

En ellos encontramos afirmaciones lúcidas, pero específicas, que luego fueron generalizadas y extrapoladas. Al estudiar “las escuelas argentinas de vanguardia”, Masiello escribió sobre Gironde: “Muy semejante al *flâneur* del siglo 19, tan vívidamente descripto por Walter Benjamin, el poeta aprehende los sitios de la vida moderna con el único propósito de brindarlos a su arte”, pero tuvo el cuidado de especificar que no se refería al conjunto de la obra del poeta: “*una parte* de los *Veinte poemas* se convierte en una guía del mundo moderno para sugerir la presencia dominante del audaz sujeto lírico que asume el rol de bardo de la experiencia internacional” (1986: 125). El capítulo donde Masiello se ocupó de Gironde y otros poetas coetáneos se titulaba “Contra la naturaleza: el paisaje de la vanguardia”. Y fue en esta misma zona por donde transitó *Una modernidad periférica*, que analizó la oposición entre “transformaciones urbanas y utopías rurales”. Allí Sarlo estableció que “la escena urbana [...] para Gironde es una naturaleza” y también que el poeta, “urbano y moderno, no se siente atraído por la naturaleza: su escritura representa, en verdad, una ausencia de naturaleza” (2003: 65-6), porque que no adhería, como Güiraldes, al “ruralismo utópico” y rehusaba lo pastoral, el paisaje rural, las “topografías naturales”. Recordemos que el propio Gironde, cuando intercambió su libro con *El jardín secreto* de Evar Méndez, marcó al respecto las diferencias que separaban sus respectivas poéticas; la de Méndez, de “fragancias sencillas”, “silvestres”, “cristalinas”; la suya, “con el olor del asfalto y de la nafta”:

¡Qué aliento tiene tu jardín!... ¡y qué “camino de acacias”!... ¡y qué “sauces silvestres” tan discretos! Decididamente tu prosa tiene el desgano cristalino de la acequia, que pasa al lado de la “casa paterna”. Uno va deteniéndose en ella para saborearla, aquí como una manzana, allí como una pera de agua.

Gracias por haber proporcionado estos placeres, a un sujeto tan ciudadano como yo, que gusta anestesiarse con el olor del asfalto y de la nafta, pero que a veces siente una nostalgia de fragancias sencillas. Ya sabré yo dónde ir a inspirarlas, en vez de tomar el automóvil o el tranvía (Carta sin fecha, fines de 1923).

Ahora bien, en la oposición a las “topografías naturales”, el hecho de que el poeta sea “urbano y moderno”, como afirma Sarlo, no implica que todos sus poemas por fuerza trataron sobre la urbe

²³⁵ Puede verse “un recorrido panorámico de la presencia de Walter Benjamin en el campo intelectual argentino” en Luis Ignacio García (2020).

moderna, sino más bien que observó el mundo con esa perspectiva. Casi parece innecesario aclarar, por lo demás, que lo urbano no corresponde exclusivamente a la modernidad de la primera posguerra; la “ausencia de naturaleza” es un fenómeno que puede apreciarse también en otros paisajes culturales sobre los que escribió Gironde: Venecia, Verona, Chioggia, Biarritz, Río de Janeiro, Mar del Plata, Dakar, Tánger, Gibraltar, Sevilla, Toledo, El Escorial, la Alhambra. De hecho, el primer poema del primer libro no propuso un paisaje urbano moderno sino un *paisaje bretón*.

Al repasar la historia de las lecturas sobre Gironde, es fácil constatar que, a diferencia de los últimos años en que se lo postuló como emblema de lo moderno, las críticas anteriores, en especial las ejercidas en su mayoría por poetas en las décadas de 1960 y 1970, llamativamente no lo calificaron de *moderno*, no mencionaron la *ciudad moderna* y, salvo excepciones puntuales, no usaron el término *modernidad*.²³⁶ Pusieron su atención en otros elementos; uno de ellos era el humor desenfadado, considerado central en su poética: según Sola González “el humorismo tiene un valor expresivo en esta obra porque conviene al plano escéptico [...] en que el poeta se sitúa, alejado de lo sublime, de la ilusión romántica, del optimismo burgués, de la flora del sentimentalismo *pompier*” (1963: 93-94). También, en relación al tema del espacio que estamos tratando aquí, se enfatizaba la variedad de lo que Enrique Molina llamó “anacronismo tranviario” y “periplo cosmopolita”:

Los continentes se mezclan, la geografía se transforma en un menú, en una guía de turismo. Más allá del anacronismo tranviario, Oliverio nos propone un pequeño periplo cosmopolita donde un Ulises casi adolescente, con zapatos de goma, salta de París al campanile de San Marcos, de un patio de Sevilla a un patio de bandoneón (1962: 131).

Para Aldo Pellegrini, en sus dos primeros libros,

el poeta es el viajero que se detiene con estupor ante las cosas y los seres, encandilado por el aspecto absurdo de esa realidad cotidiana. Viaja, se traslada y en todas partes el mismo cuadro de absurda pesadilla. Las cosas y los seres se transforman, se combinan, lo solemne se hace trivial, lo trivial adquiere proporciones solemnes (1964: 53-54).

César Fernández Moreno definió *Veinte poemas* como “la urticante visión de Europa por un argentino” (1973: 212). Susana Thenon calificó a Gironde de “*vidente lúcido*”: “Esta es precisamente la capacidad mágica de Gironde: la de *leer el mundo* con asombro, sin pasar de largo ante nada, con una intensidad semejante a la de los niños o los videntes” (1968: 83); Olga Orozco,

²³⁶ Beatriz De Nóbile, como los contemporáneos de Gironde, mencionó la “modernidad” y los “poetas modernos” como sinónimo de movimientos artísticos de vanguardia europeos de principios de siglo (1972: 14). Olga Orozco reprodujo la opinión de Villaurrutia: “Moderno, modernísimo” (1978: 232).

de “*viajero ávido y alerta*”: “de ciudad en ciudad, se le ve transitar con su aire embozado de hombre de la bolsa, de fumista engalorado que se descuelga por las chimeneas en erupción. De lugar en lugar, ha ido extrayendo y puliendo las primeras piezas de esa dinámica colección de hallazgos poéticos” (1978: 228).

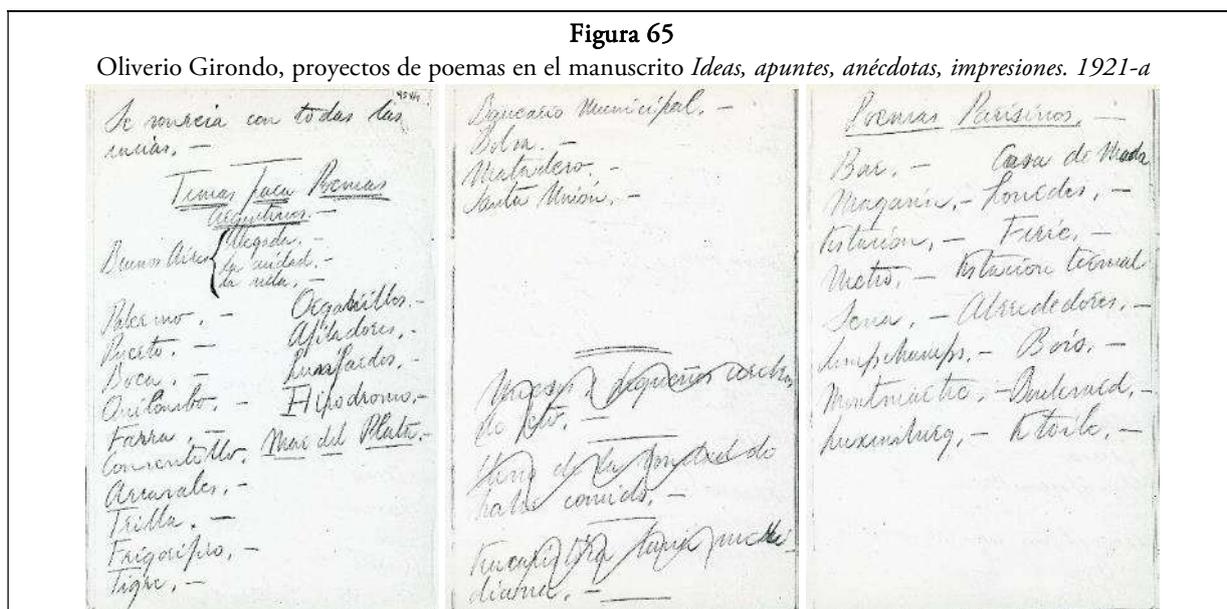
Y yendo aun más atrás en la crítica de Gironde, advertimos que sus contemporáneos, como vimos, lo llamaron *moderno*, *modernísimo*, por razones muy diversas, es decir, por su adscripción a las nuevas escuelas estéticas. Ellos también resaltaron la multiplicidad de espacios que “este viajero fabuloso” (Martínez Cuitiño) desplegó en “tan ecléctico libro de poemas” (García Hernández), donde el escenario urbano era un elemento más, y no el preponderante: “Europa, África y América han herido su imaginación como pudo hacerlo con otros salvajes tartamudos de emoción” (Lascano Tegui); “De Douarnenez à Séville, de Vérone à Buenos-Aires, en traversant immanquablement de sonores nuits parisiennes, l’auteur promène sa joie de vivre et d’être poète” (Cassou). Gabriel Alomar acudió a la metáfora del carrusel: “El mundo rueda como la cabalgata infantil de un tiovivo”. Margarita Nelken propuso a los lectores una suerte de invitación al viaje mediante el libro:

Lector: si gustas de posarte como en un vuelo, cinco minutos en Río de Janeiro, cinco minutos en Mar de Plata y otros cinco en Biarritz, o en Sevilla, pídele a Gironde que te lleve de la mano. Es un guía sin prejuicios y con sensibilidad, que sabe, en cada tecla, dar la nota justa de emoción y de ironía. Y el viaje te encantará si tienes, tú también, «un estómago ecléctico, libérrimo» (Nelken).

No se hablaba de “paisaje urbano”, sino de *paisajes* en plural: “sus *paisajes*, sus cuadros y sus gentes de todo el mundo”, recapituló *Martín Fierro*; “todos sus *paisajes* se plasman en la tela de su literatura”, afirmó *La Crónica* de Lima; “hay cuadros enteros, *paisajes* completos, encerrados en dos líneas de sus poemas”, dijo *Los Tiempos*, de Santiago de Chile. Los cotidianos ambientes callejeros no se mencionaron en particular, sino como parte de las largas enumeraciones que daban cuenta de la variedad de espacios transitados en los *Veinte poemas*: “Recoge el señor Oliverio Gironde en un lujoso volumen [...] una corta serie de gráficas impresiones, en prosa y verso libre, de sus visitas a distintas ciudades extranjeras y de Buenos Aires, impresiones de Río de Janeiro, Dakar, Venecia, Sevilla, país bretón, una plaza, un café, un cabaret, un corso, una calle”. Se destacaba sobre todo lo exótico o lo pintoresco, como Supervielle, que mencionó la excursión a “les bas-fonds de Buenos Aires” casi como un viaje al extranjero; Lascano Tegui recordó “las catedrales góticas”, “una taberna pomposa del mar mediterráneo”, “el paisaje aldeano, en el fondo de un valle centenario y mohoso”; Díez-Canedo, por su parte, afirmó que “tiene Gironde una constante virtud que le permite apresar

en imágenes los gestos característicos de las tierras que visita”, entre ellos “el sensualismo veneciano, el encanto semiartificial de los lagos de Italia, el fuerte olor y los colorines de la fiesta en Dakar”. Estos paisajes culturales formaban parte en su mayoría del ciclo del turismo cosmopolita, de las crónicas modernistas y del periodismo de divulgación de los magazines ilustrados.

El inédito *Ideas, apuntes, anécdotas, impresiones* atestigua que en 1921, en momentos de transición estética, Girondo efectivamente planeó una poesía que diera cuenta de la vida cotidiana argentina y francesa (2014: 143-155). El proyecto incluía una sistemática reconstrucción lírica de espacios, personajes, actividades y estratos sociales.



Girondo consignó una lista de “*Temas para Poemas Argentinos*”, que incluía motivos urbanos de Buenos Aires, de una amplitud panorámica propia de la literatura costumbrista. Comenzaba con la mirada de quien llega en barco:

- | | | |
|--------------|---|---------------------------------|
| Buenos Aires | { | llegada
la ciudad
la vida |
| Palermo | | |
| Puerto | | |
| Boca | | |
| Quilombo | | |
| Farra | | |
| Conventillo | | |
| Arrabales | | |
| Trilla | | |
| Frigorífico | | |
| Tigre | | |
| Organillos | | |

Afiladores
Lunfardos
Hipódromo
Mar del Plata
Balneario Municipal
Bolsa
Matadero
Santa Unión

Pocas páginas más adelante, anotó la correspondiente lista de “*Poemas Parisinos*”:

Bar
Magasin
Estación
Metro
Sena
Longchamps
Montmartre
Luxembourg
Casa de Moda
Lourdes
Feria
Estación Termal
Alrededores
Bois
Boulevard
Etoile

De estos planes sólo subsisten, como restos, “apuntes callejeros”, poemas sobre bares, arrabales imprecisos y Mar del Plata, el único de la lista que presenta un subrayado, acaso posterior, para indicar que había sido llevado a cabo. En el manuscrito Girondo también llegó a desarrollar uno de los puntos de París, en un esbozo inédito titulado “*Apuntes para Magasin*”, que deja entrever imágenes recuperadas en la poesía posterior, sobre todo en *Calcomanías*:

Los saldos imantan a los transeúntes,
los hacen remolinear,
los encauza en corrientes que se difurcan [sic] entre los mostradores
forma remansos ante el ascensor
se vuelca en los pisos de arriba
se derrama en los tapi[ces] rodante[s]
desemboca en la calle
Desde el séptimo piso las cajas hacen *looping the loop*.
Los vendedores proporcionan sus sonrisas con tanto por ciento valiéndose de
una tabla que les pende a la cintura.
Los ascensoristas cantan una letanía a cada piso.

Es evidente que el proyecto, si bien no fue abandonado del todo, se transformó

deliberadamente en la dinámica de los viajes. Tal vez pueden ayudarnos a entender lo sucedido dos anotaciones consecutivas, consignadas poco después en el mismo manuscrito de 1921. En ellas, casi con inocencia, Gironde reformuló el precepto rimbaudiano de exigencia de modernidad: “¡Amar su época! ¡Único imperativo categórico para un artista!” Justo antes había apuntado una de las pocas referencias a la literatura argentina de la época:

Larreta: ¡Qué anacronismo sobre patas! ¡Y al mismo tiempo qué falta de amor al anacronismo! Única posibilidad irónica de cometer una reconstitución histórica.

Aquí, en principio, *anacrónico* era, según la acepción más generalizada, sinónimo de *anticuado*, de algo que ya no está de moda. Sin embargo, en la segunda parte del apunte, adquiriría también el significado más amplio de algo que no es propio de su época, situado “antes o después del tiempo en que sucedió”.²³⁷ *Antes o después*: en tal sentido, el reverso de *anticuado* es *modernizado*. Llegamos así a lo que, a nuestro juicio, es el centro de la poética de Gironde en la década de 1920, y que parafraseándolo podríamos llamar el *anacronismo irónico*. Su modernidad no consistió, finalmente, en mostrar sólo los espacios urbanos de su época, sino sobre todo en *volver a ver* los espacios culturales del pasado, con una irónica mirada moderna.

Enfermo de Darío y de Barrès, y lector de otros autores como D’Annunzio o Gómez Carrillo, Gironde visitó los lugares del mundo que ellos habían visitado, siguiendo sus lecturas. La lista de ciudades recorridas para sus dos primeros libros es la misma que la de los viajeros simbolistas y modernistas, como vimos en el caso del Lago di Como. Pero él no quiso ser el “maquillador” que cubre “el peligroso rostro de la ciudad”, señalado por Julio Ramos. Fueron Morand, Larbaud, Cendrars quienes le proporcionaron la fórmula para curar su enfermedad: la irreverencia, el humor, el antisentimentalismo, un *nuevo orden de percepciones visuales*, esto es, la mirada de *turista burlón* o *cosmopolita impávido* que evita el *demodé exotismo*, como afirmó Guillermo de Torre:

en vez de depositar ante sus perspectivas más típicas el haz de lugares comunes o de beata admiración que deja como un rosario las caravanas pazguatas, Gironde hace una cabriola humorística, un gesto de burlería que le salva del conjunto y le individualiza. Pues este poeta pertenece a la nueva raza de viajeros penetrantes, de espíritus cosmopolitas de los que al enfrentarse con los más disímiles panoramas, aspiran a sustituir, como Paul Morand, el “demodé” exotismo – esa banal “fotografía en colores” – por un nuevo orden de percepciones visuales sobre las fronteras. El cosmopolita impávido, el turista burlón no se deja seducir por los provistos contrastes brillantes, por lo solemne conmovedor, ni por la lagotería sentimental que almacenan tantos lugares del viejo

²³⁷ En 1925, la 15ª edición del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia trajo estas dos acepciones de *anacronismo*: 1. Error que consiste en suponer acaecido un hecho antes o después del tiempo en que sucedió. 2. Antigualla.

mundo (1925: 20-21).

Torre partía de la afirmación de que Gironde era “un verdadero poeta nuevo”, el que “situado ante las cosas, ante objetos, paisajes o emociones ya conocidos y descritos por otros acierta a reaccionar virgíneamente, a transmutarlos en materia lírica, con frescura y originalidad, a metamorfosearlos estéticamente como si volviese a crearlos”. La idea de describir de nuevo *paisajes ya descritos por otros* parece la poética central del Gironde de los años 20, posición que, como se sabe, enunció en el Manifiesto de *Martín Fierro*: “«todo es nuevo bajo el sol» si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo”. Esta fórmula, como la de Torre, tiene dos momentos: *mirar y expresar*. Así lo entendió en su momento Federico Bolaños: “Con las mismas cosas y los mismos temas, da Gironde –oh magia del arte– *una nueva versión de belleza*”. Miomandre a su vez señaló que esta poética rehuía los textos canónicos de los viajeros literarios del pasado: “Gironde ha viajado mucho; pero, ¡ah! os ruego que lo creáis, sin ningún romanticismo. Tiene una manera de recordar los paisajes célebres que los hace casi burlescos”; a la vez, evitaba también los lugares comunes del turismo: “Ningún pintoresco de Baedeker halla gracia ante él, ni el de Buenos Aires, ni el de Douarnenez, ni el de Sevilla, ni el de Biarritz”. Al igual que Miomandre, Alomar identificó como rasgo central de la poética de Gironde la revisitación de “bellezas vulgarizadas por las agencias de viaje, canales venecianos, calles de Verona, recodos del Lago Mayor, para sacudir el peso muerto de tantas admiraciones ignoras”.

Hay que agregar lateralmente que si la mayoría de los cronistas modernistas, en el proceso de profesionalización de los escritores, viajaba y escribía por dinero, Gironde, en cambio, como otros miembros de su clase, lo hacía sin apremios económicos: “un privilegio originado en otro privilegio”, según la expresión de David Viñas para describir los viajes a Europa de la élite (1982: 20).²³⁸

Por lo dicho, para comprender el periplo cosmopolita de Gironde son referencias ineludibles, entre otros, los escritos de Darío, algunos de ellos reunidos en *Tierras solares y Peregrinaciones*; los de Barrès, en *Du sang, de la volupté et de la mort, Amori et dolori sacrum: La mort de Venise y Greco ou le secret de Tolède*, y de Enrique Gómez Carrillo, en *Vistas de Europa* y los *Libros de las crónicas*.

²³⁸ En un sarcasmo muy difundido luego, Luis Góngora llamó a Gironde “millonario en metáforas, y hasta creo que millonario auténtico (esta clase de literatura requiere más familiaridad con los libros de cheques que con los libros clásicos)” (1924: mayo 15). Esta expresión parece una respuesta a Evar Méndez, quien había calificado al poeta como “Rotschild de la metáfora” (1924, marzo 20).

Ya señalamos algunas coincidencias textuales notables. Es muy posible que el poeta haya emprendido viajes siguiendo la ruta de sus maestros. Podemos ver en Gironde y sus antecedentes modernistas lo mismo que Beatriz Colombi vio en Gómez Carrillo en relación a Pierre Loti, es decir, una suerte de *viajero tardío* que “remeda y reproduce, pero también lisa y llanamente parodia y tergiversa el relato de viaje” precedente; “sigue sus pasos unos pocos años más tarde, para comparar, contradecir o exceder lo que ha sido escrito” por otros (2004: 234).

No han sido examinados los vínculos entre Gironde y Gómez Carrillo, prolífico cronista que escribió sobre los mismos sitios de los *Veinte poemas* y fue director entre 1919 y 1922 de una revista de título emblemático, *Cosmópolis*. La cuestión sigue siendo desconocida. Señalemos ahora solamente que Gómez Carrillo mantuvo contacto con miembros de la familia Gironde durante su visita a Buenos Aires en 1914 y que mencionó explícitamente a Oliverio en dos ocasiones, lo que testimonia un conocimiento mutuo. La primera fue a raíz de una polémica lingüística suscitada en 1920, debido a que un ministro de entonces había dado crédito a la noticia de que ya no se hablaba español en Argentina:

Con sólo llamar a los argentinos que en Madrid se encuentran ahora, a Roberto Levillier, a Gironde, a Ugarte, y con entablar una breve charla con ellos, me parece que no hubiera podido tardar en darse cuenta de la realidad. Y la realidad es que ni en la Argentina, ni en Chile, ni en el Perú, ni en ninguna de las repúblicas españolas de América, se ha dejado un solo día de hablar un castellano tan puro como el de cualquier provincia de la península (1920, junio 23: 1).

La segunda mención, especialmente valiosa, se encuentra en una crónica aparecida en *La Razón* de Buenos Aires, donde Gómez Carrillo criticaba el pintoresquismo hispánico de la entonces premiada novela de François de La Guérinière, *Le grand d'Espagne*, como “la eterna vista de tarjeta postal”. En contraposición reprodujo como modelo el “Croquis sevillano”, con un comentario elogioso acerca de que “bastaría uno de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Gironde, para darse cuenta de que ya no es posible seguir ofreciendo al público esos compromisos de color local” (1923, agosto 12: 2).²³⁹

También debe ser estudiada aún la relación literaria de Gironde con Rubén Darío, más allá de declaraciones públicas en los Membretes y en el Manifiesto de *Martín Fierro*, donde se llamaba a “acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de

²³⁹ Sin indagación documental sugerimos otra posible coincidencia: el 15 de febrero de 1921 Gómez Carrillo publicó en *La Nación* la crónica “El encanto de Mar del Plata”. Ese mismo mes, y también en Mar del Plata, Gironde fechó el poema “Corso”.

independencia iniciado, en el idioma por Rubén Darío”. No hay duda de que Gironde leyó los volúmenes de crónicas de viaje del nicaragüense; basta hojearlos para constatar sitios, sucesos y personajes compartidos: París, Gibraltar, Tánger, Venecia, Granada, Sevilla, la ciudad nocturna, la Semana Santa, los bailes flamencos. Si, por ejemplo, en “Croquis Sevillano” Gironde dibujó una mujer detrás de las rejas de una ventana y escribió: “¡Ventanas con aliento y labios de mujer!”, no es difícil ver allí el reflejo de los anteriores viajeros por España hasta Darío, que en un pasaje de las *Tierras solares* había anotado: “las mujeres sevillanas, entrevistas por las rejas que hay a la entrada de los patios marmóreos y floridos, dan razón a la fama. No sin razón es esta la ciudad de don Juan” (1904: 99). Cabe preguntarse, en cambio, si leyó notas publicadas en *La Nación* en la primera década del siglo XX, no recogidas en volumen, por ejemplo, la serie titulada “En Bretaña” o el artículo “La Bretaña hambrienta”, donde hallamos los mismos personajes que en “Paisaje bretón”

bretones en todo, viven en bretón, hablan al mar en bretón y se emborrachan en bretón. [...] En el fondo, esos luchadores del mar son bravos y generosos. No son capaces de hacer nada fuera de su elemento, de agua y tempestades. Miran las labores de la tierra y a los que no son marinos, con desdén y lástima, y en tierra se acogen a la pereza y a la embriaguez (1903, marzo 05: s.p.).

Particularmente decisivo en este proceso de lecturas y reescrituras es el conocido artículo de Darío aparecido en *La Nación* el 25 de julio de 1904 con el título “Horas errantes. Snobópolis” y recogido como “Venecia” en *Tierras solares*. El comienzo exponía la imposibilidad de hablar de la ciudad sin aludir a la abrumadora literatura precedente que la había convertido en un lugar común:

Escribir sobre Venecia, insistir sobre Venecia... ¿todavía? Bien se pudiera, para nosotros, sobre todo, con un poco del montón estético ruskiniano, con Molmenti, con los mil de la bibliografía veneciana, hacer, al uso del fácil literaturismo, una labor de pintorescos retazos, como del viejo traje de Arlequín, desecho de los últimos carnavales (1904: 171).

Venecia, decía Darío, se había convertido en Snobópolis, la ciudad sobre la que todos los snobs querían escribir: “Chiflados de todas partes vienen a querer convertirse en ruisseñores y creer que hacen brillar la renovación de grandes nombres. Periodistas ricos y novelistas de París, de Londres, de otras partes, vienen a vivir dos meses de novela pseudosentimental que les dé para ponerla en una serie de artículos, en un volumen”. Se preguntaba al fin, aludiendo a John Ruskin: “Piedras de Venecia, ¿quién diría vuestros encantos, vuestros misterios, vuestros maravillosos secretos, vuestras floraciones de idea y de arte? Muchos lo han dicho –y el mejor, y el último, ese inexcusable D’Annunzio” (1904: 173). Pero a la vez, este lamento sobre la imposibilidad de escribir algo nuevo sobre Venecia terminaba siendo un nuevo artículo que el propio Darío escribía sobre la

ciudad y que, como señaló con agudeza Beatriz Colombi, “entra en diálogo con la prestigiosa tradición del *tour* a Venecia y con el discurso del viaje en general” y “plantea el problema de las imágenes ya existentes sobre la ciudad que impiden una representación diferente u original de la misma, como una suerte de «saturación» del archivo y de «angustia de influencias» del viajero”; Darío empleaba analogías musicales para aparecer como “ejecutante de una versión” y “como todo viajero-escritor, éste lleva un libro consigo (de Barrès), y *lee mientras viaja* (otra simultaneidad que prescribe el género) distintas páginas sobre la ciudad” (2004: 212, 217).

El poema de Gironde era una revisitación desacralizadora, una mirada irónica, una puesta en crisis de los arquetipos románticos, literarios, religiosos, con el desenfado del poeta moderno que ejecutaba una nueva versión a sabiendas de que todos creían imposible decir algo nuevo. Mostraba no sólo Venecia con todos los elementos del decorado pintoresco, góndolas, canales, el Campanile, sino también las interpretaciones anteriores de Venecia; no un espacio urbano sino un cliché de tarjeta postal, esto es, como afirmó Schwartz, “destituida de cualquier posible trascendencia, igualada a un objeto de consumo barato y reproducible en serie” (1993: 151).²⁴⁰ Gironde también “leía mientras viajaba”, leía y aludía a sus precedentes, según la estirpe de *influenza* establecida por él mismo: Barrès y Darío. El centro del poema de Gironde eran los snobs de Snobópolis, también ellos lectores de versiones anteriores de la ciudad:

dandys que usan un lacrimatorio en el bolsillo con todas las iridiscencias del canal, mujeres que han traído sus labios de Viena y de Berlín para saborear una carne de color aceituna, y mujeres que sólo se alimentan de pétalos de rosa, tienen las manos incrustadas de ojos de serpiente, y la quijada fatal de las heroínas *d’Annunzianas* (14).

Para Miomandre se trataba de “una Venecia irrespetuosa y sin embargo encantadora”. Es que Gironde reescribió los clichés sobre la ciudad. Uno de ellos, tantas veces repetido, era el del “silencio de Venecia”; en palabras de Gómez Carrillo, “el augusto silencio” en que la voz de un gondolero “suena como un sacrilegio” (1919: 202). Y si Barrès había afirmado en *La mort de Venise*:

Et puis, que les cris sont jolis dans son grand silence ! Ce silence, à bien l’observer, n’est pas absence de bruits, mais absence de rumeur sourde : tous les sons courent nets et intacts dans cet air limpide où les murailles les rejettent sur la surface de la lagune qui, elle-même, les réfléchit sans les mêler (1903: 32),

²⁴⁰ En un panorama de la literatura sobre Venecia en el siglo XIX, Lily Litvak sostiene que “Los estetas y decadentes adoraban aquella ciudad donde el artificio era natural y lo natural artificial, donde la excepción era normal y la norma excepcional. Venecia era la quintaescencia de la belleza, el arquetipo de la más exquisita corrupción, el tributo que se le rinde al placer y al dolor, al éxtasis y a la angustia” (2014: 141).

Girondo, como “ejecutante de una versión”, también propuso una dimensión musical, con ritmos, silencios, arpegios, *pizzicatos* y cantares:

El silencio hace gárgaras en los umbrales, arpegia un “pizzicato” en las amarras, roe el misterio de las casas cerradas.

Mientras el largo texto de Barrès sobre Venecia desarrollaba morosamente cada imagen, Girondo apelaba a metáforas audaces y síntesis modernas. La diferencia de poéticas del simbolismo-modernismo y la vanguardia puede verse también en el recorrido de afirmación y negación de otro cliché, el del “ocaso de Venecia”; la larga exaltación de Barrès y Gómez Carrillo:

Je fus averti qu'un tel jour approchait de son terme par les torrents de sang qui se mêlèrent à la lagune. Le soleil, en la quittant, ne voulait-il laisser derrière lui qu'une belle assassinée? [...] Tandis qu'à l'Occident le ciel se liquéfiait dans une mer ardente, sur nos têtes des nuages enivrants de magnificence renouvelaient perpétuellement leurs formes, et la lumière crépusculaire les pénétrait, les saturait de ses feux innombrables (Barrès, 1903: 52-53).

Pero poco a poco una nueva visión veneciana reemplaza a la que uno trae. Es una visión menos violenta, menos azul, menos roja, pero más delicada y más variada. [...] Y luego, para probarnos que así ha sido siempre la bella ciudad, sus pintores indígenas nos hacen ver, en sus lienzos, a través de los siglos, una Venecia sin luces violentas, sin auroras románticas, sin puestas de sol sanguinarias (Gómez Carrillo, 1919: 197).

en contraposición al breve distanciamiento irónico de Girondo:

¡Cuando el sol incendia la ciudad, es obligatorio ponerse un alma de Nerón! (14)

El texto de Girondo, como tantos otros poemas de la primera época dedicados a ciudades detenidas en el tiempo, nos demuestra hasta qué punto es una limitación reducir su poesía al mero registro de “los cambios y el vértigo de la urbe moderna”.

Hay que añadir, asimismo, que “Venecia” es el único poema de los dos libros en que se usó el pronombre *yo*:

Yo dudo que aun en esta ciudad de sensualismo, existan falos más llamativos, y de una erección más precipitada, que la de los badajos del *campanile* de San Marcos (14).²⁴¹

Había también aquí un pronombre indefinido: “Al pasar debajo de los puentes, *uno* aprovecha para ponerse colorado”. En los *Veinte poemas* aparecía la primera persona del singular, aunque sin el pronombre *yo*, en “Café-concierto”, “Croquis en la arena” y “Apunte callejero”. Más

²⁴¹ Hay que recordar que el Campanile había sido reconstruido pocos años antes, después del derrumbe de 1902, De su ausencia dio cuenta el propio Darío, en un sarcasmo acerca de que los turistas ingleses son más duraderos que el campanario, cuando describió la “joya bizantina de San Marcos, las palomas, la plaza, con el Campanile de menos, y los ingleses eternos, que van a visitar la iglesia, el palacio y a dar de comer a las palomas...” (1904: 171).

frecuente era la primera del plural, empleada en “Nocturno”, “Otro nocturno”, “Pedestre”, “Chioggia” y “Lago Mayor”. En los poemas de *Calcomanías* no había primera persona del singular, sólo del plural, en “Toledo”, “Calle de las sierpes”, “El tren expreso”, “Tánger”, “Escorial” y “Alhambra”; “Semana Santa”, además de un uso intensivo de la segunda persona del plural, empleaba en la dedicatoria del epígrafe un *me* enclítico, más atribuible al yo autoral que al yo lírico: “A Miguel Ángel del Pino, que, con una exquisita amabilidad sevillana, *inicióme* en los complicados ritos de la más bella fiesta popular” (53).

La mayoría de la crítica, incluyendo a De Nóbile, Masiello, Mignolo, Muschietti y Sarlo, ha visto en esta escasa presencia del yo un recurso antirromántico, característico de la vanguardia. Schwartz lo llamó “la destrucción del lirismo” (1993: 151). En términos de Baudelaire, Aníbal Jarkowski explicó claramente el caso de Gironde: “En buena parte de su obra se percibe el gozo de experimentar la evaporación del yo, esa unidad psicopoética que todo lo aplanan, lo reduce y lo ajusta con acuerdo a patrones que, bajo la ilusión de la libre expresión de un sujeto, obedecen a mandatos de la razón, la moral, la religión, la ideología” (2001: 9).

Queremos agregar aquí una diferencia fundamental de Gironde con respecto a otros poetas vanguardistas, argentinos y extranjeros: no sólo no hay *yo* en su poesía; tampoco hay *tú*. Desde su primer texto conocido “A la que todavía no ha venido” de marzo de 1917, dirigido a “las niñas que, como tú, tienen los ojos taciturnos”, habrá que esperar hasta 1932, con el despliegue de todas las personas en el caligrama de *Espantapájaros*, para volver a encontrar un *tú*: “Yo no sé nada. Tú no sabes nada. Usted no sabe nada. Él no sabe nada” (77). En ninguno de los poemas de la década de 1920 hay un destinatario real o figurado, último refugio, quizá, de la poesía romántica. Gironde no usó nunca la segunda persona. En él se asiste no sólo a la evaporación del yo, sino también a la *evaporación del tú*.

2.1.3.4. *Mujeres en la ventana*

El cuarto y último núcleo de análisis de los *Veinte poemas* está relacionado con sus ilustraciones. Algunas lecturas de su tiempo resaltaron las vinculaciones entre lo visual y lo verbal, pero la recepción crítica en general expone que el libro resultó desconcertante en el horizonte de expectativas del campo intelectual de la década de 1920, no sólo por sus innovaciones poéticas, sino también porque poco o nada se sabía hasta entonces de su autor y podía ignorarse si en este debutante predominaba el artista o el escritor. Mientras Méndez llamó a Gironde “poeta y pintor”,

Nelken preguntó: “¿Es más pintor Girondo, o es más literato? Ni él mismo debe saberlo; hay capítulos aquí –poemas en verso o en prosa– e ilustraciones que deben de haber nacido a un tiempo, que una visión unísona debe de haber sugerido. Y es imposible separarlos”. En Francia, Jules Supervielle destacó los actos simultáneos del *mirar* y el *leer*, de los *ojos* y la *oreja*: “A une seconde lecture, on ne peut s’empêcher de regarder les poèmes de haut en bas et de lire les illustrations de gauche à droite. L’oreille de M. Girondo est aussi intelligente que ses yeux”. A juicio de Hugo D. Barbagelata, gracias a la “musa chistosa” de Girondo, “los dibujos con tonos atractivos, hacen *pendant* al texto”.²⁴²

En tiempos recientes, sólo Jorge Schwartz y Patricia Artundo se ocuparon de la dimensión visual de los *Veinte poemas*. El resto de la crítica mencionó sólo de modo marginal la cuestión, acaso porque en las ediciones más difundidas de las últimas décadas las ilustraciones fueron directamente omitidas, como en la colección del Centro Editor de 1967 y la “edición crítica” de la *Obra completa* de 1999, o desatendidas, como en las *Obras* de Losada de 1990 en adelante, cuya calidad basta comparar con la de la primera edición para advertir la pérdida lamentable.



La labor plástica de Girondo obliga a reconsiderar las relaciones entre imagen y texto, una cuestión sobre la que existen numerosas indagaciones académicas.²⁴³ W. J. T. Mitchell, en su estudio

²⁴² En el colofón de la primera edición se indica: “El colorido de las ilustraciones fue ejecutado por Ch. Keller”; en la segunda edición: “iluminada, al patrón, por Ch. Keller”.

²⁴³ De ello dan cuenta Emily Marsh y Marilyn Domas White (2003), que tras un exhaustivo relevamiento bibliográfico establecen una taxonomía de hasta 49 funciones posibles de la imagen, agrupadas en tres grandes áreas: “A Functions expressing little relation to text”, “B Functions expressing close relation to the text”, “C Functions that go beyond the text”. Por su parte, en un análogo panorama, John A. Bateman (2014) resume teorías circulantes en cinco grupos: “illustration; pictorial exemplification; labelling; mutual determination; contradiction”.

sobre poetas-pintores, señala la conveniencia de estudiar la forma en que “las palabras y las imágenes se yuxtaponen, se mezclan o se separan”, sin presuponer que hay “cierto repertorio fijo de situaciones” que pueden ajustarse a “descripciones uniformes o protocolos interpretativos” (2009: 85). Siguiendo a Foucault, Mitchell sostiene que “«palabra e imagen» son simplemente dos nombres insatisfactorios para referirse a una dialéctica inestable que constantemente cambia su situación en las prácticas de representación” (2009: 79), releva ciertos casos en que “la escritura, en su forma física y gráfica, constituye una sutura inseparable de lo visual y de lo verbal”, y para aludir a estas formas compuestas o sintéticas acuña el concepto inescindible de *imagentexto*: “*imagentext*” (2009: 84). Por lo demás, las ilustraciones de volúmenes poéticos tienen características propias que se apartan de las señaladas habitualmente para otros géneros. En tal sentido, tal vez no sea desacertado comparar los procedimientos de Girondo con lo que Mitchell llama “el *arte compuesto* de William Blake, un *poeta-pintor*, cuyos libros iluminados parecen demandar un lector capaz de moverse entre el alfabetismo visual y el verbal”:

nada tiene de extrañar que los libros iluminados de Blake y todo el género relacionado de “libros de artistas” suela mostrar unas relaciones entre las palabras y las imágenes que son flexibles, experimentales y de “alta-tensión”. Las relaciones “normales” entre la imagen y la palabra (en los periódicos ilustrados o incluso en las páginas de las tiras cómicas) siguen una fórmula más tradicional que implica una clara subordinación y sutura de un medio al otro, a menudo con una división del trabajo clara y evidente (2009: 86).

En el caso de los *Veinte poemas* es manifiesta esta relación “flexible, experimental y de alta tensión” entre lo visual y lo verbal. Las ilustraciones pueden ser abordadas, al menos, en cuatro aspectos: el *orden de aparición* en el volumen, la *posición* en la página, el *estilo* y la *complementación* entre los motivos verbales y visuales.

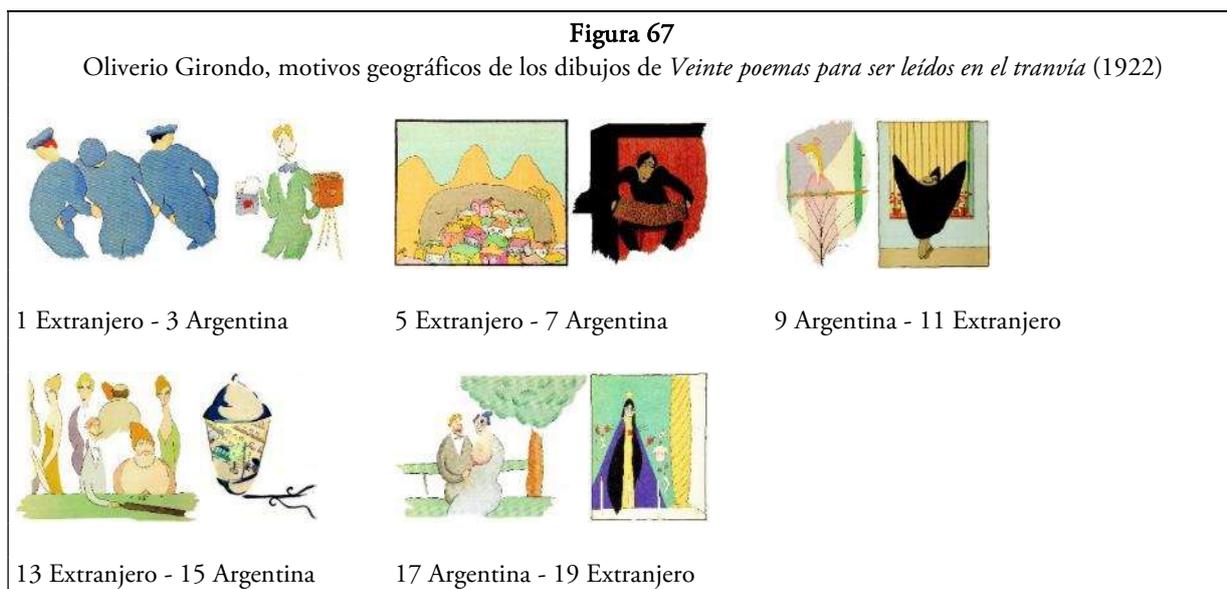
En cuanto al orden, señalemos que evitan la secuencialidad y la narratividad; por ello Schwartz vinculó el libro a la estructura del diario de viaje. Pero no son presentadas de modo aleatorio, sino de acuerdo a un ritmo regular. De los veinte poemas, la mitad están ilustrados y son expuestos en la alternancia rigurosa de una serie de diez momentos, organizados según el esquema de que a un poema impar ilustrado lo sigue un poema par no ilustrado:

Poemas con ilustración:	1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19
Poemas sin ilustración:	2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20

Esta disposición de las ilustraciones en el conjunto de los *Veinte poemas* manifiesta una clara voluntad de diseño global. Ello lleva a preguntarnos si la ruptura del orden temporal en la secuencia

de los poemas –aquello que, según vimos, Schwartz llamó “montaje gironiano u organización textual simultánea”– no estuvo determinada tanto por los textos en sí, como por la decisión de distribuir los dibujos según la impostación gráfica del volumen. Roger Chartier sostuvo que la posición de una ilustración en un volumen no es nunca casual y cumple funciones específicas según las modalidades textuales (1992: 156). A estimular la hipótesis de la preeminencia gráfica en las decisiones de ordenamiento de los *Veinte poemas* concurre también el hecho de que, a su vez, las colocaciones de los poemas ilustrados en la secuencia 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19 establecen otra alternancia en virtud de los espacios representados: una mitad de los dibujos reproduce motivos argentinos, y la otra mitad, extranjeros. Así, van apareciendo de a pares en complementación geográfica:

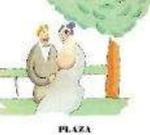
- 1. Extranjero - 3. Argentina
- 5. Extranjero - 7. Argentina
- 9. Argentina - 11. Extranjero
- 13. Extranjero - 15. Argentina
- 17. Argentina - 19. Extranjero.



Asimismo, si consideramos ahora los casos individuales, es decir, la posición que cada ilustración ocupa en la página en relación al texto, hallamos otro eje de regularidad; la mitad de los dibujos están situados *antes* de sus poemas correspondientes, siempre destacados en la página impar: “Paisaje Bretón”, “Río de Janeiro”, “Biarritz”, “Pedestre” y “Plaza”.

Figura 68

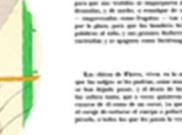
Oliverio Girondo, puesta en página de los dibujos de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922)

 <p>PAISSAIE BRETON</p> <p>Bretones, en un grupo de coches, resacañales, coches que corren como diablos, en un pueblo de mar, con un cielo de color de botellas.</p>	<p>«Bretones bretones, ¿a qué van los diez minutos? ¿Bretones que corren como los diez de botellas?»</p> <p>Salen los bretones, resacañales por la pista, resacañales que se agreden a las botellas, pero pronto se reconcilian, y con un colorido azul se reconcilian, se reconcilian, se reconcilian, se reconcilian.</p> <p>El color azul, el color azul de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos.</p> <p>El color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos.</p>	<p>«¿A qué van los diez minutos? ¿Bretones que corren como los diez de botellas?»</p> <p>Resacañales los resacañales, con un colorido de botellas, resacañales los resacañales, con un colorido de botellas, resacañales los resacañales, con un colorido de botellas, resacañales los resacañales, con un colorido de botellas.</p> <p>El color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos.</p>	 <p>RIO DE JANEIRO</p> <p>La ciudad luce en colores que corren de galopón.</p> <p>«Correrán de correrán corriendo, se lo dije a otros».</p>	<p>«El «Rio de Janeiro» hasta para chiflados luce la ciudad... ¡El «Rio de Janeiro»! «El Rio de Janeiro»... ¡El Rio de Janeiro!»</p> <p>«Un resacañales de botellas, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro.»</p> <p>«El color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos.»</p> <p>«¿Bretones bretones, ¿a qué van los diez minutos? ¿Bretones que corren como los diez de botellas?»</p>	<p>«Bretones bretones, ¿a qué van los diez minutos? ¿Bretones que corren como los diez de botellas?»</p> <p>«Un resacañales de botellas, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro.»</p> <p>«El color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos.»</p>
 <p>BIARRITZ</p> <p>El color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos.</p>	<p>«¿Bretones bretones, ¿a qué van los diez minutos? ¿Bretones que corren como los diez de botellas?»</p> <p>«Un resacañales de botellas, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro.»</p> <p>«El color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos.»</p>	 <p>PEDESTRE</p> <p>En el fondo de la calle, un colorido que corre de galopón.</p> <p>«Correrán de correrán corriendo, se lo dije a otros».</p>	<p>«Bretones bretones, ¿a qué van los diez minutos? ¿Bretones que corren como los diez de botellas?»</p> <p>«Un resacañales de botellas, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro.»</p> <p>«El color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos.»</p>	 <p>PLAZA</p> <p>«Bretones bretones, ¿a qué van los diez minutos? ¿Bretones que corren como los diez de botellas?»</p> <p>«Un resacañales de botellas, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro.»</p> <p>«El color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos.»</p>	<p>«Bretones bretones, ¿a qué van los diez minutos? ¿Bretones que corren como los diez de botellas?»</p> <p>«Un resacañales de botellas, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro.»</p> <p>«El color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos.»</p>

La otra mitad de los dibujos, en cambio, están situados en página par, *en medio* de los poemas, componiendo un auténtico tríptico visual y verbal: “Croquis en la arena”, “Milonga”, “Exvoto”, “Croquis sevillano” y “Sevillano”. No parece fortuito que en esta serie, a diferencia de la serie anterior, las cinco ilustraciones estén dominadas por una única figura humana central.

Figura 69

Oliverio Girondo, puesta en página de los dibujos de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922)

<p>CROQUIS EN LA ARENA</p> <p>En un grupo de coches, resacañales, coches que corren como diablos, en un pueblo de mar, con un cielo de color de botellas.</p> 	<p>«Bretones bretones, ¿a qué van los diez minutos? ¿Bretones que corren como los diez de botellas?»</p> <p>«Un resacañales de botellas, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro.»</p> <p>«El color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos.»</p>	<p>MILONGA</p> 	<p>«Bretones bretones, ¿a qué van los diez minutos? ¿Bretones que corren como los diez de botellas?»</p> <p>«Un resacañales de botellas, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro.»</p> <p>«El color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos.»</p>	<p>«Bretones bretones, ¿a qué van los diez minutos? ¿Bretones que corren como los diez de botellas?»</p> <p>«Un resacañales de botellas, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro.»</p> <p>«El color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos.»</p>
<p>EXVOTO</p> 	<p>«Bretones bretones, ¿a qué van los diez minutos? ¿Bretones que corren como los diez de botellas?»</p> <p>«Un resacañales de botellas, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro.»</p> <p>«El color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos.»</p>	<p>CROQUIS SEVILLANO</p> 	<p>SEVILLANO</p> 	<p>«Bretones bretones, ¿a qué van los diez minutos? ¿Bretones que corren como los diez de botellas?»</p> <p>«Un resacañales de botellas, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro, los colores del Rio de Janeiro.»</p> <p>«El color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos, el color azul de las pupilas de los ojos.»</p>

En cada una de estas dos series, hay una pieza que se destaca por la convivencia en la página del dibujo y el texto. En la de los trípticos es “Croquis en la arena”, donde se ve un tradicional fotógrafo minuterero que tiende la foto recién sacada: “Por ochenta centavos, los fotógrafos venden

los cuerpos de las mujeres que se bañan”. Si la comparamos con las fotografías habituales de la época, advertimos que en el dibujo de Gironde, como en su poesía, hay una inversión grotesca, porque el retrato no reproduce el rostro de la mujer sino su trasero; ello genera, asimismo, un efecto especular por la presencia de una imagen dentro de la imagen, representación de la representación. Lo más notable desde el punto de vista de la puesta en página es que la figura del fotógrafo aparece rodeada de texto, sumergida en la tipografía como la bañista en el mar.



El dibujo es *imagentexto*, una *estrofa visual* que “se inserta en la secuencia verbal del poema” y constituye “un equivalente icónico del verso”, según el análisis de Schwartz, quien afirmó también:

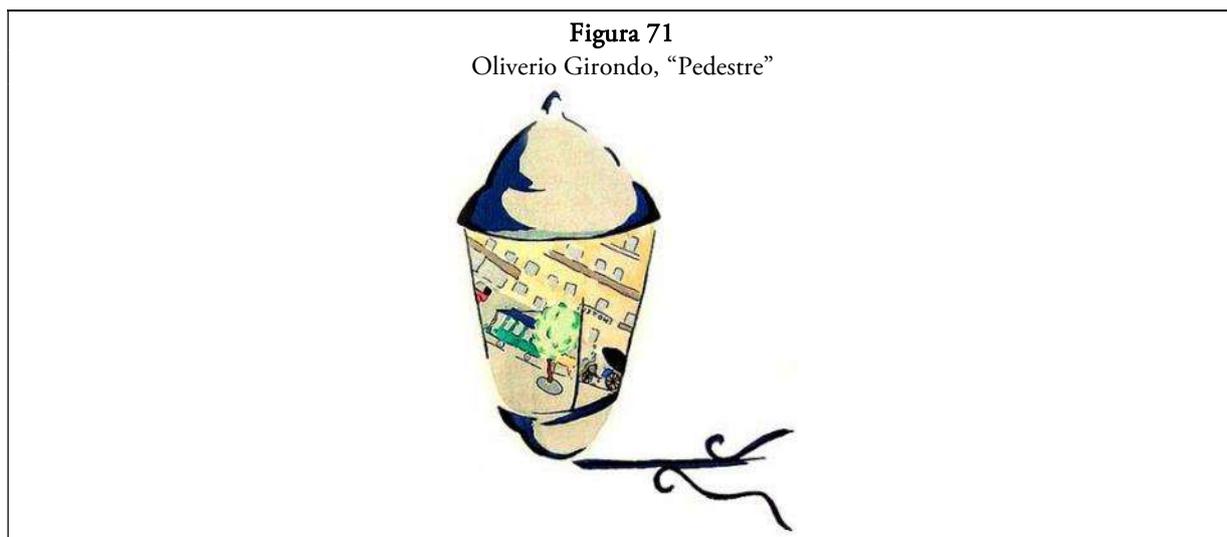
En esta equivalencia verbal-iconográfica, el sistema croquis-poema / croquis-dibujo representa una única matriz semántica. De esta manera, en el proceso de equivalencia palabra/imagen, la cámara juega como medio reproductor por excelencia. Son dos códigos distintos pero que funcionan homológamente. Escritura-retícula, palabra-imagen, representación-impresión. La palabra impresa se equipara a la imagen impresa; el poeta al fotógrafo, el poema a la fotografía. El lector capta simultáneamente los dos códigos, ya que el fotógrafo muestra el retrato al receptor del código en cuestión (1993: 145-6).

Schwartz encontró en este croquis que “el carácter pasajero del dibujo en la arena equivale a la efimeridad”; se trata de una “escritura en fuga, una poética de lo provisorio”. Es notable que ya Lascano Tegui había advertido en Gironde que “su visión, enteramente plástica, tiene como los apuntes *esquisses* que uno debe dibujar en 5 minutos, algo de *gauche*, de no académico, de

²⁴⁴ Todas las revistas ilustradas publicaban reportajes gráficos de las “chicas” de “nuestro gran mundo” en la playa y en los bailes de carnaval de los lugares de veraneo.

desdibujado. No alcanza al estilo, cercena, interrumpe la impresión”.

Entre los dibujos de la primera serie, “Pedestre” tiene una categoría especial, porque es el único que no está situado antes del título y se lee como una línea más del texto: “Con un brazo prendido a la pared, un farol apagado tiene la visión convexa de la gente que pasa en automóvil”. La ilustración se destaca también entre las demás, porque es la única que no tiene motivos humanos o humanizados y presenta elementos callejeros, aunque no exclusivamente modernos.



Como vimos, los faroles son centrales en la poética de Girondo. El farol de “Pedestre” se salvó de las pedradas y Schwartz observó que es en cierto modo el “narrador” de la escena urbana: “el «ojo testigo» se convierte aquí en «ojo narrador», en la perspectiva invertida y fragmentaria de la imagen urbana” (1993: 162). Y el farol nos narra: un kiosco, un árbol, una victoria o coche de plaza, la insignia inversa de un hotel, un tranvía. Abre también una infinita puesta en abismo: en el tranvía reflejado está el irónico lector ideal, que lee los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, donde está la ilustración de “Pedestre”, en cuyo farol se refleja un tranvía, donde el lector sigue leyendo el libro de Girondo, y así hasta el vértigo sin término. El farol de Girondo es la cifra de su poética. El farol distorsiona, modifica, fragmenta, recrea, corrige, anima.

En tal sentido, en cuanto al estilo, Pereda Valdés sostuvo que “las acuarelas del señor Girondo tienen también acertado sentido de lo que es el arte moderno”. Lascano Tegui, por su parte, vio en las líneas puras y los colores plenos una analogía con las pinturas primitivas:

tengo que celebrar en el libro de Girondo, la expresión que tu lápiz ha sabido dar a las ilustraciones del volumen. Realizan ellas la mayoría, una síntesis de gran vertebrado. Con ellas, el hombre de Neandertal ilustró sus cavernas y el más grande de los faraones con sus miles de artistas y de escribas pretendía en sus jeroglíficos, retornar a esa sencillez honesta y encantadora de la línea y del color plano.

La amistad entre Gironde y Lascano Tegui, así como su interés compartido por las artes plásticas, hacen suponer que estas cuestiones fueron debatidas entonces entre ambos. Años después, en 1936, Gironde volvería a tratarlas en términos teóricos en su ensayo *Pintura moderna*. Aunque las posiciones de Pereda Valdés y Lascano Tegui parezcan contradictorias, en rigor están relacionadas con el llamado “primitivismo” de las vanguardias. Al respecto, el mencionado trabajo de Adriana Armando y Guillermo Fantoni sobre “el «primitivismo» martinfierrista”, recuerda la atracción del poeta por lo “exótico”, lo “primitivo”, la “inocencia perdida” y revisa el ensayo de *Pintura moderna*, deteniéndose en los mismos elementos planteados por Lascano Tegui:

El interés por las culturas del pasado como fuente de nuevos impulsos formales es rastreado por Gironde a partir del “exotismo decorativo” y el “anhelo de simplificación” de Gauguin. Su obra, al apelar a los campos de color plano y las “culturas primitivas”, produjo una liberación del naturalismo cuyo ejemplo alentará, poco después, la rebelión de los “fauves”. A la herencia de Rimbaud y al legado de Gauguin, los “fauves” sumaron el estímulo de “los estudios etnográficos y los descubrimientos de la arqueología” que les permitirán “confirmar los derechos de la intuición y del instinto”. El descrédito del “academismo praxiteliano” que arrastró “gran parte de lo clásico” tiene para Gironde su contrapartida en la admiración generalizada de las realizaciones del mundo antiguo como “la grandiosidad escultural de los bajorrelieves babilónicos, el hieratismo de lo egipcio, la pureza de lo prehelénico” a lo que se suma una nueva y poderosa influencia: “el lirismo de las estilizaciones de todos los pueblos primitivos” (1999: 475-476).

Schwartz vinculó la estética de los dibujos de Gironde con la dimensión grotesca de la caricatura: “lo que distingue a Gironde de cualquier tradición clásica o naturalista, proyectándolo de inmediato a una visión crítica de lo social, es la subversión de la mirada a través de la caricatura” (1999: 501). También Artundo señaló que las ilustraciones respondían “a esa nueva cultura visual gestada en los primeros años del siglo XX: dibujo lineal y esquemático, deformaciones a veces caricaturescas” (2007: 8), y que por ello resultaban “una alternativa válida frente al más o menos marcado naturalismo que sostenía las ilustraciones de otros artistas que contemporáneamente traducían en imágenes contenidos literarios” (1999: 525). Gironde trabajó en las caricaturas sobre materiales de circulación cultural, reconocibles por el lector de su tiempo. “Milonga”, por ejemplo, representa a un bandoneonista con los rasgos estereotipados que el humorismo de la época atribuía a los delincuentes o “lunfardos”. La mujer de “Croquis sevillano” parece cubierta con manto y saya, a la manera de las tapadas o cobijadas andaluzas. “Croquis en la arena” presenta a un fotógrafo cuyo aparatoso bigote, conocido como *la moustache à l'impériale*, junto al peinado batido, se repetía en otras caricaturas del libro para ridiculizar los retratos de “figurones gaseosos”, que recuerdan al viejo

profesor del secundario Calixto Oyuela.²⁴⁵

Figura 72

Alejandro Sirio, *Caras y Caretas* 1219, 11 de febrero de 1922; Francisco Prieto y Santos, *Las cobijadas de Vejer de la Frontera* (1935), detalle; Oliverio Gironde, “Croquis sevillano”, “Milonga”, “Croquis en la arena”, “Biarritz”, “Plaza” (1922); retrato de Calixto Oyuela



Queda por último profundizar en una cuestión que hemos venido anticipando: la complementación entre los motivos visuales y verbales, lo que Margarita Nelken llamó la *visión unísona, imposible de separar*. Si ya en su tiempo Gabriel Alomar había señalado que “Gironde ha ilustrado su libro con fantasías pictóricas acomodadas a sus acrobacias literarias”, más recientemente Schwartz escribió que estas caricaturas suscitan “el mismo efecto de lectura de su poesía al deformar, ridiculizar, fragmentar, monumentalizar, universalizar un momento y, en última instancia, provocar en el lector el sentimiento crítico despertado por lo cómico” (1999: 501). Esta observación de “universalizar un momento” recuerda sin duda la idea de *instante pregnante*, empleada por la teoría del arte. En tal sentido, los dibujos de Gironde tienen en común específicamente con el arte de la caricatura ese intento de fijar en un instante los distintos instantes de la acción, según la concepción de E. H. Gombrich; lo que se percibe como parecido “no es necesariamente una réplica de nada visto”: “el arte tiene que compensar la pérdida de la dimensión temporal concentrando toda la información requerida en una imagen inmóvil” (Gombrich, 2002: 301). Esa captura del instante se aprecia en el conjunto de las ilustraciones, pero especialmente en aquellas en que aparecen los bordes esfumados, produciendo un efecto de barrido de movimiento y las figuras exhiben contornos imprecisos hasta fusionarse unas con otras.

²⁴⁵ Schwartz observó sobre la imagen del fotógrafo: “lo caricaturesco de algunos versos [...] encuentra analogías en la imagen, en la posición y especialmente en los bigotes del fotógrafo” (1993: 146).

Figura 73

Oliverio Girondo, contornos imprecisos en “Paisaje bretón”, “Croquis en la arena”,
“Milonga”, “Exvoto”, “Biarritz”, “Plaza”

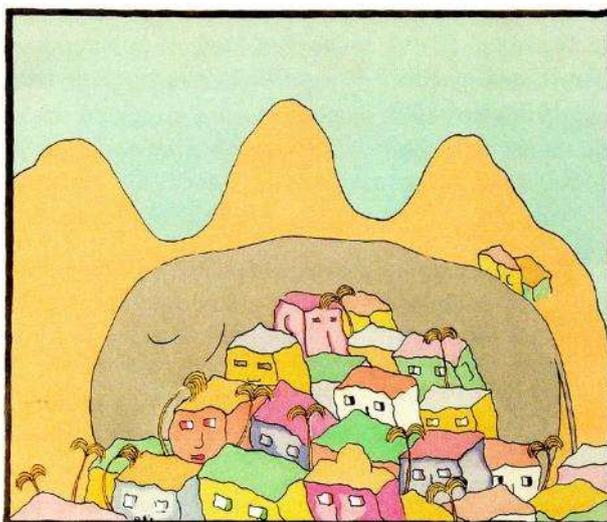


Sólo tres dibujos, “Río de Janeiro”, “Croquis sevillano” y “Sevillano”, tienen marco, un marco dibujado por el propio autor, llamado en la terminología de Jacques Aumont “marco-límite”, es decir, el que justamente “*detiene* la imagen” y adquiere una función simbólica variable “según los simbolismos en vigor”: el marco “vale también como una especie de índice, que «dice» al espectador que está mirando una imagen, la cual, al estar enmarcada de cierta manera, debe ser vista de acuerdo con ciertas convenciones” (1992: 153, 155).²⁴⁶ En tal sentido, “Sevillano” remeda la imagen de una estampita religiosa y “Río de Janeiro” la de una postal, con la clásica visión desde un barco sobre el mar. Sobre este último poema, Schwartz observó: “Corroborando el aspecto pintoresco de la ciudad, el ojo del turista-narrador reduce Río de Janeiro a una tarjeta postal, tanto en la ilustración, como en el concepto” (1993: 166).

²⁴⁶ Véase también Rudolf Arnheim: “un marco separa a la imagen de cuanto la rodea para indicar que ella constituye un mundo independiente. De hecho, un cuadro trata de ser en la mayor parte de las ocasiones una representación autónoma del mundo, y no una parte de él” (2001: 67).

Figura 74

Oliverio Gironde, marco de "Río de Janeiro"



En el poema se lee:

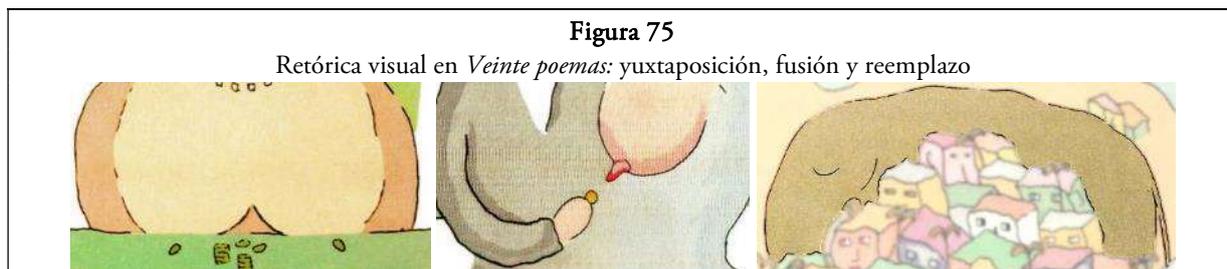
Caravanas de montañas acampan en los alrededores.

Con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de otros y cuando están arriba, ponen el lomo, para que las palmeras les den un golpe de plumero en la azotea (11),

mientras en la ilustración, las casas se rascan la cabeza y las montañas son también camellos y elefantes. Ya lo había señalado Lascano Tegui, hallando allí, como un guiño de su común pasado simbolista, una referencia a *Belkiss*, la pieza del escritor portugués celebrado en Hispanoamérica luego de su inclusión en *Los raros* de Rubén Darío y el prólogo que le dedicó Leopoldo Lugones: “he podido ver detrás de Río Janeiro, al elefante negro de la tierra tórrida y al camello de las tres jorobas de Eugenio de Castro, lusitano que imaginó una tropa de camellos semejantes para la reina de Saba”.

Es que Gironde aplicó análogos principios a lo verbal y a lo visual, como en el caso de la metáfora de los marineros “mercurizados” o la de la Virgen Dolorosa que usa “de alfiletero el corazón”. Según John Berger, el dibujo revela el proceso de su ejecución, de su propia mirada: “Dibujar es mirar examinando la estructura de las apariencias. El dibujo de un árbol no muestra un árbol sin más, sino un árbol que está siendo contemplado” (2012: 56). La mirada de Gironde en los dibujos de los *Veinte poemas* rehuía el naturalismo y aplicaba la misma estética del texto, de sistemática deformación de las apariencias, con procedimientos retóricos correlativos a los de la palabra poética. En una clasificación de las modalidades de la retórica visual, Phillips y McQuarrie propusieron ir más allá del debatido concepto de metáfora y redujeron operativamente la cuestión

a tres tipos de operaciones básicas: yuxtaposición, fusión y reemplazo.²⁴⁷ Podemos discernir estos tres procedimientos en los dibujos de Girondo.



En “Biarritz”, la posición de las fichas sobre el tablero del casino por yuxtaposición genera una analogía con las partes ocultas de la anatomía de la mujer funcionando así como una comparación y muestra cómo los puntos variables de convergencia y divergencia entre lo verbal con lo visual incrementan los significados del poema, ya que el texto proporciona otro símil:

Unas tetas que saltarán de un momento a otro de un escote, y lo arrollarán todo, como dos enormes bolas de billar (19).

En “Plaza”, aparece la imagen, recurrente entonces en las noticias policiales, en las novelas populares y en el teatro, del seductor que prometía casamiento para quedarse con los ahorros de las mujeres del servicio doméstico, en este caso una nodriza. De allí la metáfora del texto y de la imagen, que transfigura singularmente la mano del hombre, fusionándola con la ubre:

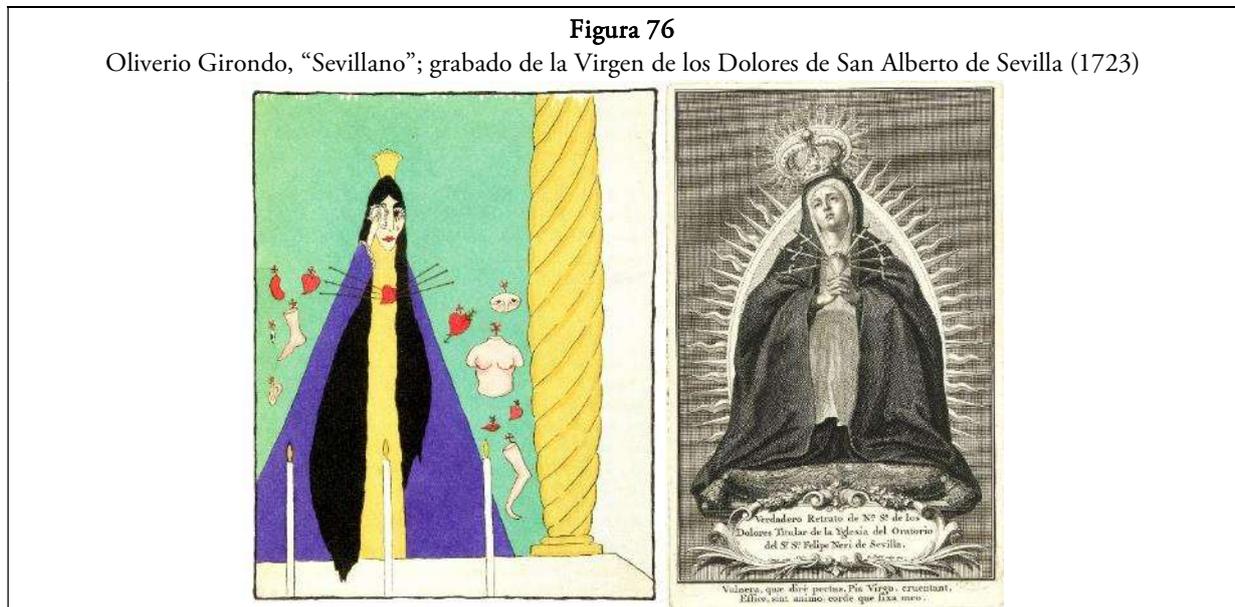
Uno de esos hombres con bigotes de muñeco de cera, que enloquecen a las amas de cría y les ordeñan todo lo que han ganado con sus ubres (23).

Por último, en “Río de Janeiro”, como vimos, el elefante es representado en sustitución de la montaña.

Estos procedimientos pueden combinarse, como en “Sevillano”, en que se percibe la irreverencia de sustituir la imagen tradicional del corazón traspasado con puñales por una almohadilla con alfileres, desacralizando la dignidad religiosa exaltada por las estampas. Schwartz la consideró una “metáfora *pop*”. Para él, “Sevillano” es “la descripción más radical de esta alianza de

²⁴⁷ Por cierto, esta división puede paragonarse al mencionado análisis de Mitchell acerca del modo en que “las palabras y las imágenes se yuxtaponen, se mezclan o se separan”, y tampoco difiere sustancialmente de la formulación recabada por Carmen Bobes en su panorama de “historia de las teorías sobre la metáfora” verbal, que agrupa las distintas posiciones en tres enfoques: sustitutivo, comparativo, interactivo (2004: 95 y ss.). Elena Oliveras distingue cuatro tipos de metáforas visuales en el arte: comparación, *metáfora in absentia* total, *metáfora in absentia* parcial y conmutativa: “Estos tipos de metáforas no siempre pueden ser distinguidos con precisión. Es sobre todo en el campo del arte donde se multiplican ejemplos de variantes en las que confluye más de un tipo de metáfora” (2007: 116).

lo sublime con lo profano. La ilustración representa este proceso de desacralización. La caricatura diluye el carácter sagrado del elemento representado y las connotaciones religiosas inherentes a los exvotos se disipan” (1993: 169).²⁴⁸



En efecto, el texto menciona las ofrendas a la Virgen:

La iglesia se refrigera para que no se le derritan los ojos y los brazos..... de los exvotos (26).

y la imagen añade elementos no presentes en lo verbal, también con carácter desacralizador, como chorizos, orejas y corazones sueltos, en una descomposición cubista que está en diálogo con otros poemas del libro, como “Croquis en la arena”, donde flotan en el mar “Brazos. / Piernas amputadas” (9), y “Exvoto”, cuyas chicas de Flores “no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojárselo, a todos los que les pasan la vereda” (15).

Pero además “Sevillano” presenta una notable yuxtaposición. Recordemos el final del poema, que fue señalado como una de las más grandes irreverencias del libro:

Y mientras, 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*.²⁴⁹

²⁴⁸ Antelo, por su parte, consideró esta imagen de la Virgen como una “*poupée* o pupila desarticulada”. En el poema vio que “Ese grado cero del sentido finge describir («cabelleras de cola de caballo») o más aún metaforizar, cuando en verdad sólo agota el sentido del tropo, exhibiendo, sin pudor, la puja, la paja, de lo real: lo divino no es sino suma de restos animales” (1999: LIII).

²⁴⁹ Por cierto, basta recorrer la prensa argentina de la época para comprender que ésta era la denominación corriente del *chicle*, por lo cual no parece atinado ver en ello “una crítica al estereotipo de la mecanicidad industrial anglosajona con el uso del *chewing gum*” como profiere Rizzo (2000: 38).

Este pasaje blasfematorio era sin dudas chocante para el lector argentino de la época, como lo prueba el hecho de que fue censurado en la reproducción de *Páginas de Columba*. Sin embargo, resultaba en cierto modo esperable dentro del sistema poético de la vanguardia internacional a la que se remitía Girondo. Tal como señaló Rosa Martín en su estudio *El humor en la poesía española de vanguardia*, “la irreverencia religiosa, tan grata al espíritu rebelde de las vanguardias, somete las figuras sagradas a degradación paródica con intención literalmente iconoclasta” (1996: 361).

A la vez, ha pasado desapercibido otro sacrilegio de “Sevillano”, quizá más audaz que el anterior, escondido en el dibujo mediante el recurso de la yuxtaposición. La imagen explicita significados imposibles de ser cubiertos por el texto. Nos ayuda a percibirlo un trabajo de 1997 del fotógrafo español Chema Madoz, que situó una copa vagamente triangular frente al cuerpo de una figura humana, creando así por yuxtaposición una comparación visual entre la copa y el pubis. Es exactamente lo que había hecho Girondo al dibujar la vela central delante del cuerpo de la Dolorosa.



La complementación entre lo visual y lo verbal se observa también a la inversa, es decir, cuando es el texto el que emplea recursos propios de las artes plásticas vanguardistas. Ello queda claro en el poema “Milonga”, en cuyo final se desata una pelea, “*mientras entre un oleaje de brazos y de espaldas estallan las trompadas, como una rueda de cohetes de bengala*”, con una imagen plástica, y también sonora, compuesta por metros de 5 y 7 sílabas:

7	mientras entre un oleaje
7	de brazos y de espaldas
7	estallan las trompadas,
5	como una rueda

Aquí Girondo transfiere a lo verbal la técnica del dinamismo futurista de pintores como Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà o Marcel Duchamp, y anticipa los recursos de descomposición y plasmación del movimiento empleados luego intensivamente por el cómic para la representación de escenas de acción y peleas. En tal sentido, debemos recordar que, refiriéndose a imágenes análogas de Girondo, Borges escribió que “la antecedencia de ese método parece estar en la caricatura y señaladamente en los dibujos animados del biógrafo” (1925, junio 26). En *Calcomanías* Girondo retoma de modo casi literal este recurso en el comienzo antes citado de “Calle de las Sierpes”, donde *una corriente de brazos y de espaldas* parece la verbalización del *Desnudo bajando una escalera*.²⁵⁰ De ese poema, Alejandro Sirio realizó una ilustración con unos “monos” de notable dinamismo, aplicando en parte la estética de distorsión antirrealista, entonces naciente en el cine de animación, conocida como *rubber hose*, en la que brazos y piernas ondulan como si no tuvieran huesos.

Figura 78

Dinamismo futurista. Giacomo Balla, *Dinamismo de un perro con correa* (1912); Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera n° 2* (1912);²⁵¹ Carlo Carrà, *Caballo y jinete* (1913); viñeta de cómic reproducida en Gasca, Gubern (1994: 299); Alejandro Sirio, “Calle de las Sierpes” (1924).



La metaforización análoga a la del dibujo animado y la historieta puede verse también en las

²⁵⁰ En “Milonga”, además, las mismas partes del cuerpo aparecen reflejadas en los baldes de hielo del champagne: “baldes de níquel que trasuntan enflaquecidos *brazos y espaldas* de «cocottes»”.

²⁵¹ En uno de sus membretes inéditos Girondo anotó que “No existe desnudo ni escalera en un cuadro de Duchamp titulado *Desnudo bajando la escalera*” (2014: 95).

desarticulaciones mecánicas de los cuerpos, en múltiples pasajes, el primero de ellos ya señalado por Borges:

mientras el “cantaor”,
muslos de rana
embutidos en fundas de paraguas,
tartamudea una copla
que lo desinfla nueve kilos (47).

En los compartimentos de primera,
las butacas nos atornillan sus elásticos
y nos descorchan un riñón (36),

Alguien nos destornilla luego la cabeza, nos desabrocha las costillas, intenta escamotearnos un riñón (58).

Para concluir, veremos un ejemplo de cómo la ilustración incorpora nuevos significados al texto hasta convertir al poema-dibujo en una unidad inescindible. Para ello elegimos una de las piezas más difundidas y escandalosas del libro, el “Exvoto” (15) dedicado a las chicas de Flores. En su momento, como vimos, fue atacado por “obscenidad”, “escatología”, “chocante fealdad”, “pornografía poética”. Para apreciar el carácter revulsivo del poema podemos compararlo con un texto contemporáneo, que manejaba los mismos elementos, del joven ultraísta español Evaristo Correa Calderón, aparecido en enero de 1919 en *Grecia*; esta publicación, “que será primera revista ultraísta”, según Julio Neira, revelaba cómo “los cultivadores de un anquilosado modernismo epigonal siguen obsesionados con el modelo de mujer voluptuosa, apreciada como fuente de sensualidad” (2015: 87). En la osada composición “El elogio de los senos en flor”, se leía:

Senos en flor,
yo os amo con fervor
porque sois ex-voto en el altar de Amor.
El Amor no es más que eso:
la caricia y el beso
y el ansia del poseso.
Senos de las mujeres armoniosas,
fragantes como rosas,
yo os amo sobre todas las cosas...
¡Oh, senos encendidos
y, como pomas, escondidos
bajo la seda de los vestidos!
¡Oh, senos fragantes!
Yo os amo en los instantes
de locuras galantes...
Amada, ¡cómo suspiras.
con qué amor me miras,

al vibrar tus senos como liras!
Yo amo tus senos
aromados, rosados, llenos
del encanto de todos los venenos...
Seáis por siempre benditos,
divinos senos precitos,
ardientes ofrendas en los carnales ritos.

La sensualidad candorosa del incipiente ultraísta no parece contemporánea de la procacidad de Girondo:

Las chicas de Flores, tienen los ojos dulces, como las almendras azucaradas de la Confitería del Molino, y usan moños de seda que les liban las nalgas en un aleteo de mariposa.

Las chicas de Flores, se pasean tomadas de los brazos, para transmitirse sus estremecimientos, y si alguien las mira en las pupilas, apretan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda.

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.

Las chicas de Flores, viven en la angustia de que las nalgas se les pudran, como manzanas que se han dejado pasar, y el deseo de los hombres las sofoca tanto, que a veces quisieran desembarazarse de él como de un corsé, ya que no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojárselo, a todos los que les pasan la vereda.

Las diferencias con el poema de Girondo son visibles, desde el léxico erótico y la ausencia de la segunda persona, hasta la mirada grotesca en que la delicadeza de las muchachas y sus almendras azucaradas, su aleteo de mariposas y luciérnagas, convive con las rotundas fragatas maternas. En la expresión del deseo masculino de los versos de Correa Calderón (*ansia del poseso, carnales ritos*) hay algunas metáforas llamativamente coincidentes con las de “Exvoto”: los “senos encendidos”, ocultos bajo el vestido, los senos como exvotos, como frutas, pero en Girondo se distinguen por su dimensión irónica. En cuanto al ritmo, la polimetría de Correa Calderón se apoya en la rígida repetición de los tercetos monorrimos. Girondo, en cambio, como otros poetas de vanguardia, sustituye las rimas por un sistema de anáforas (*Las chicas de Flores... Las chicas de Flores... Las chicas de Flores...*) y por la aliteración, aquí con el rígido sonido /k/ (“y el deseo de los hombres las sofoca tanto, que a veces quisieran desembarazarse de él como de un corsé, ya que no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos”), a diferencia de sonidos más ligeros en otros poemas del libro (“para que se oiga en un solo susurro, el susurro de todos los senos al rozarse”).

Aunque por razones diversas a las de la década de 1920, en tiempos recientes “Exvoto” no ha dejado de resultar chocante, como lo prueba esta observación de Mihai Grünfeld: “El humor de

«Las chicas de Flores» también es frío y despersonalizado. No se observa siquiera un rasgo de simpatía hacia ellas. Predomina una actitud tremendista, profundamente violenta en su misoginia” (1999: 30). Disentimos con estas afirmaciones por dos motivos.

Por un lado, es menester reconsiderar el contexto en que se desenvolvían las chicas de Flores. Para ello podemos acudir a las revistas ilustradas que durante años exhibieron en sus notas gráficas los paseos, reuniones y fiestas en la plaza principal de Flores a las que las jóvenes del barrio acudían, acompañadas por las amigas, vigiladas por las madres y cercadas por los hombres.



Como se sabe, Flores era por entonces un sitio aún pintoresco, en el que, pese a la perduración de algunas casonas de descanso de la oligarquía, predominaban las familias de la pequeña burguesía. El desafío de Girondo, como en sus otros recorridos por espacios análogos en el mundo, fue precisamente el de dirigir una mirada moderna a ese barrio que era juzgado “romántico” y “de novela” porque, pese a las transformaciones de la ciudad, conservaba sus rasgos casi intactos y parecía resistirse al paso del tiempo. Las notas periodísticas de la década de 1920 y 1930 lo señalaban: “Flores, a pesar del progreso de los rascacielos, posee una idiosincrasia lírica de *pueblo de novela*. Es el barrio del amor”, escribió Juan José Soiza Reilly en una nota para *Caras y Caretas* titulada “La república romántica de Flores”, donde se idealizaba este “arrabal exquisito, delicado, armonioso”, que “bajo sus luces y bajo sus ruidos, esconde una alma que, sin ser de patricios y sin ser de plebeyos, sigue siendo romántica”. Soiza Reilly declaraba con temible despreocupación: “Flores no transige. No se adapta. Lo prueba la estadística: «en Flores es donde se registran más

suicidios de amor»...” (1930, octubre 4: s.p.). Pocas semanas antes C. Muñoz Díaz había publicado en *El Hogar* el artículo “Las chicas de Flores y de Belgrano”, donde afirmaba: “últimos barrios románticos de este Buenos Aires que cada día se acrecienta, los de Belgrano y San José de Flores conservan aún, piadoso recuerdo de la infancia de nuestra ciudad”. Como el título lo indica, describía especialmente a las jóvenes de barrio: “En este marco tan apropiado a una poética concepción humana destacan su línea espiritual, sencilla y perceptible, las niñas, que son como la justificación misma del paisaje que acabamos de bocetar. Tienen el dulce hálito de una gracia segura [...]. Sus biografías no tienen demasiadas peripecias y transcurren casi como en un retiro”. Estas *niñas* sólo eran preparadas para acatar el mandato doméstico: “su vocación es simple huyen de lo extravagante para cumplir sus sencillas etapas de niñas, novias y esposas, sitios de sus vidas, de intraducible, íntima poesía”. En un relevante pasaje, Muñoz Díaz comparaba sus paseos por la avenida con “las clásicas retretas criollas”. Era el momento en que las muchachas abandonaban el ámbito privado del encierro doméstico para exhibirse en público:

Visión discreta para los enamorados que tímidamente comienzan a admirar alguna niña o pretexto para nuestra manía de “ver gente”, tal es el objetivo de estos paseos. En ellos vemos grupos de tres o más chicas tomadas del brazo, parlotando con el alegre desenfado de la juventud, llenando con su algarabía los ámbitos de la calle principal [...]. Allí se hace visible y cierta la escondida delicia que ocultan las casas de las calles laterales de celosías árabes perpetuamente cerradas.

Muñoz Díaz mostraba que sólo había un destino posible para “*esas niñas*” en quienes “vive el encanto perfecto, [...] que proporciona la vida de hogar, que en su estrictez de los días repetidos y hondos va modelando el carácter de esas niñas, inclinado a lo fundamental de la vida, no disperso en sensaciones fugaces y destructoras, sino adentrado en el emocionado y cotidiano problema de hacer mejor la grata intimidad de las casonas albergadoras”. La nota concluía con un lirismo al uso, afirmando sobre ellas: “Su presencia poetiza todos los lugares. Su bello persistir es la inexpresable advertencia, la anticipación de gracia que hace mejor el mundo. En el paisaje de Belgrano o Flores sus bellos ojos son horizontes” (1930, junio 27: 8, 60).²⁵² Señaladamente por esos mismos días el

²⁵² C. Muñoz Díaz también publicó otras notas de título similar, como “La chica del centro” (*El Hogar* 1108, 9 de enero de 1931). Es el único caso en esta serie de artículos en que se mencionaba a Gironde: “No son cursis, como dijera Oliverio Gironde de las chicas de Flores en sus *Veinte poemas para leer en el tranvía*”. Pero Gironde nunca empleó la palabra *cursi* en sus libros. Tal vez la confusión provenga del poema de Luis Cané “Elogio un poco cursi de las novias del barrio de Flores”, recogido en su poemario *Tiempo de vivir*: “Con modo pueril y tierno / piden promesas formales, / y como ellas son leales / ofrecen amor eterno. // Cuando empiezan a soñar / –ya en edad de los juguetes– / las atraen los cadetes / del Colegio Militar. // Después tienen la ilusión / de principescos amados, / mas se casan con empleados

periodista Héctor J. Romero publicó en *Atlántida* la nota “Hay un barrio provinciano a quince minutos de la Plaza de Mayo”, donde declaraba que “Flores sigue siendo todavía una provincia pequeñita. La más próxima al asfalto. Una provincia de juguete, puesta allí, a quince minutos de la Plaza de Mayo. Porque Flores conserva todavía inmutable e intacta toda la frescura de su sabor de tierra adentro”. También él testimoniaba que las “románticas chicas de Flores”, como las llamaba, eran criadas por sus familias tradicionales con un único destino social en la vida: conseguir marido. Ello regulaba todos sus movimientos privados y públicos, en las ventanas de sus casas, en las veredas y en las plazas, en una descripción que parece la síntesis del poema de Girondo: “*las muchachas salen a la tardecita a pasear por las veredas, esperan a sus galanes tras los cristales de las ventanas y cultivan el flirt en las históricas rondas de la plaza*”. Romero ansiaba la inmovilidad del tiempo: “¡Ojalá las rondas de la plaza de Flores no se pierdan nunca!” y concluía con su propia efusión lírica sobre las chicas de Flores, adivinando un futuro que también podía conducir a la muerte en caso de fracasar en su objetivo matrimonial:

Las de Flores son las chicas más buenas, más hacendosas y simpáticas del mundo. Y que nos perdonen las demás. Pero es lo cierto. ¿Serán ellas acaso diferentes de las muchachas de Belgrano o de la Boca? ¡Vaya uno a saberlo! Pero lo indiscutible es que las chicas de Flores, bonitas y feas, pobres y ricas, tienen toda fama de románticas y soñadoras.

Las chicas de Flores son las más sensibles, más afectas a las inquietudes del espíritu, más prontas a la emoción. No importa que desconozcan a Freud o a Jean Cocteau. Ellas aman los versos de Carriego, lloran con Amado Nervo y hasta son muy capaces de morirse de amor... (1930, s.d.)

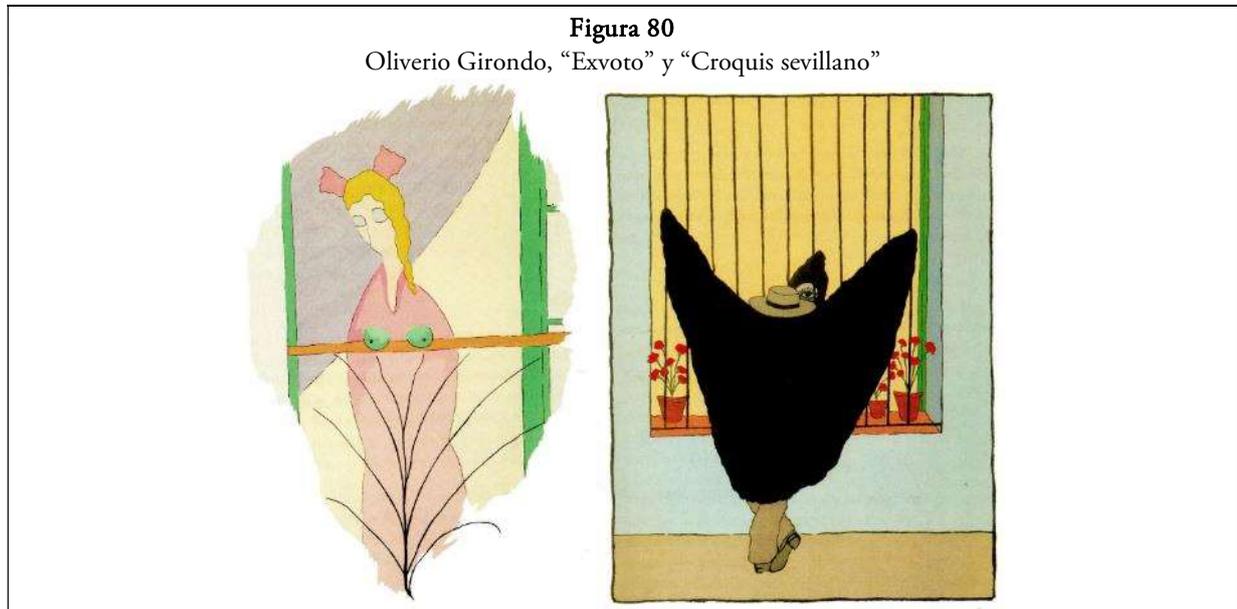
Estas líneas periodísticas proporcionan un testimonio revelador de la vida a la que se sometía a las chicas de Flores como una condena, con la imposición de vivir para buscar un hombre, por la vereda, la ventana, la plaza, y así llegar al matrimonio, o en cambio la “muerte de amor”. Como se ve, *El Hogar*, *Atlántida*, *Caras y Caretas* decían al cabo lo mismo que Girondo, aunque la diferencia, desde luego, en los términos citados de Schwartz, residía en “la subversión de la mirada a través de la caricatura”, en la “visión crítica de lo social”. Tal vez eso, para sus contemporáneos, resultaba aun más revulsivo que el léxico procaz.

Por otro lado, entendemos en tal sentido que la lectura de Grünfeld, al igual que la mayoría de la crítica, ignoró, según las categorías de Mitchell, la *imagentexto*, el *arte compuesto* del *poeta-pintor* que “demanda un lector capaz de moverse entre el alfabetismo visual y el verbal”. “Exvoto”

/ del Banco de la Nación. // Cada una en su corazón / guarda memoria secreta / de algún martes de retreta / en la Plaza Pueyrredón” (Buenos Aires: Babel, 1927: 49).

es un caso muy significativo de la complementación de imagen y palabra en los *Veinte poemas*, ya que el dibujo es ineludible para su comprensión cabal. Aquí, como vimos en otros casos, Girondo trabajó sobre materiales de circulación cultural anterior.

Si observamos la serie de diez poemas ilustrados del libro, advertimos la estrecha relación que vincula los dos dibujos centrales, el quinto y el sexto.



Mientras el resto de los dibujos expone espacios públicos, estos dos representan una ventana a la calle, la zona de frontera que une y separa lo público de lo privado, lo colectivo de lo individual, y sólo deja entrever la intimidad negada. En ambos, además, la figura humana que asoma del interior al exterior es una mujer. Los dos dibujos buscan deliberadamente situarse en la continuidad de un antiguo motivo recurrente de las artes visuales, del que pueden hallarse innumerables ejemplos desde el Barroco hasta las vanguardias históricas: la *mujer en la ventana*, con la subvariedad de la *mujer en el balcón*.

Figura 81

*Mujeres en la ventana en las artes plásticas (1675-1926)*²⁵³



En un extraordinario ensayo sobre esta cuestión, que es grato parafrasear sucintamente en parte aquí, Jordi Balló revisitó, en la pintura, la fotografía y el cine, el poderoso motivo visual de la mujer en la ventana, que puede adquirir variadas connotaciones según las circunstancias. La mujer delante de la ventana mira desde el espacio doméstico cerrado no sólo al exterior, sino también hacia dentro, dice Balló. No es una acción, porque una ventana no es una puerta, “no supone un tránsito físico sino un itinerario mental”. Es como una pausa reflexiva, en la que el tiempo se detiene: “cualquiera de las heroínas de estos cuadros pueden pasarse horas y horas repitiendo o manteniendo su gesto desde este observatorio solitario”, cada día, cuando se queda sola. “Es un tiempo propio, interior”, por ello está vinculado al tema de la soledad femenina. La ventana es también apertura al “mundo de los demás”, proporciona “un observatorio privilegiado desde el cual quien mira se siente protegido de la mirada del otro: el punto de vista de la ventana crea una cierta conservación del orden antes de ser turbado por la contemplación”. Más allá de su mirada hay una poderosa evocación fuera de campo. La ventana es también un espacio para el recuerdo y la ausencia, en especial como “premonición del amor perdido”, es decir, “como presencia de una ausencia amorosa”. No interesa tanto lo que mira sino cómo mira, “cómo fabrica su sueño del más allá”, con una sensación ambigua, porque es una escena de protección y, a la vez, de cerco. La ventana cerrada,

²⁵³ Bartolomé Murillo, *Mujeres en la ventana* (1665-1675); Francisco de Goya, *Majas en el balcón* (1808-1814); Caspar Friedrich, *Mujer en la ventana* (1822); Édouard Manet, *El balcón* (1868-1869); Edvard Munch, *La chica de la ventana* (1893); Gino Severini, *Mujer en la ventana* (1914); Salvador Dalí, *Muchacha en la ventana* (1925); Edward Hopper, *11 de la mañana* (1926).

tapiada, con rejas, será el muro que se ha de romper “para liberar la imaginación centrífuga”. A través de la ventana se manifiesta la aspiración del extrañamiento, la ensoñación, la necesidad de ir más allá, la voluntad de superación, de romper con el mundo opresivo, porque en el cerco doméstico la ventana muestra el hogar como cárcel o como infierno. La mujer joven en la ventana, agrega Balló, muestra el tránsito a la condición adulta y el deseo de ruptura con el orden materno que la oprime (2000: 21-39).²⁵⁴

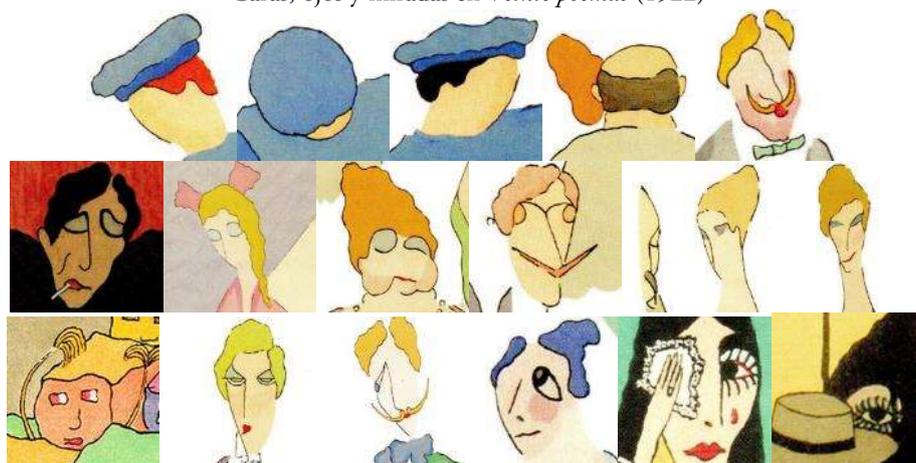
Esta clave ayuda a entender la tradición en la que se inserta el dibujo de “Exvoto”. La tristeza solitaria de la mujer en la ventana nos dice que la sátira no se dirige a ella sino a la red social que la condena a vivir esa vida. Cortarse el cuerpo en pedacitos, en lugar de suicidarse por amor, significaría la ruptura total con el sistema que la usa, la oprime, la obliga a colgar “sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones” para ser exhibidos ante la mirada de los hombres. La cortina entreabierta deja a la muchacha en medio de la hostilidad del hogar y de la calle. No será innecesario recordar que éste es el único poema del libro que lleva una dedicatoria: “A las chicas de Flores”. De haber considerado el poema como un todo de imagen y texto, quizá la crítica no hubiera afirmado que “no se observa siquiera un rasgo de simpatía hacia ellas”. La recepción muestra que algunos vieron en los dibujos una dimensión que superaba el simple humorismo: “el señor Girondo es un escritor melancólico, y cuando ilustra sus poemas, su melancolía casi se alza hasta las alturas de la tragedia”, se afirmaba en la reseña de *Caras y Caretas*.

En los ojos cerrados de la chica de Flores está esa mirada interior que sueña con la libertad. Son pocas las figuras de este libro de Girondo que tienen los ojos abiertos.

²⁵⁴ Otras reflexiones sobre la cuestión pueden hallarse en Eitner (1955) y Vázquez Sacristán (2007). Dolores Bastida, que estudió las representaciones del siglo XIX sobre el tema, sostuvo que “el tema de la Mujer en la Ventana, corresponde a uno de esos abiertos simbolismos de la iconografía moderna que sugieren significados inesperados y cuyo origen no puede encontrarse en una fuente única”; para ella, “en la representación iconográfica que nos ocupa, la figura de la mujer aparece aislada en un esquema compositivo plasmado en tres registros rígidamente separados: mujer, ventana, espacio exterior” (1996: 298, 311).

Figura 82

Caras, ojos y miradas en *Veinte poemas* (1922)



La mayoría de los personajes tiene los ojos cerrados, o no tiene ojos. Sólo en las “caras pintarrajeadas” de los edificios de “Río de Janeiro”, merced a la prosopopeya visual o pareidolia, se ven ojos abiertos. No hay ninguna mirada humana abierta de par en par. El efebo de “Biarritz” tiene los ojos entrecerrados, con los párpados caídos en actitud indolente. El fotógrafo de “Croquis en la arena” observa con un único ojo el cuerpo de las mujeres que se bañan, y su mirada sesgada se parece a las de los transeúntes de “Pedestre” cuando “ensucian las cosas que se exhiben en los escaparates, adelgazan las piernas que cuelgan bajo las capotas de las victorias”. Hay en cambio tres mujeres con un ojo abierto por completo, en una suerte de clarividencia: el ama de cría engañada en la plaza, la Virgen Dolorosa y la tapada sevillana, que satisface a un hombre a través de la reja, precisamente en el otro dibujo central del libro.

En el tríptico de “Exvoto”, la muchacha, casi totalmente visible, multicolor, sin la compañía de un hombre, es empujada al exterior por la cortina; exhibe sus pezones fosforescentes como *luciérnagas* sobre la reja del balcón, que no la encierra por completo y, como el poema, converge al sexo expuesto, a la calle y al paseante. En el tríptico de “Croquis sevillano”, la muchacha, bajo el manto que la cubre, totalmente enrejada y casi invisible, en compañía de un hombre, es repelida al interior por la capa; la arquitectura del dibujo es igual pero inversa: todo converge hacia la casa y el sexo oculto del desconocido cubierto de negro, que tiene, no casualmente, “crispaciones de *murciélago*”: Balló sostiene que en la iconografía en cuestión una mujer puede abrir la ventana “como signo de deseo de libertad, pero también como invitación a que entre lo desconocido, inquietante y misterioso” y en tal sentido recuerda el arquetipo erótico del vampiro seductor en el

cine.

El tránsito entre Flores y Sevilla, entre las dos mujeres en la ventana, es el de una prisión a otra, el de los ojos cerrados al ojo que se abre avizor en un comienzo de lucidez. Pero en “Croquis sevillano” el marco de la ventana carcelaria es reforzado por el marco del dibujo, como una doble prisión infranqueable.²⁵⁵

2.2. *Calcomanías: “Paisaje alucinado”*

En 1923 cuando recorrió España y recogió materiales para los poemas de *Calcomanías*, Oliverio Girondo también dibujó en su “carnet de croquis” las ilustraciones que debían acompañarlos como en su obra anterior. Una versión preliminar del libro fue presentada en abril de ese año a Calpe, la importante editorial madrileña, con numerosos títulos de grandes tiradas. Entre sus dueños estaba el empresario progresista Nicolás María de Urgoiti, propietario también de La Papelera Española y el diario *El Sol*, que había convocado a Ortega y Gasset como director editorial. Y, en efecto, se sabe que Ortega recomendó la edición del libro de Girondo, pero Urgoiti lo rechazó porque “no le permitía encajar en ninguna de las secciones de Calpe”.²⁵⁶

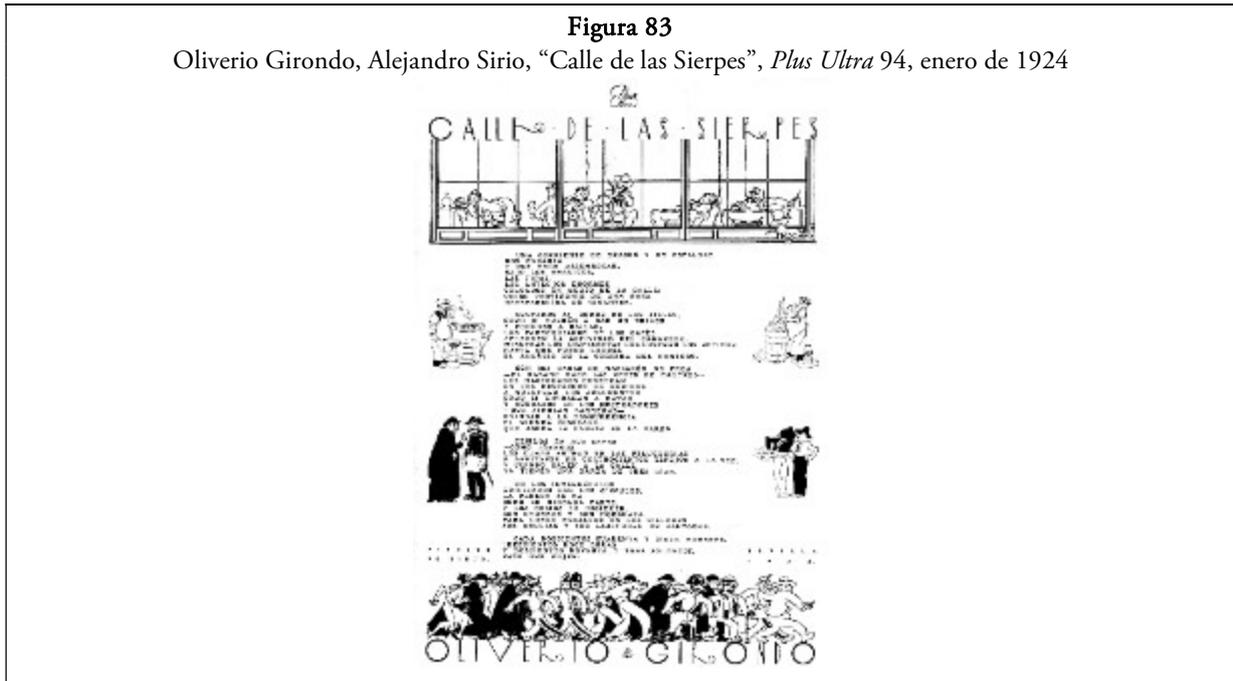
Apenas llegó a Buenos Aires, Girondo publicó dos poemas de la serie. El primero, “Calle de las Serpes”, apareció enero de 1924 en la revista *Plus Ultra*, la misma que había recogido cinco años antes sus últimos empeños modernistas.

²⁵⁵ Pocos años después, Roberto Arlt también escribiría sobre las mujeres andaluzas cobijadas: “en Vejer de la Frontera anoté el detalle de las encapuchadas, de las cuales sólo es visible un ojo, por la hendidura que entreabren las arrugas del capuchón. La figura humana aparece oculta por el hábito negro”, y sobre las enrejadas: “en Jerez de la Frontera, las mujeres no se cubren sus formas ni ocultan su rostro con paños negros, pero, en cambio, es más difícil verlas que en la misma Vejer, porque sus casas son cárceles de rejas tupidas, defendidas por mallas de alambre, opacas a la mirada profanadora” (1935, mayo 16: 4).

²⁵⁶ Lo informa una carta de Urgoiti a Girondo, fechada en “Madrid, 25 de abril de 1923”, parcialmente transcrita por Patricia Artundo (2007: 9).

Figura 83

Oliverio Gironde, Alejandro Sirio, "Calle de las Serpes", *Plus Ultra* 94, enero de 1924



La publicación sería recogida con algunas variantes en el libro, entre ellas la datación, que en *Plus Ultra* estaba fechada en "Sevilla, 1923" y luego se especificaría como "Sevilla, abril, 1923". Venía acompañada por un grupo de deslumbrantes ilustraciones de Alejandro Sirio, parte de las cuales mostramos más arriba. No es imposible que estuvieran basadas en los apuntes del propio Gironde. Una de ellas, en efecto, presentaba muchas semejanzas con una acuarela inédita del poeta, en la que también se veía a un grupo de hombres adormecidos por el tedio detrás de un ventanal.²⁵⁷ El dibujo correspondía a la anteúltima estrofa del poema:

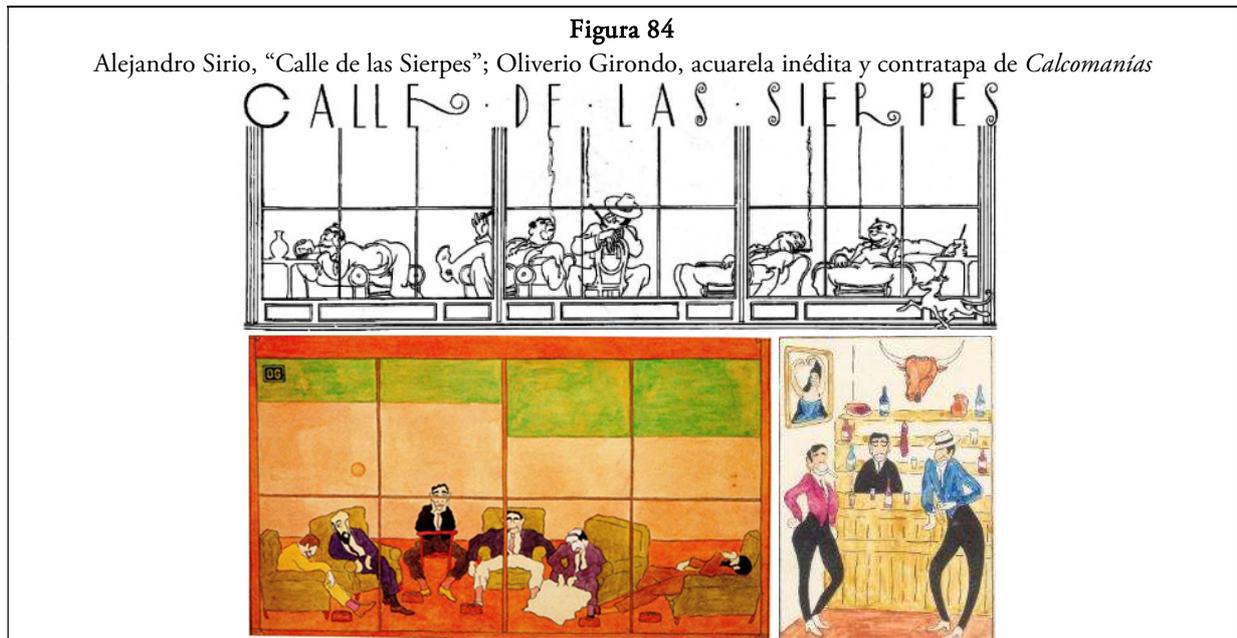
En los invernáculos
edificados por los círculos,
la pereza se da como en ninguna parte
y los socios la ingieren
con churros y con horchata,
para luego encallar en los sillones
sus abulias y sus laxitudes de fantoches (34).

Sirio les agregó a los personajes los habanos mencionados en otro pasaje del poema, que también fue ilustrado por Gironde y sería reproducido en la contratapa del libro:

Con sus caras de mascarón de proa,
—el habano hace las veces de bauprés—
los hacendados penetran

²⁵⁷ La acuarela se halló en la Colección Oliverio Gironde de la Sociedad Argentina de Escritores. Patricia Artundo la reprodujo con el título *Reunión de intelectuales* (2007: 90), indicando como fecha aproximada la década de 1920. No es desatinado fechar toda esta serie de dibujos en 1923, en tanto contemporáneos a la fecha declarada de composición de los poemas, dos años anterior a la edición del libro.

en los despachos de bebidas
a muletear los argumentos
como si entraran a matar.
Y acodados en los mostradores,
—que simulan barreras—
brindan a la concurrencia
el miura disecado
que asoma la cabeza en la pared (33).

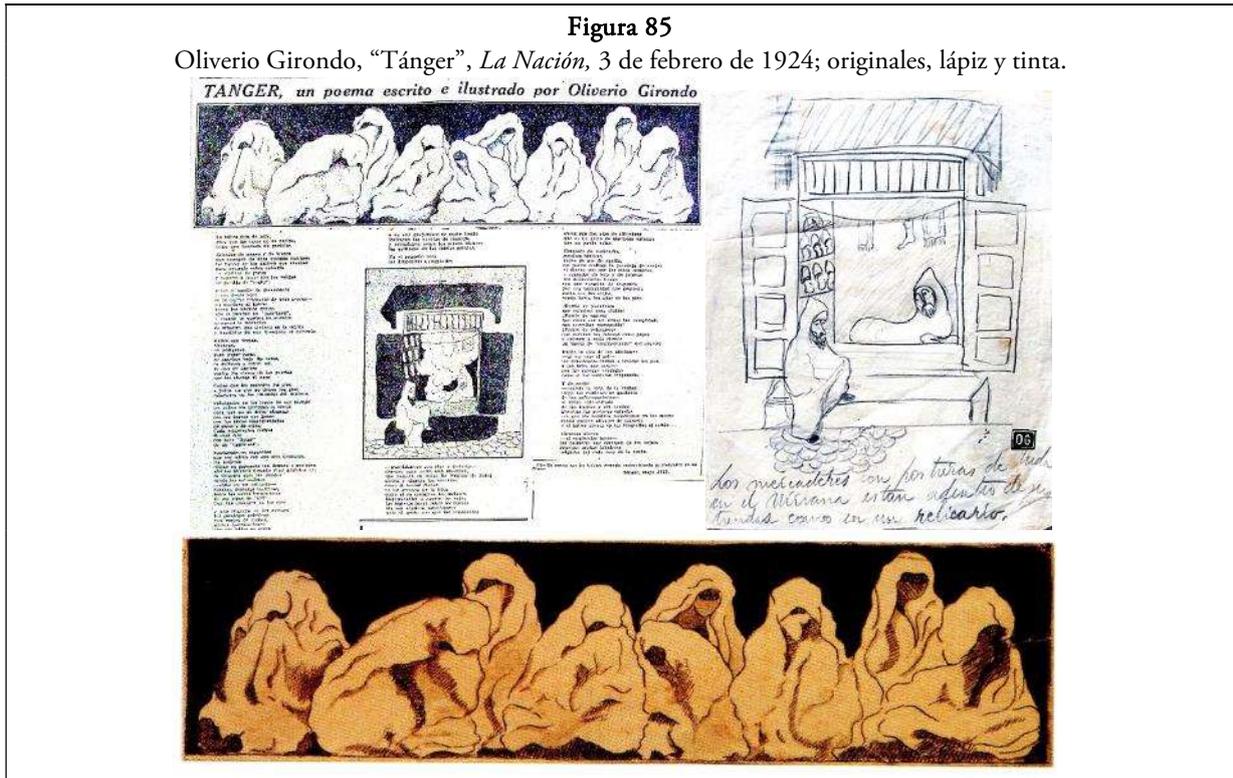


Casi por los mismos días, apareció en *La Nación* el poema “Tánger” con dos dibujos de Girondo.²⁵⁸ De ambos se conservan los originales, en un caso pasado a tinta, y en otro, un boceto a lápiz, cuyo estatuto en el proceso se ignora.

²⁵⁸ Solemos decir que *todos* los poemas de *Calcomanias* se sitúan en ambiente español; así, por ejemplo, Schwartz (“está totalmente dedicado a España”, 1999a: 502); por ello es necesario aclarar que “Tánger” se vinculaba a España por la expansión colonialista europea, muy compleja en ese territorio africano en la década de 1920.

Figura 85

Oliverio Girono, "Tánger", *La Nación*, 3 de febrero de 1924; originales, lápiz y tinta.



Estas publicaciones, y el hecho de que haya más de un dibujo para cada texto, muestran que la producción visual y verbal eran inseparables, y que *Calcomanías* fue concebido para ser acompañado por sus ilustraciones como los *Veinte poemas*. Tenemos la certeza de que, además de “Calle de las Sierpes”, al menos otros tres de los diez poemas de *Calcomanías* estaban ilustrados por el autor: “El tren expreso”, “Tánger” y “Semana Santa”. A propósito de este último, se conserva un trabajo que permaneció inédito, titulado “Los nazarenos”, realizado tanto en lápiz como en acuarela. La figura de Cristo se coloca fuera de cuadro y el crucifijo sólo se insinúa en ambos casos. Es posible que se trate de apuntes tomados durante su visita a la celebración de Semana Santa en Sevilla en 1923, como puede verse si se los compara con las fotografías periodísticas de la época. Corresponde al siguiente pasaje de la sección “Miércoles Santo”, que animaliza a los penitentes:

Con la solemnidad de un ejército de pingüinos, los nazarenos escoltan a los santos, que, en temblores de debutante, representan “misterios” sobre el tablado de las andas (56).

Figura 86

Oliverio Gironde, “Los nazarenos”, lápiz y acuarela inéditos;
paso de cofradía en *La Semana Gráfica* de Sevilla, mayo de 1923



Hay que recordar que en esos mismos días de febrero de 1924 se lanzó *Martín Fierro. Periódico Quincenal de Arte y Crítica Libre*, donde Gironde publicó su primera serie de Membretes, dedicados justamente al arte y la crítica. Un membrete,

¡El encarnizamiento con que hundió sus pitones, el toro aquél, que mató a todos los Cristos españoles!,

vinculaba lo taurino y lo religioso como en “Semana Santa”:

¡Cristos ensangrentados como caballos de picador! (59),

como testimonio del cruce incesante entre la producción poética, artística y crítica del autor.

Estas apariciones simultáneas en la prensa a través de publicaciones tan disímiles como *Plus Ultra*, *La Nación* y *Martín Fierro*, junto con la difusión de los *Veinte poemas*, muestran también que la llegada en el vapor *Re Vittorio* fue un verdadero desembarco: en pocas semanas Gironde se alejó para siempre de los tanteos vacilantes de la década anterior, abrió varias brechas por donde introducirse en el campo intelectual y dejó de ser un desconocido para sus colegas. Su presencia en el periódico *Martín Fierro* y el viaje de “misión intelectual” por América lo colocaron al frente de las iniciativas de renovación juvenil, pese a que él mismo ya no era joven.

Presumiblemente Gironde había seguido trabajando en el volumen de poemas españoles, porque el 12 de septiembre de 1924, en la sección de noticias literarias, *El Hogar* hizo un anuncio sobre el *escritor desconcertante*:

OLIVERIO GIRONDE, el escritor desconcertante de los *Veinte poemas para leer en tranvía*, se ha ausentado para Europa, por vía Pacífico. En España publicará un libro de poemas, titulado *España, paisaje alucinado*.²⁵⁹

²⁵⁹ Evar Méndez anunció, sobre Gironde, “la obra que veremos en 1925: *España, paisaje alucinado*” (1924, diciembre 31: 2). Tal vez fue el mismo Méndez quien escribió en *Martín Fierro* 14-15: “Nuestro compañero encuéntrase ya en

El libro además se encuadraba en un proyecto más amplio de publicaciones previstas por Gironde, según se leía en el suelto “Libros que se anuncian para 1925”, donde se presentaba un plan editorial del movimiento martinfierrista que no lograría cumplirse. En los géneros “Crítica, ensayos, información” aparecía “*Membretes (Condensaciones críticas, de arte y literatura)*”; en “Poesía”: “*España, paisaje alucinado. Edición española*” y “*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Segunda edición popular*”.²⁶⁰ *Calcomanías* fue también una obra en movimiento, marcada por los viajes de su autor: desde España a Argentina, luego los otros países de América, Estados Unidos, Francia, y al fin, de nuevo, España. A su paso por México declaró: “*Voy a España en busca de editor*” (1924, septiembre 17: 459).

Estas informaciones presuponían que el viaje por América era apenas una suerte de desvío para llegar a Europa. Asimismo, mostraba que el primer proyecto de título del libro inscribía los poemas en los “*paisajes culturales ya descritos por otros*” que integraban los *Veinte poemas*. En el uso de esta fórmula, el participio pasado *alucinado*, en lugar del presente *alucinante*, era un rechazo del naturalismo y postulaba que el extrañamiento de lo conocido no correspondía al objeto sino al sujeto que *mira y expresa*. Hay que recordar que Barrès había afirmado que comprendió Toledo gracias a la *peinture hallucinée* de El Greco (1912: 158), e indudablemente esta idea perduró en Gironde, uno de cuyos membretes alude a lecturas simbolistas para caracterizar la dimensión alucinatoria de las visiones del pintor:

El silencio de los cuadros del Greco es un silencio ascético, maeterlinckiano, que *alucina* a los personajes del Greco y les desequilibra la boca, les extravía las pupilas, les diafaniza la nariz (1925, septiembre 25),

texto complementario del poema “Toledo”:

¡Silencio!
¡Silencio que nos extravía las pupilas
y nos diafaniza la nariz!
¡Silencio!

Perros que se pasean de golilla
con los ojos pintados por el Greco (31).

España, cumplida su fecunda jira americana, cuyos resultados iremos reflejando, y ocupado ahora en la publicación de su nuevo libro *España, paisaje alucinado*, que conoceremos este año” (“Oliverio Gironde en México”, Anónimo, 1925, enero 24: s.p.).

²⁶⁰ Otros libros anunciados que no llegaron a publicarse fueron: Evar Méndez, *La joven literatura argentina y Baladas y otros ejercicios líricos*; Macedonio Fernández, *El Recienvenido (novela)*; Raúl González Tuñón, *Vidrios de colores*.

El motivo de la alucinación de Toledo y de España exhibe que Gironde se situaba una vez más en una cadena de lecturas y referencias acumuladas acerca de paisajes culturales de prestigio, en la cual incluir también los textos modernistas de Ramón del Valle Inclán:

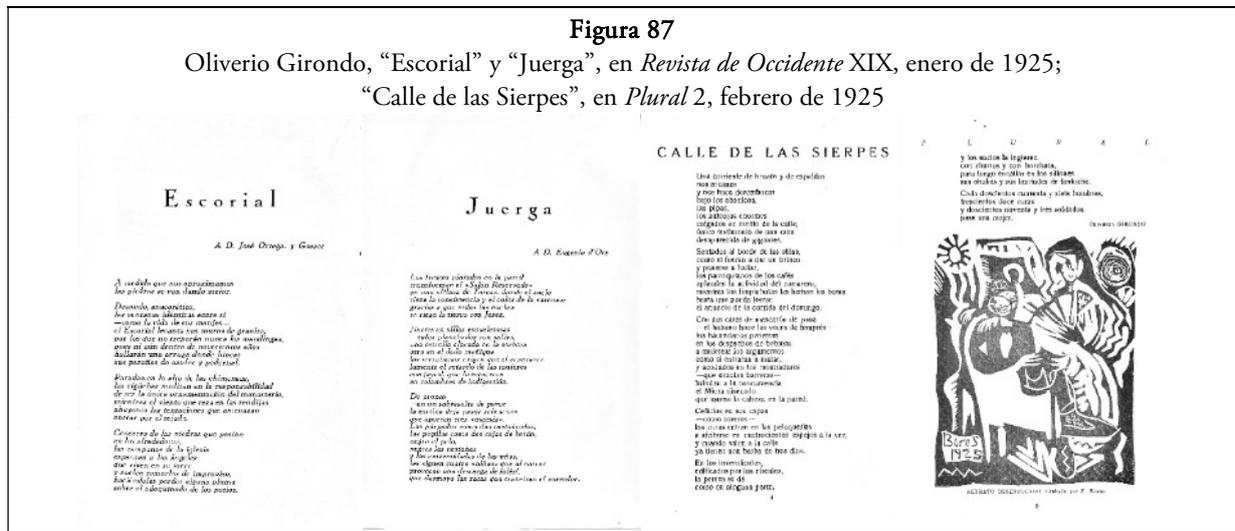
Toledo es una vieja ciudad alucinante. [...] Sentimos cómo en el grano de polvo palpita el enigma del Tiempo. Toledo es alucinante con su poder de evocación. [...] La ciudad alucinante ha tenido un artista también alucinante que alumbra como un cirio de cera en esta gran penumbra de piedras góticas: Domenico Theotocópuli tiene la luz y tiene el temblor de los cirios en una procesión de encapuchados y disciplinantes (1916: 161, 165).²⁶¹

En enero de 1925 dos de los poemas del futuro libro, “Escorial” y “Juerga”, aparecieron en la *Revista de Occidente*. El primero estaba dedicado a su director, José Ortega y Gasset; el segundo, a otra importante figura del período, Eugenio D’Ors, que consideraba a Gironde “uno de nuestros amigos de vanguardia” (1926, enero 31: 66). La revista tenía sólo un año y medio de existencia, pero ya se había convertido en una de las más importantes de la llamada Edad de Plata española, con un prestigio que sería equiparado al de *The Criterion* y la *Nouvelle Revue Française*. Publicar allí implicaba, en palabras de José Carlos Manier, exhibirse en un “escaparate cosmopolita”, junto a “la joven intelectualidad española” que se incorporaba activamente “a los rumbos del pensamiento internacional de entreguerra” y a redactores de más edad que “se distinguieron por un notorio deseo de modernidad”, en un período marcado por “profundas contradicciones” (1983: 190-191). Con respecto a lo literario, en las páginas de la revista, recuerda Manier, “se presentaron directamente o a través de reseñas, algunos de los nombres más importantes de la nueva literatura mundial”: Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, James Joyce, Virginia Woolf, Jean Cocteau, Jean Giraudoux, Paul Valéry, los surrealistas franceses, John Dos Passos, Ernest Hemingway, William Faulkner y los jóvenes españoles de lo que luego se conocería como “generación de 1927” (1983: 192). Para Gironde significaba haber alcanzado en poco tiempo el reconocimiento de sus pares, sobre todo extranjeros, ya que en el ámbito local aún había miradas reticentes hacia él y también hacia la revista de Ortega y Gasset, como muestra el sardónico comentario del periodista de *Columbia*, en una entrevista supuestamente elogiosa de Gironde:

Nosotros hemos leído hace apenas veinte minutos sus veinte poemas. No los hemos leído en el tranvía; pero, en cambio, lo hicimos mientras navegábamos a todo trapo, por el mar “proceloso” –¡ave, adjetivo troglodita!– del más ignorante de los prejuicios. Aquel que desde “Escorial” y

²⁶¹ Con respecto al tópico de Toledo como una alucinación, ya Gautier había afirmado, al contemplar la ciudad al atardecer: “je me sentais si absent de moi-même, transporté si loin de ma sphère, que tout cela me paraissait une *hallucination*, un rêve étrange” (1875: 145).

“Juerga” –composiciones de Girondo aparecidas hace poco en *Revista de Occidente*– hízonos presumir en el autor todas las furias del amaneramiento en el laberinto “centrífugo” de la totalidad de los nuevos ismos literarios y artísticos (Nahuelpán, 1925, junio 2: s.p.).²⁶²



El segundo número de la revista *Plural*, dirigida por César A. Comet, publicó “Calle de las Serpes”, acompañado por un grabado de Francisco Boreas. El texto presentaba ligeras variantes respecto del aparecido en *Plus Ultra* y del incluido en el libro. Esta revista fue considerada por Guillermo de Torre como uno de los últimos productos tardíos del ultraísmo (1965: 549), pero César Antonio Molina lo desmiente y afirma que *Plural* correspondía más bien a una ruptura con el pasado inmediatamente anterior, en un intento por abrir nuevos rumbos (1990: 80). Sea como fuere, la publicación muestra los vínculos de Girondo con los grupos provenientes de la vanguardia, en un momento de transición de la cultura española. Podían hallarse allí los nombres de Benjamín Jarnés, Gómez de la Serna, Rivas Panedas, Francisco Luis Bernárdez, Melchor Fernández Almagro, Cansinos-Assens, Guillermo de Torre y Norah Borges, y reseñas de libros argentinos como *Xaimaca* de Ricardo Güiraldes, *La calle de la tarde* de Norah Lange y *Prismas* de González Lanuza. Aunque el número estaba fechado en febrero, una publicidad anunciaba que “acaba de publicarse” *Calcomanías*, “modernísimos poemas”.

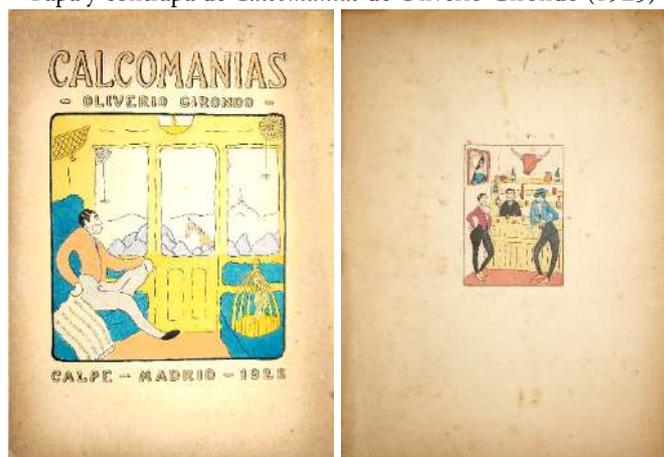
Es que finalmente, en efecto, con pie de imprenta del 24 de marzo de 1925, apareció el volumen bajo su nuevo título con el sello de Calpe.²⁶³

²⁶² Aún no se pudo atribuir a nadie el seudónimo de “Nahuelpán”. En *Columbia* colaboraban Nicolás Olivari y Alberto Hidalgo, que en el reportaje aparece en una foto junto a Girondo.

²⁶³ Hemos tenido acceso a las siguientes veinte reseñas: Ernesto Giménez Caballero, *El Sol*, Madrid, 10 de abril de 1925; Rufino Blanco Fombona, *La Voz*, Madrid, 23 de abril de 1925; Guillermo de Torre, *Alfar* 50, La Coruña, abril

Figura 88

Tapa y contrapa de *Calcomanías* de Oliverio Girondo (1925)



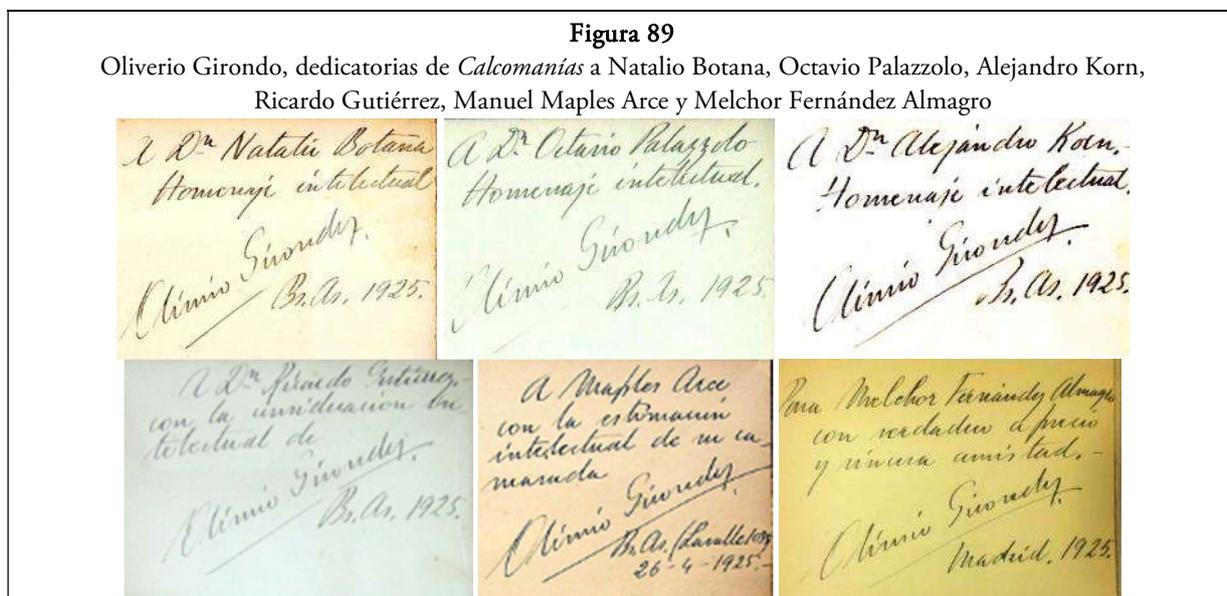
Si bien era más accesible que *Veinte poemas*, en tanto costaba 2 pesos en Argentina y 4 pesetas en España, fue visto como un volumen especial, por su presentación y sus amplias dimensiones de 18,5x26: “una edición deliciosa, digna de toda alabanza”, como afirmó Ernesto Giménez Caballero.²⁶⁴ Sólo la tapa y la contratapa tenían ilustraciones de Girondo, y Eugenio D’Ors fue el único, en este caso, que se refirió a ellas: “Los poemas de este libro están muy bien. Pero hay en él mucho menos dibujos que en los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Lo siento”.

Según Artundo, “es posible que Oliverio haya tenido que atenerse a las pautas de la editorial y abandonar la idea de un libro en una edición más cuidada” (2007: 11). No sabemos, además, por qué la misma editorial que dos años antes lo había rechazado lo aceptaba ahora, ni si había diferencias entre las dos versiones. Tampoco queda claro por qué motivo, durante esos dos años de postergación, Girondo no llevó a cabo la edición por su cuenta, como había hecho con el primer

de 1925; Un ingenio de esta corte (Eugenio D’Ors), *Blanco y Negro*, Madrid, 3 de mayo de 1925; Benjamín Jarnés, *Revista de Occidente* I 8, Madrid, mayo de 1925; Nahuelpán, *Columbia* 3, 2 de junio de 1925; Jorge Luis Borges, *Martín Fierro*, 18, 26 de junio de 1925; Anónimo, *Caras y Caretas* 1398, 18 de julio de 1925; Eduardo Barrios, *Atenea* 5, Santiago de Chile, 31 de julio de 1925; José C. Mariátegui, *Varietades*, Lima, 15 de agosto de 1925; Helios (Menotti del Picchia), *Correo Paulistano*, São Paulo, 25 de agosto de 1925; Juan González Olmedilla, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 27 de agosto de 1925; Eduardo Suárez Calimano, *Sagitario* 2, La Plata, julio-agosto de 1925; Luis Aznar, *Valoraciones* 7, La Plata, septiembre de 1925; Alberto Lasplaces, *La Cruz del Sur* 7, Montevideo, octubre de 1925; César A. Comet, *Plural* 3, Madrid, 1925; Antonio Rodríguez Varela, *La Cruz del Sur* 10, Montevideo, enero de 1926; Evar Méndez, *Síntesis* 4, 1927, septiembre de 1927; Ronald de Carvalho, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 de octubre de 1927; Mario de Andrade, *Diario Nacional*, São Paulo, 13 de mayo de 1928. Por diversas circunstancias, no hemos podido consultar otras cinco, mencionadas en las bibliografías: Mister Pin, *El Plata*, Montevideo, 5 de junio de 1925; Sergio Piñero, *La Razón*, 21 de junio de 1925; Anónimo, *La Nación*, 1 de julio de 1925; M. C., *La Vanguardia*, 26 de julio de 1925; Alberto Fernández Castro, *La Noticia*, Bogotá, 29 de septiembre de 1925.

²⁶⁴ Por cierto, para entender el contexto del elogio de Giménez Caballero, hay que recordar que su familia tenía una imprenta y una fábrica de papel integrada a La Papelera Española.

libro. Acaso tenía interés en aparecer asociado al aura de “pluralismo y modernización” de la editorial que, además, le garantizaba una amplia distribución en los países de habla hispana: como parte de su política de expansión por los mercados de América Latina, Calpe había abierto también una oficina en Buenos Aires y publicaba a autores argentinos, en una heterogénea selección cuya lista incluía, además de Gironde, a Horacio Quiroga, Benito Lynch y Arturo Cancela.²⁶⁵ No obstante, por su presentación, *Calcomanías* quedaba un poco por fuera de las habituales colecciones de la editorial. Todo ello invita a suponer que Gironde solventó, al menos en parte, los gastos de impresión o que compró gran parte de la tirada. Un indicio que apoya esta conjetura es el hecho de que el autor dispuso de una enorme cantidad de ejemplares para la difusión del libro, tal como testimonian las numerosísimas dedicatorias conservadas por todo el mundo, puramente formales y a veces idénticas.



En Brasil, entre otros, lo recibió Menotti del Picchia, quien vio en estos envíos una acción internacional de vanguardia: “Li as *Calcomanía* [...]. Oliverio teve a boa lembrança de me enviar um exemplar desso livro. Quiz assegurar-me, na distancia, que a victoria do genio da modernidade é um facto internacional”. Con respecto a las estrategias de difusión, en la tercera parte del presente trabajo, profundizaremos la relación entre poesía y publicidad en la trayectoria de Gironde. Aquí simplemente consignemos que aparecieron en diarios y revistas de ambos lados del Atlántico avisos

²⁶⁵ Sobre la posición ideológica de la editorial, fusionada ese mismo año de 1925 con Espasa, Juan Miguel Sánchez Vigil refiere en su estudio *Calpe. Paradigma editorial, 1918-1925* que “Calpe formó parte del ideario intelectual, político y cultural de Urgoiti: pluralismo y modernización, difusión de la cultura, extensión del pensamiento clásico y moderno, difusión de las nuevas técnicas y de las ciencias, y aprovechamiento y crecimiento económicos” (2005: 76).

para promocionar *Calcomanías*, en los que se destacaba que la “lujosa presentación” de los “modernísimos poemas” de este “libro de viaje y de humorismo en el que un poeta de «gran valer» nos da una visión de España llena de colorido y de guapeza criolla”. Estas últimas características, ya repetidamente apuntadas por algunas reseñas de los *Veinte poemas*, fueron señaladas también para *Calcomanías*, en especial, en el extenso artículo que José Carlos Mariátegui le dedicó al poeta y que antes mencionamos: “En la poesía de Gironde el bordado es europeo, es urbano, es cosmopolita. Pero la trama es gaucha”. Muchos contemporáneos advertían en él un acento criollo que superaba el simple exotismo internacional de los poetas cosmopolitas, como Evar Méndez, que destacó una doble condición de argentino y moderno, al definir *Calcomanías* como “*España vista por un argentino del día*” (1926, abril 30: 9).²⁶⁶ Es decir que, parafraseando la fórmula de *criollismo urbano de vanguardia*, acuñada por Beatriz Sarlo para describir la poesía de Borges del período, podría atribuirse al Gironde de la década de 1920 un *criollismo cosmopolita de vanguardia*.

En un hecho que no volvería a repetirse en otros libros del autor, *Calcomanías* tenía dos epígrafes: una cita de Gracián y unas interjecciones encomiásticas, quizá a modo de disculpa previa por unos poemas que podían ser considerados ofensivos para algunos españoles: “¡España!... sugestión cálida y persistente / como un bordoneo de guitarra”.

Ocho poemas llevaban dedicatoria; además de a los mencionados Ortega y D’Ors, a Enrique Díez Canedo, Ramón Gómez de la Serna, Gabriel Alomar, Alfonso Maseras, Margarita Nelken y Miguel Ángel del Pino, guía de Gironde en la Semana Santa Sevillana; “los indígenas más preclaros de la *España muertecita*”, según la ironía de Giménez Caballero. Repasando la lista de las reseñas españolas a los *Veinte poemas* y la historia de *Calcomanías*, queda claro que estas dedicatorias eran agradecimientos personales, como recordó Trinidad Barrera (1999: 449). En tal sentido es posible disentir con Delfina Muschietti cuando sostuvo que Gironde “configura un público de pares que se explicita abiertamente en las dedicatorias de *Calcomanías*” (1985: 162). Muschietti seguía aquí a Alfredo Rubione cuyo postulado había sido que los dos primeros libros de Gironde, “a pesar de su carácter revulsivo, escandaloso o trepidante, pertenecen aún al sistema literario de la generación del ochenta”, por lo cual “el *entre nos* se expande en las dedicatorias de las *Calcomanías*” (1984: 29). Más allá de la pertenencia o no de Gironde al sistema de la generación del 80, en todo caso si

²⁶⁶ Méndez ya había hablado de los poemas de *Calcomanías* como una “visión con ojos nuestros de la tierra y la vida peninsular, pintada en todo su carácter” (1924, diciembre 31: 2).

queremos hallar un *entre nos* podemos buscarlo en la dedicatoria a La Púa de los *Veinte poemas*, y no en las de *Calcomanías*, que involucraban a personalidades absolutamente tangenciales en la formación y evolución de la trayectoria de Gironde, salvo Gómez de la Serna.

En cuanto a la recepción crítica, resultaba evidente que Gironde ya no era un ignoto desconcertante, y el segundo libro aparecía como continuidad y confirmación de un proyecto estético. Por tal motivo, Guillermo de Torre lo llamó “un poeta consecuente” y exaltó su fidelidad a la vanguardia, en contra de quienes empezaban a abandonar los preceptos del ultraísmo, entre ellos, acaso, el de su futuro cuñado Jorge Luis Borges:

unas reverberantes *Calcomanías* (1925) se nos aparecen como proyecciones corroboradoras de la poesía más genuina de nuestro tiempo. Sus poemas nos refrescan la memoria de nuestros verdaderos amores líricos y nos reconfortan por el impulso que imprimen a la consolidación de los módulos modernos. [...] En diferentes ocasiones se ha querido dar por muerta y prescrita esa modernidad lírica del ciclo apollinairiano. Se ha intentado anular su voz con la sordina del desdén o con el hipócrita falsete a cargo del arrepentido. Los partidarios de las “integraciones” prematuras del retorno pseudo-clásico han abominado temerosamente de las estructuras, de los ritmos y de los motivos líricos aportados por la tromba vanguardista. [...] Arrepentidos, desertores que tras un primer libro –por ejemplo– leal a nuestro tiempo, no vacilan en posponer otro que le traiciona. Oliverio Gironde no es de estos desertores. [...] Y Oliverio Gironde es un espíritu literario consecuente y un buen poeta de nuestro tiempo.

La reseña de Torre apareció casi a la vez en *Alfar y Proa*, como señal de la presencia del crítico español a ambos lados del Atlántico, pero en general hay que distinguir entre las reseñas publicadas en España y las publicadas en América Latina. En las primeras Gironde quedó en medio de debates que trascendían lo literario, relacionados con el contexto político de la Península, en torno de nacionalismo y cosmopolitismo, tradición y modernidad, suscitados por la visión de España que proponía *Calcomanías* y acentuados por la posición de los medios de Urgoiti que “clamaban por acabar con la España de pandereta” (Vigil, 2005: 48).

Justamente en *El Sol* de Urgoiti, Giménez Caballero exaltó *Calcomanías* e incluyó a Gironde en una estirpe prestigiosa de viajeros que revelaron a España como “país estático y displicente”:

Oliverio Gironde, el americano, nos ofrece una España petrificada, calva, depilada por su guasa ingeniosa y talentosa. [...] Gironde picotea nuestro realismo de crudeza calcomaniaca. ¡Sintomática esta actitud de nuestros americanos! Primero fue el vozarrón de diatribas de Sarmiento. Luego, el punto central de equilibrio supremo de Rubén, todo cariño y distinción. Finalmente es el macaneo delicado de Gironde. [...] ¡Paf, paf! Nuestro americano dispara sus metáforas, y las ordena, y las mete en el *passe-partout*, dedicándolas –para que pasen *partout*– a los indígenas más preclaros de la España, muertecita, cañí, que se juerguea entre quejidos irremediables, mientras Toledo y El Escorial proyectan a lo lejos sus piedras inservibles e irredimibles ya.

Por su parte, el propio Guillermo de Torre tomó la voz de la generación renovadora que quería tomar distancia con los estereotipos del pasado de la *España muertecita*: “Girondo no ve una España inédita, sino una España prevista, y sabida, aunque renovada, de cliché”, afirmó; una “España taurina”, “la España –¿para qué engañarnos?– que más extranjera nos es a nosotros, los jóvenes de hoy, y que más interés ponemos en cubrir”. Más ambiguo fue el enfoque de su antiguo camarada ultraísta César A. Comet quien, en la revista *Plural*, dedicó casi toda su reseña a la cuestión; tras afirmar que este “libro de tan sugestivo título pueril, poematiza en humorismos valerosos y singulares una España convencional de flamenquismo, corridas de toros y exaltación religiosa de hipérbole”, enumeró, como una letanía, los tópicos de la “España exportada al extranjero”, la “España trivial de cromos orlados”, la “España de pandereta consabida”, la “España, también, del cilicio y el ayuno y la abstención y el rezo y la penitencia”. No obstante, al final concedió valor y utilidad a la poesía de Girondo aunque se apoyara en una imagen estereotipada:

Pero esta España de guardarropía y de tópico que Girondo calca en sus poemas viene adobada con estrenas esplendorosas. No importa que se fabule y se exagere una interpretación –aun coincidentemente con el yerro común–, cuando en tal desfiguramiento despierta un zumo de inéditos sabores. La hipérbole, al fin, es una exaltación, una abundancia y, en consecuencia, un fertilizante para la metáfora y la imagen.

Aunque era en general positiva, fue tímida también la posición de Benjamín Jarnés en su artículo para la *Revista de Occidente*, donde afirmaba que “el próximo libro de Girondo debe ser castigado a aparecer sin título”, porque “ni estos poemas pueden ser calcomanías, ni deben ser leídos en el tranvía”. Tomando como punto de partida el título del libro, Jarnés indicó que algunos poemas aparecían borrosos o descoloridos: “nos habla de cromos que recortó y pegó en un álbum –magnífico–, donde humedeció por el revés los dibujos, desprendiendo al fin, con una prisa de gran niño, las tiras de papel. Sin saber que es ley de toda buena calcomanía desprender las tiras cuidadosamente; de otro modo, quedan jirones borrosos o ayunos de color”. Asimismo reprobó que el poeta hubiera sucumbido a la facilidad de los tópicos sobre España: “Viaja siempre con nosotros un turista que, al entrar en las callejas toledanas, suele decirnos al oído, señalándonos un viejo muro: «Posadas donde se hospedan todavía los protagonistas del Lazarillo y del Buscón»”.²⁶⁷ En cambio, Juan González Olmedilla vio en la poesía de *Calcomanías* un correlato con la política: “Oliverio Girondo ha llevado el sentido del reformismo político español (la accidentalidad de las

²⁶⁷ Según Juan Domínguez Lasierra, fue ésta la primera reseña de Jarnés en la *Revista de Occidente* (2013: 216).

formas de gobierno) a su estética”. Lo acusó de presentar una imagen estereotipada de España, un “haz de impresiones de viajero apresurado, estampadas con deformada tipografía, como corresponde a una visión deforme de las cosas”:

son ciertamente caricaturas; pero sin el fondo trágico de los lienzos zuloaguescos, y sí con un sentido cómico propio de esos turistas de agencia Cook, que vienen acá con el propósito de reírse de nosotros y que luego nos hacen reír lindamente con la lectura de sus “descubrimientos” estereotipados ya por otros descubridores de hace un siglo.

Evar Méndez se refirió a estas reacciones frente a la peculiar visión de España: “*Calcomanías* es obra más seria literariamente, más risueña también, para nosotros, aunque no tanto para los españoles. Allí aparece evocada, vívida, pintada con relieve extraordinario, fuertes y crudos colores, una España pintoresca y trágica, que no ven o no confiesan los españoles, y cuyo retrato no les agrada gran cosa”. Méndez vio dos líneas en el libro; por un lado, justamente, la más orientada hacia las costumbres españolas, la del “humorista, el burlón implacable e hiperbólico” que puede verse en “Calle de las Sierpes”, “Juerga o “Semana Santa”, y por otro, la del “poeta un poco irónico, satírico, humorista, que no quiere ser sentimental ni parecerlo, el poeta de cierta poesía recia, áspera que no excluye el estremecimiento emotivo provocado por la grandeza o el horror de un espectáculo”, presente en “Toledo”, “Escorial”, “El tren expreso”, “Siesta” y “Alhambra” (1927, septiembre: 30)

Méndez, además, en tanto director de *Martín Fierro*, encargó la redacción de la que luego sería la reseña argentina más citada, la de Jorge Luis Borges. En ella puede percibirse un insidioso procedimiento del arte de injuriar de Borges: el agravio con apariencia de elogio, lo que él mismo llamó la “simulación de las alabanzas” (1928: 110). Así puede leerse: “la eficacia de Gironde me asusta”; “me he sentido provinciano junto a él”, que es “tan hábil, tan apto para desgajarse de un tranvía en plena largada y para renacer sano y salvo entre una amenaza de claxon y un apartarse de viandantes”; “Gironde impone a las pasiones del ánimo una manifestación visual e inmediata; afán que da cierta pobreza a su estilo (pobreza heroica y voluntaria, entiéndase bien)”; “Gironde es un violento”.²⁶⁸

Otras críticas en Argentina fueron menos pérfidas, pero igualmente negativas. Emilio Suárez

²⁶⁸ En esta reseña, Borges comparó a Gironde con Eduardo Wilde, que escribió para la prensa periódica crónicas de viaje desde numerosos sitios del mundo, como París, Roma, Venecia, el lago de Como, El Escorial, Granada, Sevilla, Egipto, Rio de Janeiro, Mar del Plata, recogidas luego en *Viajes y observaciones* (1892) y *Por mares y por tierras* (1899). Recordemos que Wilde fue compañero de Juan Gironde en el cuerpo de sanidad durante la guerra del Paraguay.

Calimano escribió en la revista *Sagitario* que los *ismos* de moda eran manifestación de una época de decadencia, como el churriguerismo o el conceptismo; en ese contexto incluía el movimiento de renovación en curso: “Aquí, los propulsores de estos ismos, Macedonio Fernández, Güiraldes, Figari, Girondo –los pontífices– todos son hombres de más de cuarenta años. No se trata pues de un movimiento juvenil, ni de jóvenes”.²⁶⁹ Por eso sostenía que la poesía de Girondo no tenía nada de novedoso: “Toda la modernidad que en él acusan los lectores descuidados, no alcanzamos a encontrarla, por el momento”. Suárez Calimano sostenía que *Calcomanías* “no alcanza más allá de lo externo” y concluía con el acostumbrado ataque personal al autor por su origen de clase: “Después de sus dos libros no le queda a Girondo sino el diletantismo del rico desocupado o el clasicismo”.

También Luis Aznar, en *Valoraciones*, analizó *Calcomanías* como parte de un fenómeno más amplio, una “nueva modalidad poética” que pretendía “abatir valores tenidos hasta hoy por inmovibles”: “Este nuevo libro de Girondo provoca en el lector un doble interés: el del libro en sí, como expresión personal, y como producto de un modo o escuela, hoy en el tapete de la polémica”. Así, su reseña desarrollaba menos un análisis del libro que consideraciones sobre la literatura en general y “la concepción ultraísta”. Y, por tal motivo, sobre el final declaraba su perplejidad ante el libro al que elogiaba más que nada como objeto de edición:

caigo en la cuenta de que no he dicho clara y derechamente si el libro de Girondo es bueno o malo. El dilema me deja suspenso. [...] Tiene el libro dos cualidades que me son caras: La primera es su excelente papel y la nitidez con que está impreso –voluptuosidades características de la nueva generación. La segunda virtud reside en la visión que nos da de España: ascética, recia, intencionada.

Caras y Caretas, que sostenía siempre posiciones conservadoras en sus reseñas literarias, en este caso curiosamente elogió a Girondo por los mismos motivos por los cuales la crítica española había presentado reparos, la presentación del *paisaje alucinado*: “Todos los que no tenemos la fortuna de conocer España, hemos leído muchos libros, en prosa y en verso, acerca de ese país; sin embargo, estos versos del señor Girondo nos presentan aspectos nuevos, o mejor dicho, nos hacen ver y sentir algo que otros escritores y poetas dejaron pasar inadvertido”. Este último punto, el *ver lo que los demás no ven*, roza el centro de la poesía de Girondo. Así, el anónimo crítico, más allá de los reparos formales, realizaba también una certera consideración acerca de los *materiales poéticos* y la *nueva belleza*:

Su originalidad no está, por cierto, en componer versos sin someterse a ninguna de las reglas

²⁶⁹ Cuando apareció *Calcomanías*, Girondo no tenía “más de cuarenta años”, sino treinta y cuatro.

establecidas en los respectivos textos de enseñanza: eso ya lo han hecho muchos, y hasta estuvo de moda un tiempo. La originalidad del señor Gironde está, a nuestro juicio, en su manera de sacar substancia poética aun de los más triviales accidentes de la vida.

Así, en la recepción de cada libro de Gironde se entablaba el debate acerca de qué debía ser considerado poético. En la década de 1920 era una cuestión central en toda América Latina. Así, José Carlos Mariátegui señaló que “el elemento poético se mezcla, en la obra de los poetas contemporáneos, a ingredientes nuevos”, por eso advirtió que los poemas de Gironde “pueden ser desdeñados por una crítica asmática y pedante”, porque “para algunos esta poesía tiene el grave defecto de no ser poesía”.

En el mismo sentido apuntó la crítica del escritor uruguayo Alberto Lasplaces. Al afirmar que Gironde “con sus dos libros, relativamente breves se ha conquistado un envidiable puesto entre los poetas de vanguardia”, señaló con claridad:

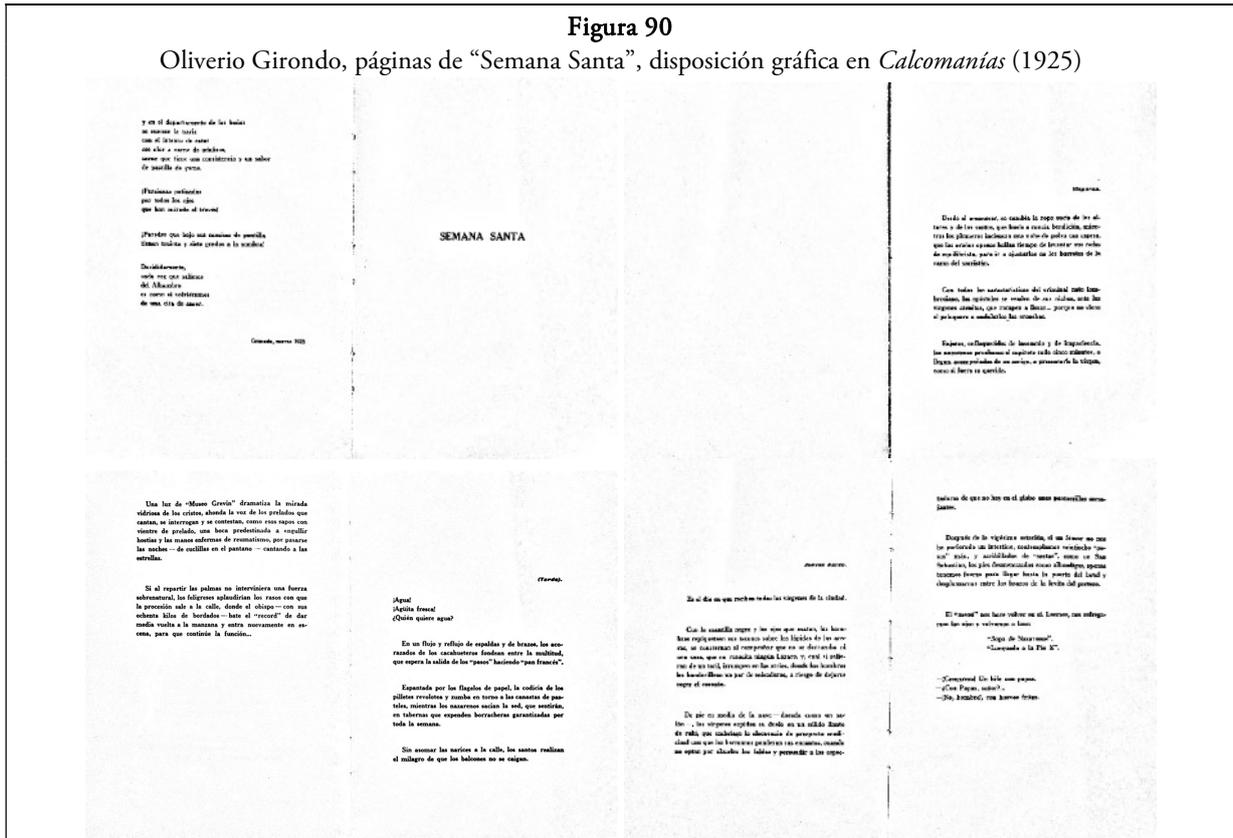
el que alberga aún el concepto troglodíticamente escénico y literario del Arte de escribir *se negará a considerar como poesía a los poemas de Gironde*, y sin embargo hay muchísima poesía en esos breves párrafos que tanto desconciertan a los que pretenden infructuosamente convertir el Arte en una estéril repetición, en un nauseabundo plato recalentado

También en Uruguay, Rodríguez Varela destacó las reacciones opuestas que suscitaba Gironde: “acaba de publicar otro volumen de poemas en prosa titulado *Calcomanías* donde demuestra poseer un finísimo temperamento humorista que únicamente desconcierta a los viejos, pero que en cambio produce en los jóvenes (de espíritu, se entiende) la más pura emoción artística”. Menotti del Picchia, por su parte, exaltó el modo en que Gironde describía “certas paisagens cheias de luz, de um realismo quasi grotesco”, valiéndose de todos los sentidos, y agregó explícitamente: “com o ouvido, escutando a musica do silencio; com a vista, *vendo o que os outros não vêem*”. Entre las piezas del libro destacó en especial la “pitoresca, dionysiac, diabolica, pagã, mystica, polychronica «Semana Santa», obra prima de poética modernidade”.

El texto de “Semana Santa” resultó en verdad especial en la poesía de Gironde, porque fue el más largo de todos los publicados en su vida. En rigor, más que un poema unitario, constituye una sección autónoma del libro, integrada por seis segmentos presentados separadamente, en correspondencia con distintos momentos de la fiesta religiosa: “Vísperas”, “Domingo de Ramos (mañana)”, “(Tarde)”, “Miércoles Santo”, “Jueves Santo”, “Madrugada y tarde del Viernes Santo”. La disposición gráfica de la *Obra completa* esconde esta propiedad, manifiesta en el diseño original.

Figura 90

Oliverio Girondo, páginas de "Semana Santa", disposición gráfica en *Calcomanías* (1925)



Es el único texto del libro presentado como prosa. Sus párrafos o versículos son notoriamente largos, en general constituidos por una única frase cuyo núcleo resulta difícil de individualizar por los abundantes incisos y subordinadas, como si la sintaxis asumiera el desborde multitudinario de la fiesta popular. Puede verse desde las primeras líneas:

Desde el amanecer, se cambia la ropa sucia de los altares y de los santos, que huele a rancia bendición, mientras los plumeros inciendan una nube de polvo tan espesa, que las arañas apenas hallan tiempo de levantar sus redes de equilibrista, para ir a ajustarlas en los barrotes de la cama del sacristán (53),

donde múltiples construcciones dependen del verbo principal impersonal *se cambia*, en yuxtaposiciones establecidas por la conjunción temporal *mientras*:

Desde el amanecer,
se cambia la ropa sucia de los altares y de los santos,
que huele a rancia bendición,
mientras los plumeros inciendan una nube de polvo tan espesa,
que las arañas apenas hallan tiempo de levantar sus redes de equilibrista,
para ir a ajustarlas en los barrotes de la cama del sacristán.

Los enunciados se vuelven aun más complejos debido a una metaforización exacerbada, en la que imágenes se añaden a imágenes, muchas veces sin nexos:

Caras y actitudes de chimpancé, los presidiarios esperan, trepados en las rejas, que las vírgenes

pasen por la cárcel antes de irse a dormir, para sollozar una “saeta” de arrepentimiento y de perdón, *mientras* en bordejeos de fragata las cofradías que no han fondeado aún en las iglesias, encallan en todas las tabernas, abandonan sus vírgenes por la manzanilla y el jerez (58).

A diferencia de los *Veinte poemas*, casi no hay oraciones unimembres. Y sólo en escasas ocasiones hallamos esas “visualizaciones cubistas” que asimilamos a los móviles de Calder:

¡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 de un balcón! ¡La Verónica y el Gobernador... con su escolta de arcángeles! (59)

Basta comparar dos grupos estróficos análogos, para percibir la diferencia rítmica:

“Sevillano” (*Veinte poemas*)
Bajo sus mantos rígidos, las vírgenes enjugan
lágrimas de rubí. Algunas tienen cabelleras de cola de
caballo. Otras usan de alfilerero el corazón (26).

“Semana Santa” (*Calcomanías*)
De pie en medio de la nave –dorada como un
salón–, las vírgenes expiden su duelo en un sólido
llanto de rubí, que embriaga la elocuencia de
prospecto medicinal con que los hermanos ponderan
sus encantos, cuando no optan por alzarles las faldas
y persuadir a los espectadores de que no hay en el
globo unas pantorrillas semejantes (57).

En el primer caso hay 23 palabras en tres oraciones, cada una de ellas con un solo verbo conjugado, sin subordinadas; en el segundo, 59 palabras en una oración, con varias subordinadas que bifurcan y alargan la lectura.

Estos rasgos pueden hallarse en general en el resto de los poemas de *Calcomanías*, cuyo análisis suele asimilarse al de los *Veinte poemas*, como en efecto hemos hecho hasta aquí, por su pertenencia a un mismo sistema estético, pero en rigor hay que señalar algunas de estas divergencias.

Por un lado, hay una distinta impostación gráfica y rítmica de los textos. Como vemos, “Semana Santa” fue el único dispuesto como prosa, mientras en *Veinte poemas* sólo tres aparecían como versos (“Paisaje bretón”, “Corso” y “Chioggia”). En tal sentido, en *Calcomanías* era mucho más frecuente la presencia de metros regulares intercalados en el verso libre, con un regreso frecuente a los ritmos de la silva impar. Puesto que estudiaremos la cuestión más adelante, nos limitamos aquí a exponer dos breves ejemplos:

11 Chanchos enloquecidos de flacura
9 que se creen una Salomé
11 porque tienen las nalgas muy rosadas (35).

7 En el pequeño zoco,
9 las diligencias automóviles,
11 (4+7) ¡guardabarros con olor a desierto!,
11 ábrense paso entre una multitud

7+7 que negocia en todas las lenguas de Babel,
 11 arroja y abaraja los vocablos
 7 como si fueran clavos,
 9 se los arranca de la boca
 11 como si se extrajera los molares (43-44).

La diferencia de prosa y verso entre ambos libros fue señalada en su reseña por la revista chilena *Atenea*, que la juzgó como la pérdida de una forma “depurada” y “serena”:

En sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Gironde empleó la prosa, una prosa diáfana y viva, tan depurada, que se adecuó perfectamente a la forma interna de los poemas. En este nuevo libro, *Calcomanías*, fue al verso. A nuestro juicio, tuvo más suerte en la prosa. El verso, aun siendo el suyo muy libre, ha articulado la curva que antes se desarrolló serena. Acaso creyó Gironde que los nuevos motivos requerían más noble vaso. ¿No será ello una delincuencia?²⁷⁰

En efecto, pese al precepto de brevedad establecido en el epígrafe de Gracián, una segunda característica diferencial de *Calcomanías* es la mayor extensión de los textos, perceptible a simple vista. Si, como señalamos, los veinte poemas del primer libro tenían unas 3000 palabras, obsérvese que sólo los nueve poemas en verso de *Calcomanías* tienen una extensión análoga, con unas 2900 palabras. A ello hay que sumarle el largo desarrollo de “Semana Santa”, de casi 1800 palabras, para alcanzar un total de 4700 en este segundo libro.

Por último, en correspondencia de esta mayor densidad textual, en *Calcomanías* la dimensión caricatural es más intensa; tan “alucinada”, irreverente y violenta en algunos pasajes que resultó chocante aun para quienes habían impulsado la publicación del libro. Así, Benjamín Jarnés en la *Revista de Occidente* protestó: “el poeta volvió la espalda a lo sublime con ímpetu acaso excesivo”. Y, acaso involuntariamente, Luis Aznar capturó con un juicio que pretendía ser demoledor la índole grotesca de la poesía de Gironde, cuando la situó “entre Don Quijote y los chorizos”. En efecto, el grotesco aparecía, en ocasiones, llevado hasta la exacerbación y sobrecargado de materiales bajos y léxico prosaico, en una demolición sistemática de toda belleza establecida:

Seguido de cuatrocientas prostitutas arrepentidas del pecado menos original, el Cristo del Gran Poder camina sobre un oleaje de cabezas, que lo alza hasta el nivel de los balcones, en cuyos barrotes las mujeres aferran las ganas de tirarse a lamerle los pies (58).

Cuellos y ademanes de mamboretá,
 las inglesas componen sus paletas
 con el gris de sus pupilas londinenses
 y la desesperación encarnada de ser vírgenes,

²⁷⁰ “Con todo”, concluye la reseña de *Atenea*, “*Calcomanías* es un libro hermano de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*; y están en él todas las cualidades de Gironde, el escritor americano que, sin duda alguna, ha sabido escuchar más netamente el diapasón de esta modalidad artística en que tantos caen en la exasperante estridencia”.

y como si se miraran al espejo,
reproducen,
con exaltaciones de tarjeta postal,
las estancias llenas de una nostalgia de cojines
y de sombras violáceas, como ojeras (51).

En tal sentido “Juerga” (46), que se corresponde con “Café concierto” y “Milonga” de los *Veinte poemas*, es una muestra del grotesco de las imágenes recargadas por acumulación de incisos. Véanse por ejemplo estas estrofas donde el sujeto de la oración aparece después de varios versos atributivos, muchos de ellos integrados por complejas metáforas corporales, y concluyen con acciones hiperbólicas:

Jinetes en sillas esqueletosas,
tufos planchados con saliva,
una estrella clavada en la corbata,
otra en el dedo meñique,
los tertulianos exigen que el “cantaor”
lamente el retardo de las mujeres
con ¡ayes! que *lo retuercen*
en calambres de indigestión.

Los párpados como dos castañuelas,
las pupilas como dos cajas de betún,
negro el pelo,
negras las pestañas
y las extremidades de las uñas,
las siguen *cuatro “niñas”*, que al entrar,
provocan una descarga de ¡oles!
que *desmaya a las ratas que transitan el corredor.*

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.

Puede verse aquí, de paso, que el uso de las comillas en *Calcomanías* marca un distanciamiento crítico respecto del léxico peninsular, en especial, el referido a lo pintoresco: la religión, los toros y el flamenco. Por tal motivo, para Montilla “in addition to possessing elements of satire, the poems of *Calcomanías* are indeed parodies” (2007: 61).

Para concluir, señalemos que en los poemas de ambiente hispánico de los dos primeros libros de Gironde no son infrecuentes las referencias culturales; hay menciones referidas a la literatura española, como el Lazarillo, el Buscón, Don Juan, la Celestina, pero también varias imágenes relacionadas con las artes plásticas, en una apelación del texto a la memoria visual de los lectores:

Un cura de Zurbarán, que vende a un anticuario una casulla robada en la sacristía (“Croquis sevillano”, 17);

... la Vega,
pintada por algún primitivo castellano
de esos que conservaron
una influencia flamenca.

Perros que se pasean de golilla
con los ojos pintados por el Greco.

... las piedras que circundan la población
celebran aquelarres goyescos! (“Toledo”, 31-32);

... zaguanes tan frescos y azulados
que los hubiera firmado Fray Angélico (“Tánger”, 42);

... basta una sonrisa de mujer
para que nos asedien los pecados de “Bosch” (“Escorial”, 49);

En el resto de la ciudad el resplandor de los “pasos” ilumina las caras con una técnica de Rembrandt. Las sombras adquieren más importancia que los cuerpos, llevan una vida más aventurera y más trágica (“Semana Santa”, 58).

Estas menciones de las artes plásticas nos conducen a realizar una de nuestras lecturas transversales: la presencia de lo visual en la trayectoria de Gironde.

2.3. Lecturas: Gironde y las artes visuales

“Gironde hace literatura con ojos de pintor”, escribió Leopoldo Marechal (1938, enero: 51). En efecto, a lo largo de su vida, Oliverio Gironde articuló estrechamente la literatura con las artes plásticas. Jorge Schwartz (1999b: 497) distingue “cuatro formas de expresión visual” en el escritor: Gironde crítico de arte, artista, poeta visual y editor. Podemos agregar también otras actividades: la promoción cultural, la arqueología y el coleccionismo. No será ocioso repasar algunos episodios relevantes en la historia de esa relación.

2.3.1. *Girondo crítico y promotor*

Tal como mostramos en el capítulo anterior, la primera publicación en absoluto de Girondo hasta ahora conocida fue una reseña a la Exposición Leguizamón Pondal hacia 1912. De este modo comenzó, tempranamente, la tarea de crítico aun antes que la de poeta.²⁷¹

En 1924, fue uno de los socios fundadores de la Asociación Amigos del Arte. Aunque se asignó un sitio en la “Subcomisión de propaganda y publicaciones”, nunca ejerció un cargo ejecutivo, como sí lo hizo su hermano Rafael. Su participación consistió más bien en aportes económicos y préstamos de obras para exposiciones.

En esos mismos años, a partir del estallido de la vanguardia, Girondo practicó la crítica, siempre al margen de toda inscripción académica e institucional, con vocación programática y polémica, a través de Membretes, manifiestos y artículos sobre pintura y arquitectura publicados en el periódico *Martín Fierro*, algunos sin firma. La actividad más intensa sucedió entre 1925 y 1926, cuando Girondo se ocupó del relanzamiento del periódico e integró su consejo de dirección. A este período corresponden varios artículos de crítica combativa: “Cuidado con la arquitectura”, mencionado más arriba, apareció en enero en La Habana y en octubre en Buenos Aires, y exhibía la influencia de Le Corbusier en las concepciones de Girondo sobre el tema, en especial, la reprobación de la arquitectura ornamental y la exaltación de los nuevos materiales constructivos. En la reseña “Exposición Zonza Briano” se calificaba la muestra de este escultor en los salones de los Amigos del Arte como “merengues de edulcoradas formas femeninas” sobre pedestales. La nota atacaba a todas las figuras implicadas en el proceso de producción y recepción de las obras de arte; al igual que la publicidad de los *Veinte poemas*, desarrollaba un diálogo imaginario entre *ceux qui ne comprennent pas*:

UN CRÍTICO IMPORTANTE: Yo estoy de acuerdo porque creo que la escultura debe ser musical...

UN POETA CONSAGRADO (Interrumpiéndolo): ¡O poesía!... Música celeste del espíritu... [...]

UN POETA MODERNISTA: Lo más lindo es que recitan frases de Vargas Vila. [...]

UN CRÍTICO DE AUTORIDAD: ¡Pamplinas! Lo único importante es el éxtasis, el espasmo de la emoción.

UN POLÍTICO: ¡De acuerdo! A las estatuas se las debe respirar como a las mujeres bonitas.

UN NIÑO BIEN: Aquella se parece a una de las chicas de Permanganato.

UN COMPRADOR: En el “Bazar de Nápoles” se venden estas mismas estatuas –¡y en mármol

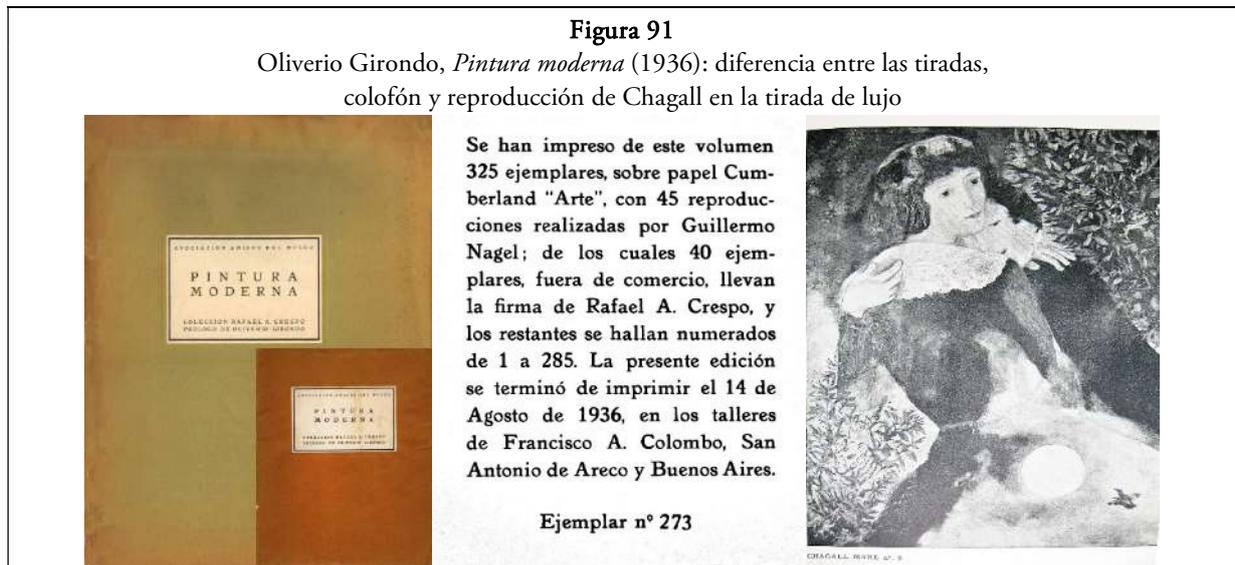
²⁷¹ Recordemos que es improbable que hayan sido escritas por Girondo las notas sobre arte aparecidas en *Caras y Caretas* en 1917, atribuidas por Antelo sin ninguna prueba en el prólogo a la *Obra completa*.

de Carrara!– a treinta y cuatro pesos.

UN GASTRÓNOMO: A mí no me gustan los merengues con sabor a vaselina (1925, junio 26).

En el mismo número de *Martín Fierro*, Girondo publicó otro demoledor artículo: “Exposición Zuloaga”, “un verdadero pleonasma” que “han tenido el coraje de cometer los Amigos del Arte”. Obsérvese que el escritor no vacilaba en atacar muestras organizadas por la institución a la que él mismo pertenecía.

Pocos años después, cuando ya estaba en disolución el movimiento argentino de vanguardia, Girondo redactó el prólogo al catálogo de la importante exposición *Pintura moderna. Colección Rafael A. Crespo*, que se llevó a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1936. La primera edición tuvo dos tiradas, una de ellas como un gran volumen de lujo, con reproducción fotográfica de las obras y ejemplares numerados. Muy probablemente el propio Girondo supervisó la edición, que fue impresa en los talleres de Francisco A. Colombo. El texto fue publicado luego como separata del número 23 de la revista *Sur* en agosto de 1936, a modo de divulgación, pero se omitió la reproducción de las obras comentadas, lo que en ciertos casos dificultaba la comprensión.²⁷²



Este examen de las corrientes artísticas de finales del siglo XIX y principios del XX entablaba, desde las primeras palabras, una batalla más en su larga guerra contra el academismo. Era el prólogo

²⁷² Las dos ediciones de las obras completas carecen también de ilustraciones. La justificación de la tirada de lujo era “Se han impreso de este volumen 325 ejemplares, sobre papel Cumberland «Arte», con 45 reproducciones realizadas por Guillermo Nagel; de los cuales 40 ejemplares, fuera de comercio, llevan la firma de Rafael A. Crespo, y los restantes se hallan numerados de 1 a 285. La presente edición se terminó de imprimir el 14 de Agosto de 1936, en los talleres de Francisco A. Colombo, San Antonio de Areco y Buenos Aires”.

a una exposición pero el epílogo a una época: clausuraba en gran medida las intervenciones públicas de la vanguardia argentina. Fue la intervención crítica más extensa y sistemática de Gironde, aunque afirmó que su único propósito era “guiar al espectador desprevenido”, pues la “crítica exige una estrictez analítica y verbal” diferente del tono empleado por él. Asimismo, no tenía la pretensión de ser exhaustivo, porque estaba pensado como un documento auxiliar para quienes visitaban esa exhibición en particular y se limitaba a contextualizar las piezas presentadas, concebidas en general en París como centro de irradiación artística en un “momento caótico y exuberante” (286). El ensayo, uno de los textos de Gironde menos estudiados, aplicaba a la crítica de arte procedimientos retóricos de la poesía y los membretes, y los expandía hasta conseguir un resultado muy personal. En muchos casos los diversos artistas plásticos eran definidos mediante condensaciones humorísticas y metafóricas:

Verdadero hombre de su tiempo, Derain se aleja, a todo lo que da su motocicleta, de las inquietudes que lo rodean o las vive con una calma de gigante, capaz de agotar, en una noche, el contenido de todas las bodegas, de todas las experiencias (288).

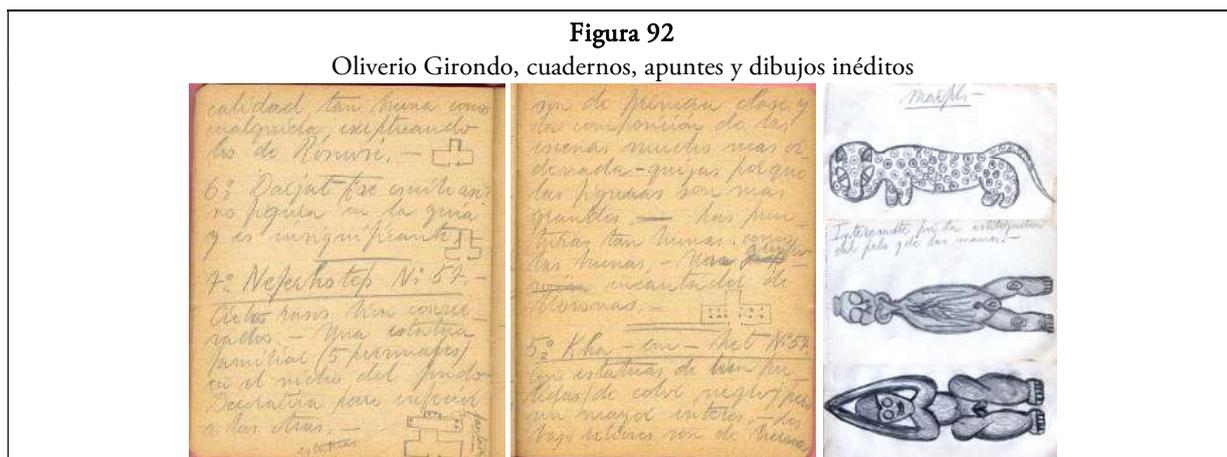
En medio de gente que exhibe sus músculos y bostezo cuando no vive en un estado de erupción Marie Laurencin parece un ibis que ha decidido no espantarse de nada, para absorberse en la adoración de su plumaje (291).

2.3.2. Gironde artista

Además de los dos primeros libros que, como queda dicho, combinaron lo literario, lo pictórico y lo tipográfico, Gironde desarrolló una extensa actividad como dibujante, pintor y arqueólogo aficionado que aún hoy es poco conocida. De ello quedan como testimonio inédito sus cuadernos manuscritos con numerosos dibujos y libretas de apuntes completadas en vastos periplos por el mundo en diversos períodos, que revelan el proceso de composición en simultáneo de poesía, dibujo y crítica.

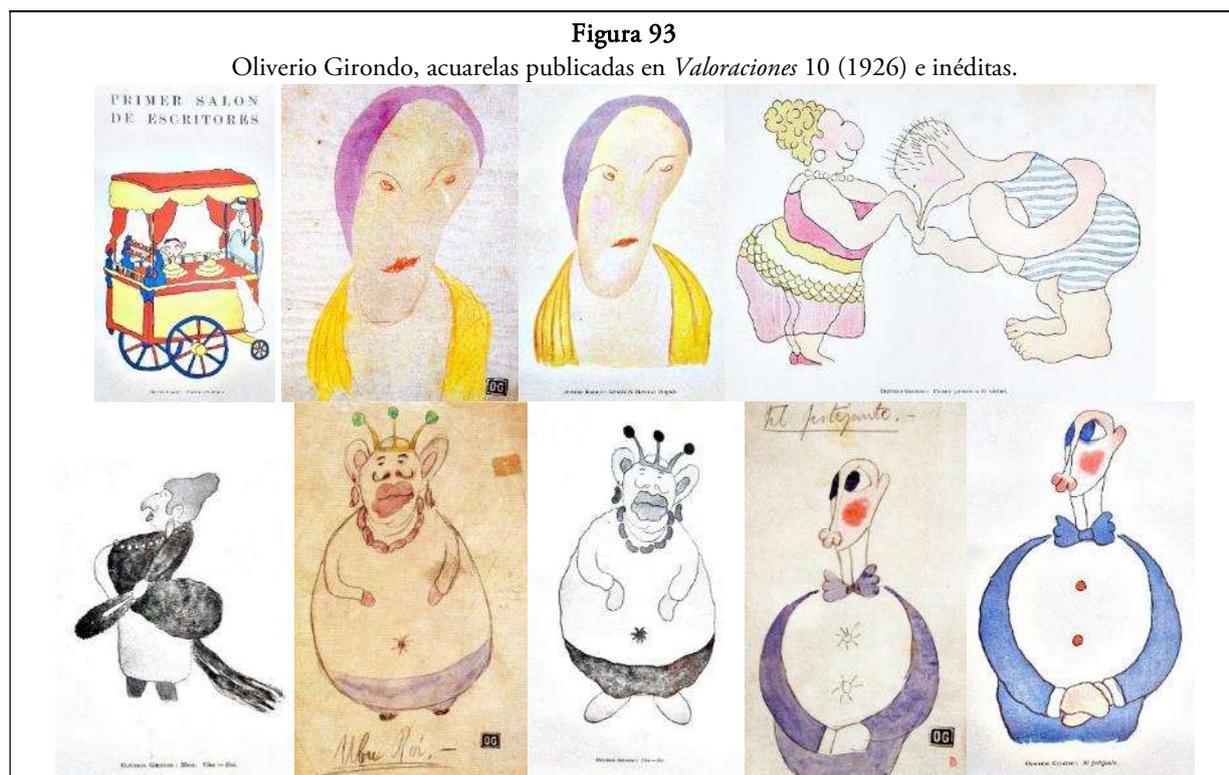
Figura 92

Oliverio Girondo, cuadernos, apuntes y dibujos inéditos



Sólo pocas piezas de esa producción adquirieron carácter público, en dos eventos que vincularon estrechamente las artes visuales con la literatura. Uno fue el titulado “Primer salón de escritores”, organizado en agosto de 1926 por Guillermo Korn para la revista platense *Valoraciones*. Se definió como “un salón absurdo”, con una prevención casi girondiana: “Pero no nos alarme esta cualidad: lo absurdo es el trampolín que utiliza la razón para dar sus saltos más fecundos” (Anónimo, 1926, agosto: s.p.). Allí aparecieron ilustraciones de varios autores, entre ellos Jorge Luis Borges, Córdova Iturburu, Ricardo Güiraldes, Eduardo Mallea, Leopoldo Marechal y Ricardo Molinari. Casi todos colaboraron con un trabajo; un par publicó dos. Pero Girondo fue quien más obras aportó, seis acuarelas: “Vendedor de helados”, “Ubu Roi”, “Mme. Ubu Roi”, “Retrato de Suzanne Desprès”, “El festejante” y “Primer premio a la virtud”, que abrían y cerraban la muestra. De dos de ellas se hallaron otras versiones años más tarde en el archivo de la SADE. En carta de agosto de 1926, Guillermo Korn le dijo a Girondo que era “el plato fuerte” del Salón; el hecho, según Artundo, “habla también del valor que se les otorgaba en un medio que lo reconocía como figura clave” y las piezas “muestran a un Oliverio que se encontraba a gusto empleando la acuarela para detenerse en los autores que le interesaban, como Alfred Jarry, o para «retratar» a una artista que admiraba como Suzanne Desprès” (1999: 526).²⁷³ Agreguemos que Suzanne Desprès está relacionada de algún modo con la formación de Girondo, pues, gracias a una nota aparecida en *Comoedia* 13 el 24 de marzo de 1917, sabemos que la actriz representó textos de Maurice Maeterlinck, cuando visitó Buenos Aires en 1917, junto a su marido, el director Lugné-Poe. Este, asimismo, realizó varias puestas de *Ubu roi*, una de ellas en 1922, que fue tal vez la que inspiró los

²⁷³ Artundo (2007) reproduce tres estas ilustraciones. Cabe aclarar que no son los originales, sino bocetos.



El otro evento fue una exposición análoga, titulada *El violín de Ingres*, realizada en abril de 1933, en la Peña de arte Signo, bajo la dirección de Leonardo Estarico. La muestra, que, según la hiperbólica invitación proponía “Los mejores poemas de los mejores pintores; los mejores cuadros de los mejores poetas”, contó con trabajos plásticos de Leónidas Barletta, Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón, Norah Lange, Nicolás Olivari, Ulyses Petit de Murat, Alfonsina Storni, Álvaro Yunque y otros. Por su parte, según la reseña de *La Nación* “Pintan cuadros los literatos, componen sonetos los pintores”, el “poeta-pintor-astrólogo Xul Solar” presentó “el curioso «Poema»” (Anónimo, 1933, abril 25: 5). Fue uno de los últimos actos de la vanguardia cuando ya se iniciaba un período de radicalización ideológica, como lo prueba la aparición de la revista *Contra* precisamente en esos días. *La Nación* afirmó al respecto: “No es de extrañar que los jóvenes que marchan en este instante a la cabeza de nuestro movimiento de renovación espiritual, hayan cambiado la pluma por el pincel y el buril por la pluma. [...] El bello esfuerzo realizado por Signo ha sido ampliamente gratificado con el éxito”.

²⁷⁴ No era la primera vez que venían a la Argentina: “El público de Buenos Aires los conoce hace muchos años y ya los aplaudió con entusiasmo”, dice la nota de *Comoedia*. “Son, pues. M. Poe y Mme. Desprès dos conocidos antiguos de nuestro público que una vez más les ofrecerá el homenaje de su admiración”. También dio cuenta de esta visita Evar Méndez, en *La Nota* 90, 28 de abril de 1917.

Figura 94

Exposición *El violín de Ingres*, Signo, abril de 1933, invitación e información periodística



En efecto, como se ve, el evento tuvo también repercusión en la prensa periódica y sólo gracias a esas crónicas puede saberse que Girondo se destacó por una presentación muy distinta a la del resto de sus colegas y a la que él mismo había realizado para el anterior salón de escritores. En la sección de “Artes plásticas” de *Crisol*, a cargo de Emilio Pettoruti, leemos que “Oliverio Girondo se presenta como escultor con *La mujer etérea*. La hemos buscado por todas partes pero en vano; no dimos con esa chica encantadora (1933, abril 27: 3). En efecto, esta *mujer etérea*, que evocaba un pasaje de *Espantapájaros*: “Después de conocer una mujer etérea, ¿puede brindarnos alguna clase de atractivos una mujer terrestre?” (78), era una curiosa pieza de arte conceptual, insólita para el panorama cultural argentino de la época; “la parte de misterio que no podía faltar”, según *Crítica*: “Oliverio Girondo, dentro de una caja, para que no se vaporice, ha enviado *La mujer etérea*. Pese a la insistencia de los invitados, los organizadores de la muestra de Signo, por expresa prohibición de Girondo, no accedieron a abrir la misteriosa cajita” (Anónimo, 1933, abril 23: 6). Los mayores detalles los brindó una reseña aparecida en la sección “Crisol Literario”, con un título expresaba la peculiaridad de estos cruces entre lo visual y lo textual: “*Literatura pintada*”:²⁷⁵

Oliverio Girondo expone una caja en forma de paralelepípedo de aproximadamente veinte centímetros de largo. Su tapa está atada a la caja por una cuerda, y sobre una de sus caras se lee la siguiente inscripción: “Aquí yace la mujer etérea, la del corazón bien plantado”. La cuerda invita

²⁷⁵ La sección de *Crisol* estaba a cargo de Alberto Hidalgo, quien por entonces atacaba con frecuencia a Oliverio Girondo y lo acusaba de plagio, como se ve también aquí. Hidalgo expuso dos obras en *El violín de Ingres*: *Simplismo* y *La calle sin el poeta*.

a que la desaten, para ver lo que hay dentro. Oliverio es un hombre fino e inteligente, pero no tiene ningún talento de creación. Por eso no ha podido imaginar otra cosa: una broma. Es inútil que se busque en ella siquiera una greguería de Ramón: éstas están en sus libros (1933, abril 25: 3).

Era indudable, como se decía allí, que se trataba de una broma voluntaria, y se encargó de recordarlo la sección de Pettoruti pocos días después: “Los que aún no visitaron *El violín de Ingres* y piensan hacerlo, antes de salir de sus casas encierren en un baúl, con sólido candado, a la Solemnidad. Sólo así gustarán del bueno y sano humor que poseen muchos de los dibujos y pinturas que exponen los poetas, literatos y periodistas argentinos” (1933, abril 30: 3). Pero más allá de la simple broma, había en esa presentación una dimensión satírica propia de la vanguardia histórica y no es desacertado pensar esa pieza como una suerte de objeto dadaísta que cuestionaba los mecanismos convencionales de representación. Recordemos que Renato Poggioli mencionó al respecto: “ese humorismo tomó a veces como objeto el arte mismo: de aquí su carácter de parodia y caricatura” (1964: 153).²⁷⁶

Hubo más “mujeres etéreas”, ahora sí visibles para el espectador. Enrique Molina recordó que la casa porteña de Gironde estaba presidida por “una enorme imagen –pintada por él mismo–, de la Mujer Etérea en pleno vuelo” (1968: 30). Se ignora el destino de esa *enorme* mujer etérea, pero en el legado de Molina había una acuarela de 44 x 12 cm con la inscripción *Soy la mujer etérea*. Se conservaron también otros dibujos privados de Gironde, con una estética surrealista, en los que reaparecía la metaforización de partes del cuerpo femenino, como el sexo o la boca representados como corazón, o los ojos como flores.²⁷⁷

²⁷⁶ Como señala Gonzalo Aguilar, pueden percibirse ecos de *L'Enigme d'Isidore Ducasse* de Man Ray (1920).

²⁷⁷ En *Veinte poemas* también el efebo de “Biarritz” tiene la boca como un corazón.

Figura 95

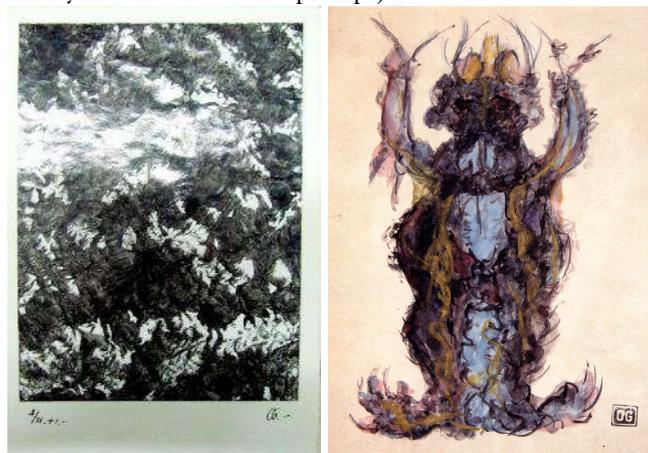
Oliverio Gironde, acuarelas y dibujos sin fecha



Asimismo, entre las décadas de 1940 y 1950, la producción de Gironde incluyó también trabajos vinculados al informalismo, como los estudios para la carátula que acompañaban la primera edición de lujo de *En la masmédula* y otros que permanecieron inéditos, entre ellos, el titulado “Espantapájaros”.

Figura 96

Oliverio Gironde, fotograbado de *En la masmédula* (1954) y acuarela titulada “Espantapájaros”, ca. 1940-1950



Acerca de esta producción plástica oculta, Gironde confesó en la carta a Julio Payró:

He pecado de pintor en demasiadas ocasiones, pero, para tranquilidad de críticos y espectadores, siempre lo he realizado en la más estricta intimidad y sin dejar rastros (salvo como auto-ilustrador). [...] Le envió un ejemplar de los *Veinte poemas* con el objeto de documentar mis deslices plásticos y tipográficos (dibujé la carátula) (17 de noviembre de 1949).

Por todo ello, no es sorprendente, entonces, que Gironde haya experimentado con los aspectos gráficos de la poesía.

2.3.3. *Gironde poeta visual*

En términos generales, puede decirse que la poesía visual “depende en alto grado de la apariencia física del texto, que es no sólo su soporte sino su misma razón de ser”, pues “los visuales no son textos que puedan ser simplemente escuchados por el receptor, que de esta manera nunca llegaría a captar su naturaleza” (Pineda 2004: s.p.). Santiago Perednik señala que esta poética aparece como “síntoma de la conciencia del hecho de que escribir es también imprimir un dibujo sobre el papel”: “La tradicional disposición rectangular del encolumnado intenta conferir al dibujo del texto un carácter de neutralidad; entonces, por contraste, cualquier alteración del dibujo establecido por la norma se vuelve significativo” (1982: VI).

Debido a que la poesía visual presenta muchas variedades, algunos autores, como el propio Perednik (1982) o Eleanor Berry (1993), han intentado establecer tipologías, en las que distinguen entre poemas “figurativos” y “no figurativos”. Los poemas figurativos son precisamente los que representan “figuras”, sea de alguno de los objetos a los que alude el poema, sea de formas geométricas abstractas.²⁷⁸ En los no figurativos “se toma como punto de partida el elemento primario de la escritura, la letra, y se le asigna un valor meramente plástico” (Perednik 1982: VII). Muy exhaustivo es el “abordaje tipológico” de los “modos de articulación entre signos visuales y verbales” de Philadelpho Menezes:

pode-se dizer que há três grandes blocos na poesia visual: dos poemas em que a visualidade é o próprio aspecto gráfico do signo verbal (frase, palavra ou letra); dos poemas em que a visualidade, a par do aspecto gráfico de letras e palavras, manifesta-se em signos visuais dissociados formalmente do signo verbal; e dos poemas em que as visualidades dos signos visuais e verbais combinam-se formalmente para a criação de uma semântica intersignica particular (1988: 9).

Relevante para esta cuestión es la primera modalidad que incluye, entre otras subvariedades,

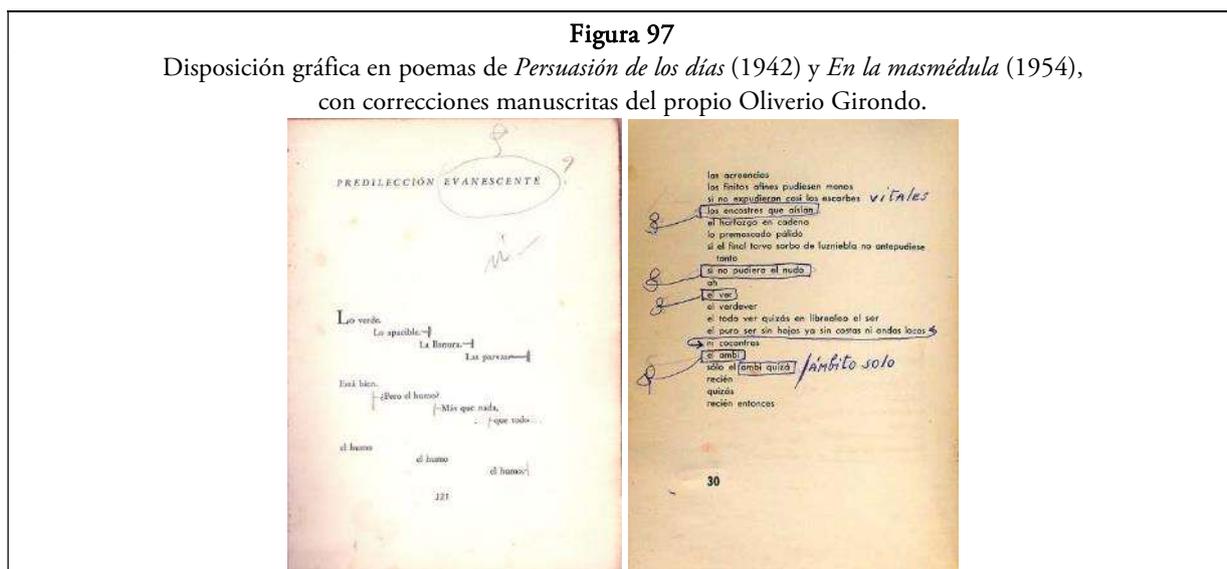
²⁷⁸ “In general, the v[isual] form of a poem may be figurative or nonfigurative; if figurative, it may be mimetic or abstract. The v[isual] form of most poems is nonfigurative: such poems are isometrical or heterometrical, hence consist of regular or irregular blocks of long or short lines” (Berry, 1993: 1365).

las dos siguientes, que en cierto punto retoman las ideas de lo no figurativo y lo figurativo:

a) el texto en que “as palavras espalham-se pelo espaço da página, ou de uma maneira solta, onde o branco assume significados variados” (1988: 11). Esta modalidad se remonta a *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé, donde la unidad poética no es el verso o la línea sino la página;²⁷⁹

b) el texto que en la búsqueda de “uma aderência da forma verbal ao tema”, “dispõe as palavras na página de modo a representar figurativamente o objeto descrito pelo texto” (1988: 11). Se ha convenido en llamar *caligrama* a esta última forma, de larga tradición, por la influencia de la obra de Apollinaire.

Numerosos son los ejemplos de la primera variedad en Gironde, desde el comienzo hasta el final de su trayectoria poética. Las correcciones manuscritas sobre sus propios libros, efectuadas con vistas a eventuales reediciones, testimonian la importancia que otorgaba al diseño visual y, en especial, a los espacios en blanco, a aquello que Octavio Paz llama sinestésicamente *música para los ojos* en su clásico ensayo “Los signos en rotación”.



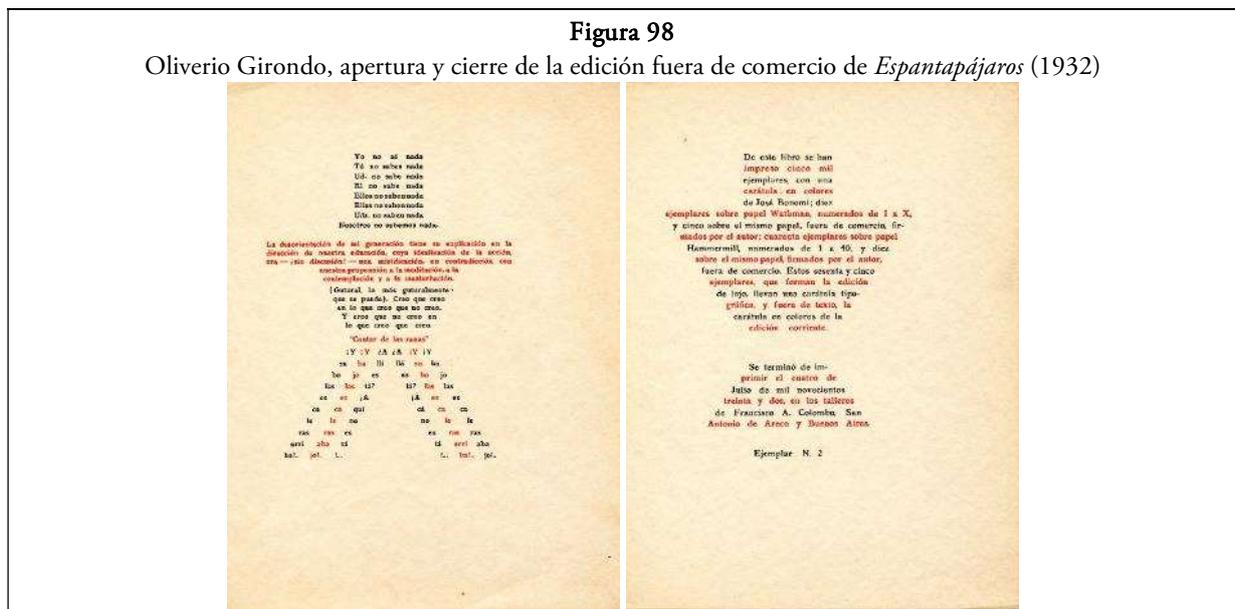
Paz observa, acerca de la configuración gráfica de *Un coup de dés*, que el cambio de la disposición espacial implica un cambio de la percepción temporal: “El poema cesa de ser una sucesión lineal y escapa así a la tiranía tipográfica que nos impone una visión longitudinal del mundo, como si las imágenes y las cosas se presentasen unas detrás de otras (1967: 271). Sigue esta

²⁷⁹ “L’interêt de Mallarmé pour la mise en page l’amène à élaborer une esthétique singulière fondée sur l’importance du blanc et sur une disposition nouvelle du texte sur la page. Le blanc, l’air entre les lignes, a été, dès les débuts un de ses soucis. Dans les années 1880 et 1890, il fait du blanc un des éléments de modernité en matière de mise en page” (Bohac 2010: 12).

idea María Victoria Utrera Torremocha cuando sostiene que en estos casos la tipografía es una “figura rítmica visual”; de este modo el poema se vuelve ideograma y el espacio, escritura:

los espacios en blanco son silencios y significan. El juego espacial implica también la pluralidad y la simultaneidad. Todo es signo: las palabras y los blancos, buscando un significado ausente, de ahí la definición del poema como ideograma (2004: 255).²⁸⁰

En la segunda variedad de poesía visual, se incluye el poema impreso a dos colores que abre *Espantapájaros*. El volumen se cierra en correspondencia con un colofón, “figurativo abstracto” en términos de Berry, donde se pone en evidencia la doble función de Gironde como poeta y editor. La *imagentexto* del espantapájaros ha sido analizada exhaustivamente por Jorge Schwartz (1984).²⁸¹



En la reflexión teórica sobre estas formas reaparece la idea de la simultaneidad del acto inseparable del mirar/leer mencionado por Supervielle. Al respecto, Michel Foucault asevera que el caligrama “hace *decir* al texto lo que *representa* el dibujo” y añade que esta forma “pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer” (1993: 33, 34).

Tanto la “música para los ojos” de inspiración mallarmiana, como el caligrama del espantapájaros, en el que los sonidos se repiten rítmicamente, nos recuerdan además que lo fónico es una tercera dimensión de la materialidad del poema imposible de soslayar. En torno de esta

²⁸⁰ Mitchell define los ideogramas como “imágenes que pueden ser construidas no sólo como representaciones de objetos, sino de concepciones totales” (2009: 132-133).

²⁸¹ Urrutibehety (2004) ha descrito la disposición gráfica en algunos textos de *Veinte poemas*, *Espantapájaros* y *En la masmédula*.

materialidad sonora construirá Girondo su última poética en la década de 1950. Sobre la cuestión, Roberto Cignoni en su artículo “La poesía visual”:

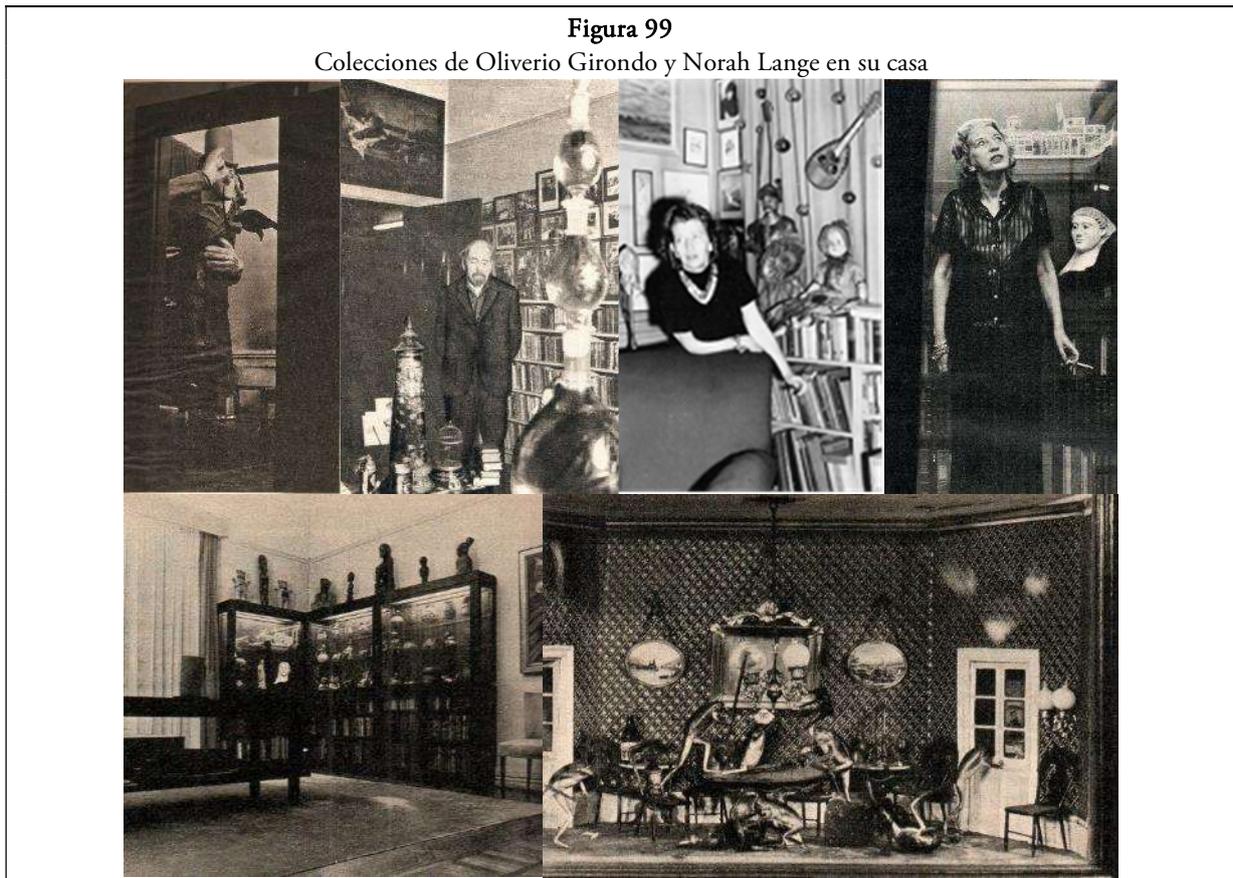
El despliegue tipográfico funda el principio de una decodificación globalizante, que tiene en cuenta el carácter plurifacético de la palabra: el gráfico-espacial, el acústico-oral y el semántico, los que se activan en simultaneidad, integrándose y determinándose recíprocamente (1993: 43).

2.3.4. *Girondo coleccionista y editor*

A primera vista, el afán de coleccionismo de Girondo parece menor. Sin embargo, debemos ponerlo en relación con sus posiciones estéticas ya señaladas, en tanto manifiesta la búsqueda de incorporar al dominio de lo artístico materiales hasta entonces considerados antiartísticos, que postuló, desde el prólogo de su primer libro, la redefinición de lo sublime. Conocidas son las reflexiones de Walter Benjamin acerca de la figura del coleccionista, para quien “cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del pasaje, de la industria y del propietario de quien proviene”, y cuya fascinación más profunda “consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico”; al coleccionista, añadió Benjamin, “le conmueven de un modo enteramente originario la confusión y la dispersión en que se encuentran las cosas en el mundo” (2005: 223).

Siguiendo esta línea, Yvette Sanchez, en su notable ensayo *Coleccionismo y literatura*, afirmó justamente que “El coleccionista eleva los objetos al rango de sublimes independientemente de su valor original [...]. Pueden pasar de marginales, eliminados de la circulación de la cultura y de la naturaleza, puestos aparte, liberados del esfuerzo de ser útiles, a productos reconocidos, elegidos estéticamente, que vuelven a recibir el aura singular de lo exclusivo” (1999: 15). Sánchez analizó la figura recurrente de los “escritores coleccionistas”; con abundancia de casos, estableció una *poética del coleccionismo* y vinculó sus prácticas con procedimientos retóricos, como en el caso de las series acumulativas y las yuxtaposiciones metafóricas de Pablo Neruda. Para esta autora, los objetos reciben un “proceso de desmontaje o de carga estética”, de modo que, “al ser arrancados de su contexto original para convertirse en objetos de mera contemplación, se alejan de su función primaria. [...] El celo de coleccionar es la tentativa de rodearse de un mundo propio” (1999: 16, 19). En efecto, Girondo fue el viajero cosmopolita que recorrió museos y ruinas, reunió muchas piezas y en la década de 1930 detuvo su marcha para convertir su propia casa en una suerte de museo de sus viajes, en un paisaje artístico privado, donde vivió rodeado de obras de arte, reliquias, objetos y curiosidades de variada procedencia, a las que se sumaron las adquiridas junto a su esposa

Norah Lange.



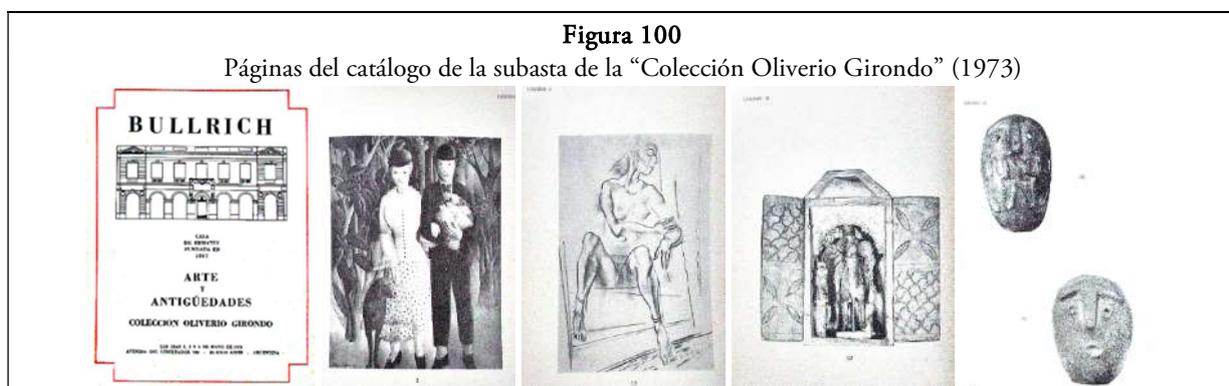
Enrique Molina argumentó que la poesía de Girondo establecía una relación con las cosas sostenida en “una ternura última por ellas, una inmensa piedad hacia lo irrisorio, lo desechado” (1968: 19). Si para Sánchez el coleccionista “anhela y, a la vez, impide o teme llegar a un término definitivo, a la saturación” (1999: 289), Molina formó a su vez una colección de la colección, una acumulación al cuadrado, cuando describió “la inolvidable casa de Girondo” de la calle Suipacha, dominada por la Mujer Etérea y el Espantapájaros,

poblada de ídolos y telas, tapicerías de la lluvia, restos de naufragios y cultos desaparecidos, y en cuyas cavernas se alineaban huacos, alcatraces, objetos soñados, estremecidos de tanto en tanto por los trenes nocturnos de la vecina estación Retiro, que cruzaban a través de las paredes, casi rozando la jarra de piedra con agua para las ánimas colocada sobre una mesa (1968: 30).

En un escrito posterior, aun más acumulativo, titulado “La casa y el espantapájaros” Molina evocó las “ranas embalsamadas en posturas humanas, dentro de dos cajas como escenarios, empotradas en el muro” (1975, noviembre 27: 5), viendo en ello una suerte de cifra de su poética.²⁸²

²⁸² Allí Molina enumeró lo que “había en la casa”: “Muebles de la colonia, nubes, zonas fluviales, desvanes con astrolabios y pipas de opio, cajas de compases, alfombras persas y folletines de otro siglo. Faroles de barco, vías férreas

Por su parte, Blanca Mora y Araujo, esposa de Miguel Ángel Asturias, quien vivió extensos períodos en Buenos Aires, recordó que “la casa de Gironde, el gran poeta, y Norah, su esposa y novelista, era *un sitio que ya pertenece a la historia de la literatura argentina*”, y agregó: “Oliverio Gironde era un apasionado de las culturas precolombinas y no puedo omitir que poseía una hermosa colección de huacos de oro que con el tiempo se convirtieron en verdadero deleite para los ojos de Asturias, que se pasaba largos ratos contemplándolos” (Asturias, 2006: 519). En lo que respecta al coleccionismo de arte de Gironde, “sus elecciones –según Marcelo Pacheco– se movieron entre diferentes tipologías [...]; estuvo cerca del cosmopolitismo ecléctico y lo nacional criollo, mezcló obras de procedencias, épocas y poéticas distintas que giraron alrededor de sus vectores principales de apropiación: lo precolombino y colonial, y la bibliofilia” (2013: 205). Puede entreverse ese eclecticismo en el catálogo de la casa de remates Bullrich, para la subasta realizada meses después de la muerte de Norah Lange, en mayo de 1973. La “Colección Oliverio Gironde”, aunque en rigor era sólo una parte de ella, incluyó más de ciento cuarenta piezas en los rubros “pintura, esculturas y tallas, muebles, arte oriental, arte precolombino, platería, varios”, entre los que se contaba el óleo de Olga Sacharoff *Los novios*.



El afán coleccionista de Gironde se explayó también en el dominio de la bibliofilia y fue atesorando a lo largo de su vida en remates y adquisiciones privadas valiosas piezas, muchas de ellas

que cruzaban la sala, piedras totémicas, inmensos roperos de caoba, arañas de murano, piezas diaguítas, un ombú en uno de los ángulos del comedor, y el ídolo polinésico, de madera negra como la puerta, presidiendo todo desde lo alto, sentado en cuclillas, con un aire extrañamente meditativo para un dios nacido de las olas, y los tatuajes maoríes, dios del olvido, quizás, de una sabiduría remota extraída de la vanidad del mundo, [...] huacos, [...] enormes personajes incaicos, de torsos desnudos, color canela, con voces de tambor y de piedra [...]; un labrado barco chino conducía, por la corriente de un río bordeado de flores, un prostíbulo flotante en donde un grupo de geishas de marfil tañían extraños instrumentos y cantaban con voces de insomnio”, etc. (1975, noviembre 27: 5).

de caballería, como el *Amadís de Gaula* publicado en 1519. Entre otros volúmenes destacados de la colección estaban los provenientes de la biblioteca de Sir Thomas Phillips adquiridos mediante Sotheby's de Londres en 1946, que incluía un ejemplar único del *Philesbián de Candaria* (1542) y *Los cuatro libros del valeroso Cavallero Cirongilio de Tracia* (1545), mencionado por Cervantes en el *Quijote*.²⁸³ Su biblioteca era inusitadamente vasta. Artundo calcula que constaba de más 6.000 volúmenes, entre ellos primeras ediciones, libros de los siglos XVI, XVII y XVIII; libros de caballería, literatura española del Siglo de Oro, encuadernaciones románticas y modernas, y ediciones de lujo de comienzos del siglo XX. Todo ello explica el modo en que Gironde fue produciendo su obra en términos de libros-objetos:

El poder referirnos a Oliverio como a un bibliófilo sirve para comprender cómo él construyó sus libros y las diferentes elecciones que hizo en cada caso. Desde *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), pasando por *Espantapájaros* (1932) e *Interlunio* (1937) hasta llegar a *En la mismédula* (1954) –incluida su versión grabada de 1960– y *Topatumba* (1958), él precisó su obra en términos de bibliofilia (Artundo, 2007: 7).

En tal sentido hay que consignar el cuidado que Gironde dedicó a todas sus ediciones. Trabajó artísticamente cada una de ellas; en ocasiones cumplió la triple función de editor, escritor y artista, en ocasiones cedió esta última tarea, como en el caso de *Interlunio* (1937), una obra inusual en el sistema cultural de la época, para la cual Gironde solicitó la colaboración del pintor Lino Spilimbergo.²⁸⁴ Norah Lange la describió de este modo: “Bajo la advocación sonora de Oliverio Gironde y de Lino Spilimbergo –dos cimentadas proezas de ilimitada posteridad, unidad en atareadas deliberaciones de cíceros y márgenes– ha surgido *Interlunio*, ágil y alucinante y dramática prosa; intensas, minuciosas y perdurables ilustraciones” (1942: 94).

²⁸³ Para la historia de estos libros, véase “Búsqueda y hallazgo de *Philesbián de Candaria*” de Daniel Eisenberg (1972).

²⁸⁴ Sobre esta “triple función” en general sostiene Crespo Martín: “El *Livre d'Artiste* o *de Peintre* es pues, una colaboración entre editor, escritor y artista plástico. La participación de cada uno de ellos dentro del libro está completamente definida. El editor gesta y supervisa el proyecto. El poeta aporta el texto, éste puede ser de un autor vivo o muerto. Y el artista realiza las imágenes” (2009: 14).

Figura 101

Oliverio Gironde, Lino Spilimbergo, páginas y colofón de *Interlunio* (1937)



Puede caer de rodillas, pero
di un salto y cobé a correr
por el camino. En lo más
profundo de mí mismo se

BAJO LA DIRECCION ARTISTICA
y el cuidado inmediato del autor, se
han impreso de este libro doscientos
veinte ejemplares, cuyas características
se especifican a continuación: catorce
ejemplares numerados de I a XIV,
sobre papel "Fabrino", con once agua-
fuertes, grabadas y tiradas por Lino
Spilimbergo, y una serie de éstos,
firmadas por el artista, impresas con
tinta color azul oscuro, sobre papel
especial para aguafuertes, fabricado por
Carl Schleicher y Schüll, Duren. Cuatro
ejemplares idénticos a los anteriores,
fuera de comercio; tres de los cuales
llevan la firma del autor, y el otro,
destinado a éste, una carpeta adjunta
con los dibujos originales del artista
y un estuche con las once planchas
de cobre utilizadas en la tirada y que

no volverán a emplearse en ninguna
otra. Veintidós ejemplares numerados
de XV a XXXV, sobre el mismo
papel y con las mismas aguafuertes,
pero sin la serie que acompaña a és-
tos, fuera de comercio, firmados por
el autor; y ciento sesenta y cinco
ejemplares; sesenta y cinco numerados
de I a 65 y ciento diez fuera de
comercio, sobre papel "Hammermill",
con la reproducción de las aguafuertes
originales, por Guillermo Nagel, Raul
E. Lagomarsino corrigió las pruebas.
Juan R. Colombo tiró el texto y los
grabados. Alejandro Zampieri
ejecutó la composición.

Ejemplar fuera
de comercio.

El extenso colofón del volumen atribuía a Gironde “la dirección artística y el cuidado inmediato del autor”. Análoga advertencia se leía en el “Testimonio” de la primera edición de lujo de *En la masmédula* (1954), donde se indicaba que el libro había sido impreso “bajo el cuidado y con una carátula del autor” y que algunos ejemplares numerados llevaban, cada uno de ellos, un estudio diferente de la carátula, convirtiéndolos en piezas individuales, libros-objeto. *Topatumba* (1958), con dibujos de Enrique Molina, fue una singular plaquette, de la que se tiraron poco más de 70 ejemplares y constaba de un solo poema, dispuesto en la página como una suerte de afiche con letra manuscrita, en una integración inmediata de texto e imagen. *Espantapájaros*, *Interlunio* y *En la masmédula* fueron compuestos en la mítica imprenta de Francisco A. Colombo, cuyo destino estuvo siempre vinculado a la vanguardia local. Sin duda con alguna exageración, Norah Lange sostuvo que la manera obsesiva en que Gironde se ocupaba de sus libros “carece de precedentes en la historia de la imprenta” y recordaba que en sus frecuentes visitas a los talleres de Colombo el poeta “permanecía varios días de pie procurando reprimir la testadurez de un milímetro en acicateado margen, confesando a Lino Spilimbergo el inoportuno empecinamiento de una página que, humillada por el agua, obstinábase en no regresar a su tamaño habitual” (1968: 70, 71). Recordando el trabajo en conjunto, el propio Colombo destacaría tanto los aspectos estéticos como los técnicos del Gironde editor, “obrero intelectual y manual de sus libros plenos de emoción creadora y de técnica de impresión” (1942: 27). El autor aparecía así como el responsable de lo que en francés se llama *mise en page* (véase, por ejemplo, Bohac 2010), la “puesta en página” del libro, un concepto que evoca ineludiblemente al de la *mise en scène*, la “puesta en escena” del director de

teatro y cine.²⁸⁵ Desde luego, la importancia del aporte de Spilimbergo no debe ser de ningún modo minimizada, como afirmó Diana Wechsler, quien escribió que, para el artista, “*Interlunio* adquiere la doble condición de proyecto compartido y proyecto personal, ya que rápidamente pasa a integrarse dentro del mundo mental y figurativo de Spilimbergo” (2006: 52-53). Wechsler reconstruyó el proceso de creación en común, mediante el examen de la correspondencia entre el escritor y el pintor, que revela la composición de imágenes “de a dos”: “Girondo le sugiere en una carta que el protagonista tenga ojos claros, pues alcanzaría con ellos *la expresión alucinada del personaje*” (2006: 50).

También con impresión en los talleres de Colombo, Girondo editó en 1942, bajo el sello de Editorial Martín Fierro, una deslumbrante edición de lujo del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz con 40 ilustraciones de su sobrina Laura Mulhall Girondo; y en 1944, para Editorial Sudamericana, organizó junto a Eduardo J. Bullrich la edición de homenaje *Choix de poèmes* de Jules Supervielle en 1944.

Al respecto, no será superfluo recordar que Oliverio Girondo había sido uno de los fundadores de Sudamericana en 1938, junto a Victoria Ocampo, Eduardo J. Bullrich y Alfredo González Garaño, entre otros.²⁸⁶ Uno de los primeros proyectos de la editorial tenía dimensión continental: la Colección de Clásicos Latino-americanos sería confiada a Alfonso Reyes e iba a llamarse *Nuestra América*, pero finalmente no se concretó. En la correspondencia al respecto entre Reyes y Girondo, éste se mostraba entusiasta por la coyuntura en que “existe en Buenos Aires una verdadera efervescencia editorial” (1999: 467). Reyes, en tanto recibió información de Pedro Henríquez Ureña, quien reveló entonces: “Otro de los socios [de Sudamericana] es Oliverio: aunque no es de los que han puesto más, ha tomado la empresa como su asunto personal y trabaja todo el día en ella; ha encontrado al fin un quehacer en la vida” (1983: 468). No obstante, pese a lo afirmado por Henríquez Ureña, Girondo era uno de los socios que más había aportado a la

²⁸⁵ Torné define la *mise en page* como la operación que involucra “la elección del formato, del papel, de la encuadernación, el establecimiento de la caja, los márgenes y las columnas, el diseño de la cubierta y la portada, la colocación de las ilustraciones, etc.” (2001: 150). Artundo empleó la analogía de Girondo como “arquitecto”, “aquel que es capaz de cuidar todos los aspectos relativos al libro de arte” (2007: 19).

²⁸⁶ Junto a Bullrich y González Garaño, Girondo fue también suscriptor de la Agrupación Amigos del Libro de Arte, “volcada a la edición de libros de lujo, con tiradas limitadas a 300 ejemplares de la que no se tienen mayores noticias, pero que estuvo activa aproximadamente entre 1927 y 1935” (Artundo, 2007: 14).

empresa: 25.000 pesos.²⁸⁷ Convocó a José Planas Casas como asesor artístico de la editorial y dirigió la Colección Infantil, un conjunto de cuatro libros escritos por Julio Rinaldini, María Rosa Oliver, Álvaro Guillot Muñoz y Leopoldo Marechal, e ilustrados por Antonio Berni, Horacio Butler, Toño Salazar y Juan A. Ballester Peña. *Geografía infantil*, el volumen de Butler con texto de Oliver, es considerado por Graciela Silvestri un hito en la construcción de las representaciones del paisaje argentino, en tanto “resume con eficacia los motivos que dominarán el imaginario de la República en la segunda mitad del siglo XX” (2011: 335).²⁸⁸



A fines de 1939, se realizó en la Asociación Amigos del Arte la exposición de los diversos “estados” del proyecto de la Colección: los originales de las ilustraciones, maquetas, pruebas de compaginación y páginas de los volúmenes impresos; para el catálogo Girondo escribió un prólogo, que hasta hoy se encuentra perdido.²⁸⁹ En *El Mundo*, Horacio Rega Molina elogió “los fotocromos, la encuadernación, el tipo de letra, la calidad del papel”, señalando que “pocas veces hemos comprobado una colaboración tan acertada, entre el escritor, el Ilustrador y el editor”, como señal de “la importancia que la industria del libro ha alcanzado entre nosotros. Las malas ediciones, el papel basto, los errores de presentación, que caracterizaron la actividad editorial hasta hace varios años, iban hiriendo, también, el gusto de la infancia” (1940, enero 7: 16). Si bien fue un proyecto

²⁸⁷ Según informan Dalla Corte y Espósito (2010: 280), también integró 25.000 el empresario Rafael Vehils. La mayor aportante fue Victoria Ocampo, con 30.000 pesos. El resto de los nueve socios aportaron 10.000 cada uno. Sobre los orígenes de la editorial, véase también López Llovet (2004)

²⁸⁸ Silvestri no relevó la influencia, entonces desconocida, de Girondo en dicha colección, aunque sí la de Victoria Ocampo.

²⁸⁹ Sólo conocemos una frase, citada por Julio E. Payró en su comentario a la exposición en *Sur* 63, diciembre de 1939: “Creemos, sin embargo, no equivocarnos al afirmar que, tal, como ellos son, soportarían sin desmedro que se les comparara con los mejores libros para niños que se publican en cualquier parte del mundo”. A juicio de Payró la Colección era “una obra acaso única hasta ahora en los anales de la imprenta argentina”.

muy cuidado artísticamente, señaló en cierto modo una desviación de las convicciones políticas y religiosas de Gironde. Pocos meses después, éste se iría apartando de la editorial, que acabó siendo dirigida por el catalán Antonio López Llausás, con quien mantuvo siempre la amistad.²⁹⁰

2.4. “Intervenir en la coyuntura”

La “misión intelectual” de Gironde en 1924 consistió en una vuelta al hemisferio occidental con una travesía por el Pacífico, desde Chile a Centroamérica, y luego dos cruces transatlánticos: de Estados Unidos a Francia, y de España a Argentina. El poeta volvió a Buenos Aires a fines de abril de 1925 a bordo del *Massilia*. En la declaración de la aduana de Buenos Aires, para responder a la pregunta sobre su profesión, no consignó “abogado”, como solía hacerlo, sino “diplomático”: fue la única vez en su vida, como si hubiera oficializado su condición de “embajador intelectual”.²⁹¹ Junto a los ejemplares impresos en Madrid de *Calcomanías*, traía numerosos proyectos, como el relanzamiento del periódico *Martín Fierro*, e inició entonces una intensa actividad para “intervenir en la coyuntura”.

2.4.1. “Insomnio”

A los pocos días de su regreso, decidió publicar el poema “Insomnio”, fechado en Buenos Aires en enero de 1924, en otra revista vinculada a la vanguardia local: *Proa*.²⁹² El hecho no parece casual: Beatriz Sarlo distinguió entre ambas publicaciones como instrumentos distintos: “*Proa* es revista de modernización y *Martín Fierro* de ruptura” (1988: 112).

²⁹⁰ “Los escritores que habían participado del proyecto inicial [...] pronto se alejaron, debido a las discrepancias esperables de un grupo de intereses tan heterogéneos” (De Sagastizábal, 1995: 99).

²⁹¹ Según Gómez de la Serna, Gironde rechazó ofrecimientos de integrar el cuerpo diplomático, en el que durante muchos años se desempeñaron varios de sus amigos, como Ezcurra, Lascano Tegui y Zapata Quesada: “renuncia como ha renunciado a tantas otras cosas representativas en su vida, entre ellas la secretaría de la Embajada en Washington (1938: 65).

²⁹² En la historia editorial de Gironde, “Insomnio” se convirtió en un curioso caso de texto visible e invisible a la vez. Luego de aparecer en la revista *Proa* fue recogido en la *Exposición de la actual poesía argentina*, organizada por Pedro Juan Vignale y César Tiempo (1927: 21). No fue incluido en las *Obras completas* de 1968, aunque sí en dos antologías de la época compiladas por Guillermo Ara: *Los poetas de Florida* (1968) y *Suma de poesía argentina 1538-1968* (1970). La bibliografía de la *Obra completa* de 1999 lo menciona cuatro veces, pero en el volumen no reproduce su texto.

Figura 103

Oliverio Girondo, "Insomnio", en *Proa* 11, junio de 1925

I N S O M N I O

¿Será mío ese brazo que está bajo la almohada?
Las ideas me duelen como muelas cariadas.
Los minutos remachan sus clavos en mi sien.
Una inquietud sin causa me ilumina los ojos
y al través de mis párpados pasa un absurdo "film"...

En el sobre entreabierto de las sábanas blancas,
soy una larga carta que no tiene destino.

Oliverio Girondo.

Buenos Aires, enero, 1924.

En efecto, al observar su configuración rítmica, se advierte que éste era uno de los poemas más tradicionales del período. Pese a los declamados ataques de Girondo en las entrevistas periodísticas contra el metro "adminículo de tendero", el texto estaba formado exclusivamente versos clásicos, dispuestos como siete alejandrinos, aunque la regularidad de los hemistiquios y la recurrencia de rimas asonantes *a-a* invitaban a leerlo como un soneto heptasílabo o "sonetillo", muy cultivado durante el modernismo.

7+7 ¿Será mío ese brazo |
 que está bajo la almohada?
7+7 Las ideas me duelen |
 como muelas cariadas.
7+7 Los minutos remachan |
 sus clavos en mi sien.
7+7 Una inquietud sin causa |
 me ilumina los ojos
7+7 y a través de mis párpados |
 pasa un absurdo *film*...

7+7 En el sobre entreabierto |
 de las sábanas blancas,
7+7 soy una larga carta |
 que no tiene destino.

Junto con "Siesta", estos versos eran un temprano ejemplo del empleo de metros regulares, de los que Girondo haría uso intensivo en su etapa posterior. En ellos convivían elementos tradicionales con léxico moderno y prosaísmos, como *film*, *cariadas*, *remachan*. En tal sentido preanunciaban el clima de los "Nocturnos" de *Persuasión de los días*, donde se leían pasajes casi textuales sobre la visión a través de los párpados:

Debajo de la almohada
una mano,
mi mano [...]
a través de mis párpados
yo contemplo sus dedos [...]
sin explicarme cómo esa mano
es mi mano (146-147),

y aun de *En la masmédula*, en que tantos poemas aludían al insomnio, como “Noche tótem” cuyo verso “son las grislumbres otras tras esmeriles párpados videntes” (220) parece una reformulación del viejo poema.

2.4.2. *El periódico Martín Fierro (1924-1927)*

En el campo intelectual de la década de 1920 Gironde fue una figura provocadora no sólo por su producción poética, sino también por sus textos críticos y programáticos, y porque a él se debió en gran parte la radicalización estética del principal órgano de la vanguardia local: el periódico *Martín Fierro*, aparecido en Buenos Aires entre febrero de 1924 y diciembre de 1927. Se trató, acaso, del movimiento de promoción cultural más importante de los que participó. Nos ocupamos extensamente de la formación, desarrollo y disolución del martinfierrismo en otro trabajo (García, Greco, 2017), por ello aquí analizaremos exclusivamente la participación de Gironde en el periódico y su acción complementaria.

Pese a la aspiración del subtítulo (*Periódico Quincenal de Arte y Crítica Libre*), *Martín Fierro* nunca logró alcanzar una frecuencia regular: publicó 45 números en 37 entregas (con siete números dobles): nueve en 1924; doce en 1925; ocho en 1926, y ocho en 1927. Proclamaba pertenecer a una “segunda época”, como homenaje a una primera versión muy breve, de apenas tres números aparecidos en 1919, en la que habían participado algunos de sus fundadores. Toda su existencia transcurrió en un contexto histórico de modernización y relativa calma institucional, durante la presidencia de Marcelo T. de Alvear, mientras en lo que respecta a lo artístico y literario se padecía, según la expresión de Gironde antes mencionada, una “monotonía fosilizante”. No fue la primera publicación vanguardista, ni la única, pero le correspondió ser la más eficaz y perdurable, hasta el punto de convertirse en una de las pocas publicaciones que dio nombre a una entera generación, que empezó a llamarse *martinfierrista*: a apenas un año de la fundación, el director declaraba que “Martín Fierro es también un espíritu, una modalidad, un núcleo de gente, y ya corren las voces *martinfierrismo* y *martinfierrista* que si fueron creadas algo deben designar” (1925, mayo 5); era una

agrupación espontánea de quienes Mastronardi llamaría mucho después “los últimos hombres felices” (Pinto, 1958: 23). Méndez fue el responsable global del proyecto de principio a fin, pero a Oliverio Gironde se debieron intervenciones puntuales que revolucionaron el programa originario, hasta convertirlo en la condición de posibilidad y el dispositivo para la producción, distribución y difusión de las teorías del arte y la literatura de vanguardia; aquello François Dosse llamaba el *soporte de las nuevas prácticas culturales* (2007: 159). En la dirección del periódico se sucedieron tres etapas.

I. *Primera etapa*. Evar Méndez figuró como único director entre febrero de 1924 y mayo de 1925 desde el número 1 hasta el 17, en doce entregas. Al principio, *Martín Fierro* se consagró más que nada a la crítica teatral y musical, y a la sátira política y de costumbres. Su rápido éxito se debió en parte al humor despiadado de secciones como el “Parnaso Satírico”, que anunciaban la voluntad de poner en crisis lo establecido y eludir la solemnidad de otras publicaciones culturales. Poco a poco fue reformulando sus objetivos, como se desprende de una somera observación de las portadas, que exhibían al principio caricaturas de personajes de actualidad, hasta que el arte moderno llegó en el quinto número, fue ganando sistemáticamente espacio y acabó por adueñarse de la primera plana; la última caricatura, que representaba a Lugones con un cañón y un casco prusiano, apareció en el número 14-15, la décima entrega.



El cambio se ejecutó en una dinámica de exclusión e inclusión, tanto de los asuntos tratados como de los integrantes del grupo, muchas veces llevada a cabo con violencia. Desde el comienzo, Gironde había ido asumiendo diversas responsabilidades en *Martín Fierro*; estas pueden dividirse en dos grandes zonas: por un lado, las funciones organizativas relacionadas con el grupo en tanto sujeto plural: la llamada *acción militante*; crucial para mantener en vida al periódico, resultó su

aporte económico en momentos de apremios, pues es falsa la creencia de que el alvearismo financiara la publicación.²⁹³ Por otro lado, Gironde tuvo en *Martín Fierro* una doble intervención poética y teórica. Como se ha visto, en el periódico se presentaron sus dos libros del período: el primero, los *Veinte poemas*, como republicación, poniendo en marcha la vanguardia, y el segundo, *Calcomanías*, como anticipo, con la vanguardia ya establecida. En ambos casos, de lo que se trataba era de postular un nuevo modelo literario. *Martín Fierro* recogió también, desde el número inaugural, los membretes de Gironde, breves condensaciones estéticas, suerte de miniaturas de ensayos, así como otros artículos de crítica y polémica. Sin duda el más importante fue el “Manifiesto de *Martín Fierro*” aparecido anónimamente²⁹⁴ en el número 4 (15 de mayo de 1924), cuya portada hizo visible gráficamente el momento de transición: la mitad superior estaba ocupada por una sátira de circunstancias; la mitad inferior por el “Manifiesto”. Era la irrupción de la vanguardia en el periódico, para volverlo instrumento de difusión, intervención en el campo y construcción de un nuevo público. El “Manifiesto”, literatura de combate que tensiona y polariza, según las convenciones del género trazaba una línea divisoria entre una parte negativa y una parte propositiva. La negación, el rechazo, se enunciaban desde el comienzo: “*Frente a* la impermeabilidad hipopotámica... *Frente a* la funeraria solemnidad... *Frente al* recetario... *Frente a* la ridícula necesidad... *Frente a* la incapacidad... *Frente al* pavoroso temor...” Luego, la parte positiva llamaba a definirse y erigía como modelo el principio de lo nuevo. Postulaba la construcción de un sujeto plural, *Martín Fierro*, a la vez *artista y crítico*.

La reacción ante esta proclama fue recordada por Evar Méndez: el manifiesto “nos hizo dar un vuelco de timón”; “su efecto fue un revuelo de pajarones, y hasta produjo desbande entre nosotros” (1945, agosto: 9). El revuelo, si por un lado ocasionó desertiones, por otro sirvió también para reclutar adeptos jóvenes que convergieron en objetivos comunes. Aunque las dos figuras centrales del periódico, Méndez y Gironde, superaban los treinta años y se habían formado estéticamente en la generación anterior, *Martín Fierro* contaría entre sus colaboradores a las principales figuras de esa “nueva generación”: Jorge Luis Borges, Norah Borges, Horacio Butler, Córdova Iturburu, Jacobo Fijman, Raúl González Tuñón, Norah Lange (la única mujer escritora del grupo), Leopoldo Marechal, Roberto Mariani, Ricardo Molinari, Silvina Ocampo (como artista

²⁹³ César Tiempo, llamó a Gironde “el mecenas de la hueste” de *Martín Fierro*, “un Rothschild criollo financiando el desastre de Waterloo” (1962: 22).

²⁹⁴ En *Martín Fierro* 7, 25 de julio de 1924, se consigna que Gironde fue el autor del “Manifiesto”.

plástica), Nicolás Olivari, Emilio Pettoruti, Raúl Scalabrini Ortiz, Xul Solar, y tantos otros. Algunos de ellos habían regresado de Europa a comienzos de la década de 1920, casi simultáneamente, en una extraordinaria convergencia.

En esta primera fase algunos escritores de izquierda iniciaron la polémica de “la literatura de la calle Boedo contra la literatura de la calle Florida”, según la definición de Leónidas Barletta (1925, junio 10). Debe decirse, no obstante, que la localización en Florida se debía más a una atribución social que geográfica. El periódico carecía de redacción fija y sus direcciones correspondieron a los domicilios del director Evar Méndez, entre ellos el de Bustamante 27, donde se fundó *Martín Fierro*, que quedaba a tres cuadras de la calle Boedo y a veintiocho de la calle Florida. El alquiler de un despacho cercano a Florida sólo se produciría muchos meses después. Conviene aclarar aquí que Evar Méndez, si bien incurrió en muchas de las limitaciones ideológicas de sus contemporáneos, no fue secretario de Marcelo T. de Alvear, pese a lo que suele repetirse por desconocimiento, no fue oligarca, elitista y conservador, sino hijo natural de una familia de escasos recursos, no completó sus estudios secundarios por la obligación de trabajar desde muy joven, participó en la revolución yrigoyenista de 1905 junto al caudillo mendocino Lencinas por lo cual llegó a ser detenido, fue simpatizante del anarquismo y del socialismo, colaborador de Alberto Ghirardo y José Ingenieros, masón, ateo, anticlerical, antimilitarista y antifascista, adversario hasta el final de su vida, según él mismo dice, de “reaccionarios derechistas” (Méndez, 1944: 7). Suscribió intervenciones públicas progresistas contra episodios resonantes como el fusilamiento de Francisco Ferrer en 1909, la represión de la Liga Patriótica en 1919, el destierro de Miguel de Unamuno en 1924, la ejecución de Sacco y Vanzetti en 1927, el franquismo en 1939 y el nazismo durante la guerra. Actuó en cooperativas editoriales y en intentos de constitución de representaciones gremiales para la reivindicación profesional de periodistas y escritores, entre ellas la Asociación de Periodistas y Afines que en 1919 realizó una larga huelga contra las empresas periodísticas de Buenos Aires.

Un punto de inflexión en el proceso de radicalización fue lo que Méndez llamó la “batalla del cubismo”, es decir, el apoyo de *Martín Fierro* a Emilio Pettoruti, cuya primera exposición en el Salón Witcomb de Buenos Aires en octubre de 1924 desató un escándalo y logró irritar al honorable público. Para Córdova Iturburu la muestra “debe ser considerada algo así como el *Hernani* de la revolución vanguardista argentina” (1963: 38).

El estado de conservadurismo del campo cultural del período y su desconocimiento de las

nuevas tendencias quedan de manifiesto en las caricaturas satíricas, como las de Eduardo Muñiz en las *Páginas de Columba* 31 del 29 de octubre de 1924, donde se leía que los cuadros cubistas sirven para matar el tiempo, pueden colgarse en cualquier orientación o ser pintados por ciegos, o en las crónicas periodísticas del evento, que tendían el cerco sanitario de las comillas:

En el Salón Witcomb se ha inaugurado una exposición de “arte” cubista.

Todos los fracasados del Salón Anual pueden ser, con impunidad, futuristas a la manera de Emilio Pettoruti [...]. Si nos pudiéramos a decir cómo se hace un cuadro cubista, escribiríamos: se toman veinte pomos de pintura, se los desparrama en una tela cualquiera, tratando de no mezclar mucho los tonos, y ya está. Luego, se lleva “eso” a la carpintería de la esquina, se manda a hacer una chapita de bronce que diga “Embrujado” o “Casamiento de Chichilo”... y ahora sí que está (Anónimo, 1924, octubre 13).

El escándalo que suscitó la exposición de Pettoruti condujo a tumultuosas grescas y ocasionó nuevas disensiones internas en el grupo Martín Fierro como formación, según confiesa Méndez: “Esto dispersó a muchos elementos. Pero salvé de nuevo el periódico, vencí en la batalla cubista, impuse mi criterio, y destruí todas las combinaciones, haciendo fracasar el intento reaccionario” (carta a Gironde, 22 de abril de 1925). Al evocar la “primera y memorable exposición de Emilio Pettoruti”, Gironde afirmó que le brindó a *Martín Fierro* “la oportunidad de presentar batalla a la *hueca suficiencia de los pontífices de nuestra crítica*”, para “responder a burlas y sarcasmos, con apóstrofes, insultos y puñetazos, mientras otros manifiestan su desacuerdo hasta el punto de hacer peligrar la existencia misma del periódico” (1949: 22). En informaciones periodísticas trascendieron las ásperas peleas del naciente movimiento: “La exposición de Pettoruti obró como enérgico revulsivo sobre la nueva generación literaria [...], originó discusiones que acabaron en cismas; reveló que la llamada «nueva generación» todavía carece de una ideología propia y definida” (Anónimo, 1924, octubre 21: s.p.). Este período de intensas tomas de posición relativiza otra vez la afirmación de que la vanguardia argentina fue un movimiento tímido, y muestra lo que Pierre Bourdieu considera luchas de los agentes del campo cultural como sistema de desviaciones en el que las agrupaciones se forman por oposiciones y diferencias en torno la polaridad entre “rutinización” y “subversión”. Esta polaridad queda de manifiesto cuando se comparan las posiciones adoptadas frente a la Exposición Pettoruti: el número 10-11 de *Martín Fierro* le dedicó la portada y un largo artículo de Xul Solar, *exhibiendo* muchas pinturas, tal como había exhibido los textos de Gironde, esto es, para alinear su posición e “intervenir en la coyuntura”, mientras *Páginas de Columba*, entre sus chistes satíricos, reproducía burlesco “dos de sus cuadros a manera de botones de muestra”.

Figura 105

Exposición Pettoruti en *Martín Fierro* 10-11, 9 de octubre de 1924,
y en *Páginas de Columba* 31, 29 de octubre.



Cuando se llevó a cabo la exposición, Gironde estaba de gira por Latinoamérica, pero la experiencia lo persuadió de que había madurado la oportunidad de profundizar el programa de modernización y relanzar el periódico. Este contexto, y la evolución que venimos mostrando, explican por qué sus escritos del período no se ocuparon sólo de literatura sino también de artes plásticas.

II. *Segunda etapa.* En junio de 1925, para el número 18, se incorporó un consejo de dirección, constituido por Gironde, Sergio Piñero, Alberto Prebisch y Eduardo J. Bullrich, que nominalmente se mantuvo hasta el número 34, de octubre de 1926. Fueron 15 entregas, las más fecundas de la publicación, en la etapa de mayor expansión y regularidad que se lanzó con un nuevo diseño. Todas las portadas fueron destinadas a la promoción y discusión sobre el arte moderno, y ya no volvió a asomar en la primera plana la sátira política o de costumbres.

Figura 106

Segunda etapa de *Martín Fierro*. Portadas del número 18 al 34, 26 de junio de 1925 a 5 de octubre de 1926



Evar Méndez continuó siendo en última instancia el director del cuerpo colegiado, pero el responsable de la reorganización y rediseño fue Gironde, quien añadió tipografías, leyendas, viñetas precolombinas, comentarios. El relanzamiento incluyó una suerte de segundo manifiesto en el que se intensificó la voluntad de confrontación: “¡Basta de artículos funerarios y «de fondo»! ¡Abajo las barbas postizas y las actitudes de tenor! ¡Guerra a la sensiblería y la solemnidad! ¡Guerra a los pesimismos llorones y a la indiferencia criminal!” (Anónimo, “Al público”, 1925, julio 18). Este período, calificado por Gironde de “turbulenta alegría”, fue el de mayor expansión y el de mayor virulencia en el ataque a los bastiones de la cultura establecida: museos, premios, revistas y diarios. Se amplió el espectro de colaboradores y temas tratados. El periódico aumentó el tiraje; lanzó campañas de difusión, como conferencias, banquetes, lecturas públicas, y fundó dos editoriales, Proa y Martín Fierro. El nuevo diseño acabó de definir el perfil público de *Martín Fierro*, potenciando la dimensión visual y el interés por las artes plásticas. Gironde informó de su participación esta nueva etapa del periódico en una carta a Guillermo de Torre del 19 de septiembre de 1925:

Me complace que le haya gustado el primer número, de la nueva etapa, de *Martín Fierro*. Al poco tiempo de llegar me comprometí a dirigir tres números, para vivificarlo financieramente y darle la orientación que consideraba oportuna. [...] Se consiguieron avisos, se trasformó la tipografía, se elevó el tiraje a siete mil ejemplares, se hizo vocear en la calle y se alcanzó a vender

más de 5.000 ejemplares.

Después del tercer número (de la nueva etapa) me fui retirando como lo había anunciado desde el primer número. Continuar era materialmente imposible, a no ser resignándose a renunciar a todo. Solo en el primer número tuve que dibujar las letras del título, las viñetas (sacadas de las telas peruanas) escribir leyendas, comentarios y tres artículos: “Exposición Zonza Briano”, “Zuloaga” y “Membretes”. Agregue a esto la ideación del número, el pedido de colaboraciones y avisos y tratar con la imprenta y verá que es demasiado para alguien que como yo, no desea dejar de ser un haragán. Mi presencia, por lo demás, ya ha dejado de ser indispensable, pues, mal que mal, el periódico ha adquirido una orientación definida, cuenta con recursos y tiene cada día más influencia.

Y concluyó con una declaración reveladora acerca del formato popular del periódico y su vocación de alcanzar públicos vastos:

El gran acontecimiento de estos días es la clausura de *Proa*, debido a la indiferencia del público y a las dificultades financieras. Se confirma así lo que yo le decía a usted en Madrid: aquí no puede vivir una Revista puramente literaria que se venda a un peso. Y aunque es una lástima que *Proa* desaparezca yo no me lamento demasiado de que las cosas sean así. La Revista como se ha comprendido hasta ahora, ya no tiene razón de ser, o el Libro o el Periódico barato, que se ocupe de todas las manifestaciones de la vida intelectual. De ahí mi fe en *Martín Fierro*.

Figura 107

Segunda etapa de *Martín Fierro*. Modernización de la tipografía del título, añadido de leyendas y viñetas



No es superfluo recordar que esta publicación no se definió nunca como *revista*, sino, siempre e invariablemente, como *periódico*. En sus tres etapas, pero sobre todo en la segunda, su vocación fue la “acción militante” en el ámbito del arte y la literatura, es decir, llegar a amplias capas de lectores para “crear un ambiente”, “construir un público” nuevo y superar el límite estrecho de los

especialistas. Para ello era necesario conquistar un lugar más prominente en el campo cultural. Al respecto, Evar Méndez le escribió a Gironde:

aproveché cuanta oportunidad tuve para mantener vivo el entusiasmo por esta obra de renovación literaria en que estamos empeñados, en reuniones, tertulias, comidas, discursos, conferencias, librando siempre la batalla por los nuevos valores, con lo cual hemos visto abrirse las puertas de *La Nación*, las de *El Orden*, de Tucumán, y otros diarios y revistas, a la juventud que llega. *Hay siempre resistencias, y los que ocupan las posiciones las defienden* (carta del 22 de abril de 1925).²⁹⁵

Ocupar posiciones era, pues, parte del programa de acción militante, con dos fases: “combatir y destruir, dar el ejemplo y construir” (Méndez, 1944: 111). La terminología era militar. Se plantearon la estrategia y las tácticas; el objetivo: “Estamos librando una batalla en artes plásticas, en música, en literatura [...], y tenemos vigorosos y bien situados enemigos, [...] la camarilla reaccionaria”, y los medios para conseguirlo: “Yo y mis compañeros empleamos diversas armas que van del epigrama al ataque directo, la burla y la polémica. Y ello es cuestión de circunstancias y empuje de la reacción que suele producirnos el ataque contrario” (carta de Méndez a Victoria Ocampo, 9 de enero de 1927). En este contexto se estableció un sistema de alianzas y rivalidades. *Martín Fierro* “se está haciendo ya un lugarcito con sus *guerrerías*” dijo con sarcasmo Ricardo Güiraldes (carta a Jules Supervielle, 5 de julio de 1925). Así, se lanzaron los ataques a los baluartes del poder cultural en tanto instituciones que suministraban prestigio: los concursos municipales,²⁹⁶ el Museo de Bellas Artes, el Teatro Colón, el Conservatorio, la revista *Nosotros* y los escritores de la generación del Centenario (“Lo siento por ellos, pero no hay otro remedio. Ellos ya se situaron, delimitaron posiciones, y actitudes, en diarios, revistas, corporaciones, aun antes de que hubiéramos pensado librarles batalla” [Méndez, 1925: 8]), los diarios y revistas masivos como *La Nación*, *La Razón*, *Mundo Argentino*, que fueron tildados de “focos reaccionarios”, al mismo tiempo que se buscaba su reconocimiento: “el silencio deliberado, también es reacción, cuando no cobardía e hipocresía” (Anónimo, “La reacción en su apogeo”, 1927, enero 20: s.p.). Señala al respecto Sylvia Sáitta que “a diferencia de lo que se podría suponer, *Martín Fierro* es una revista sumamente atenta a la recepción de la vanguardia por parte de los grandes diarios”, y también: “Las dos concepciones de público que conviven en el proyecto vanguardista de *Martín Fierro* son tributarias de la tensión

²⁹⁵ En su discurso en el primer aniversario del periódico, Méndez amenazó con el “próximo desalojo de las posiciones que ocupan los intelectuales de anteriores generaciones”, (*Martín Fierro* 16, 5 de mayo de 1925: s.p.).

²⁹⁶ “La dirección de *Martín Fierro* propone un programa de intervención para modificar el circuito tradicional de consagración”, escribió al respecto Sarlo (1983: 141).

que la revista sostiene con la figura de Lugones, en particular, y con el modernismo y Rubén Darío, en general” (2009: 256, 258). El periódico aspiró a una amplia circulación y realizó campañas de difusión desde su relanzamiento:

Martín Fierro agradece la simpatía con que el público acogió su último número, simpatía que viene a confirmar lo que supuso desde su aparición: la existencia de veinte mil lectores capaces de interesarse en una publicación intelectual.

Martín Fierro es el único periódico que merezca ese nombre y el único capaz de encontrar el apoyo público que necesita todo movimiento intelectual. [...] *Martín Fierro* necesita su protección. ¡Léalo! ¡Impóngalo! ¡Pídalo en todas partes! (“Al público”, 18 de julio de 1925: s.p.)

Durante esta etapa, hubo dos visitas de extranjeros auspiciadas por el periódico que ocasionaron polémicas y realineamientos en el campo literario local: la primera, anunciada y no realizada al fin, de Ramón Gómez de la Serna, y la segunda, que introdujo dimensiones políticas en los debates literarios, de Filippo Marinetti.²⁹⁷

III. *Tercera etapa.* Las publicaciones periódicas son un proceso vivo, en ocasiones contradictorio. Pocas muestran esa evolución con tanto dramatismo como la última etapa de *Martín Fierro*. Paulatinamente los miembros del consejo de dirección se fueron apartando por razones particulares. La “insobornable indisciplina”, que al principio había enriquecido al periódico, acabó por desgastarlo. Viajes, empleos, ingresos a medios masivos, enconos personales, fallecimientos, provocaron la dispersión del grupo. Gironde se fue a Europa.

En noviembre de 1926, en el número 35, una nota sin firma titulada “*Martín Fierro*” anunció:

Martín Fierro tiene que lamentar hoy el alejamiento de algunos de sus más valiosos colaboradores intelectuales. A partir del presente número dejan de pertenecer a la Dirección del periódico los señores Oliverio Gironde, Sergio Piñero y Alberto Prebisch. Ya a mediados de este año Eduardo Juan, apremiado por sus deberes profesionales, se vio en la obligación de adoptar idéntica aptitud. No escapará al criterio del público la importancia de esta determinación. [...] El alejamiento de nuestros camaradas obedece a razones cuya índole no afecta en lo más mínimo la cohesión intelectual y amistosa que ha regido siempre en nuestro cuerpo directivo.

Evar Méndez volvió a asumir la dirección en solitario, en medio de enormes dificultades económicas para llevar adelante el proyecto; esta etapa fue la menos fructífera pues aparecieron diez entregas separadas por grandes intervalos. La novedad es que las portadas incorporaron el color en dos números, en ambos casos para reproducir obras de Norah Borges.

²⁹⁷ Sobre la visita de Ramón, véase Artundo (1996) y García (2001, otoño); sobre la de Marinetti, Saítta (1998: 164 y ss.)

Figura 108

Tercera etapa de *Martín Fierro*. Portadas del número 35 al 44-45,
5 de noviembre de 1926 a 15 de noviembre de 1927



Una polémica con *La Gaceta Literaria* de Madrid, acerca del meridiano intelectual de la cultura hispánica, ocasionó nuevas deserciones que dejaron al periódico sin colaboradores. A raíz de esta disputa, Evar Méndez y Francisco Luis Bernárdez, el primero anticlerical, el segundo católico, intercambiaron virulentas cartas públicas sobre estética y religión, y sobre lo que significaba ser martinfierrista. Luego de eso, Bernárdez, junto con Borges y Marechal, forzó un cisma, con la excusa política del apoyo a la candidatura de Hipólito Yrigoyen, aunque el motivo último era el intento de crear una nueva publicación, sin Méndez, que no llegaría a aparecer. Fue la convergencia de todas estas causas, más que las disidencias políticas, la que terminó con *Martín Fierro*, cuyo número final, el 45, apareció fechado en noviembre de 1927 como homenaje a Güiraldes, recientemente fallecido. De hecho, diversos testimonios muestran que durante largos meses de 1928 Evar Méndez, aislado y sin recursos, planeó, en vano, continuar con la publicación. Tal vez la ausencia de Girondo, ya instalado en Francia, haya influido para que fracasaran todos los intentos de revivir *Martín Fierro*, que llegaron incluso hasta 1930.

2.4.3. Ediciones pulcras o tranviarias

En los mismos días tan activos de 1925, como parte de las tareas de divulgación cultural del movimiento de renovación, Girondo intervino también en las dos editoriales vinculadas al movimiento martinfierrista: Proa y *Martín Fierro*. Ambas habían nacido en 1924, con el primer impulso del periódico, aunque empezaron a publicar sólo el año siguiente. En el comienzo de esta empresa aparecían involucradas varias personas. Ricardo Güiraldes, en carta del 5 de julio de 1924

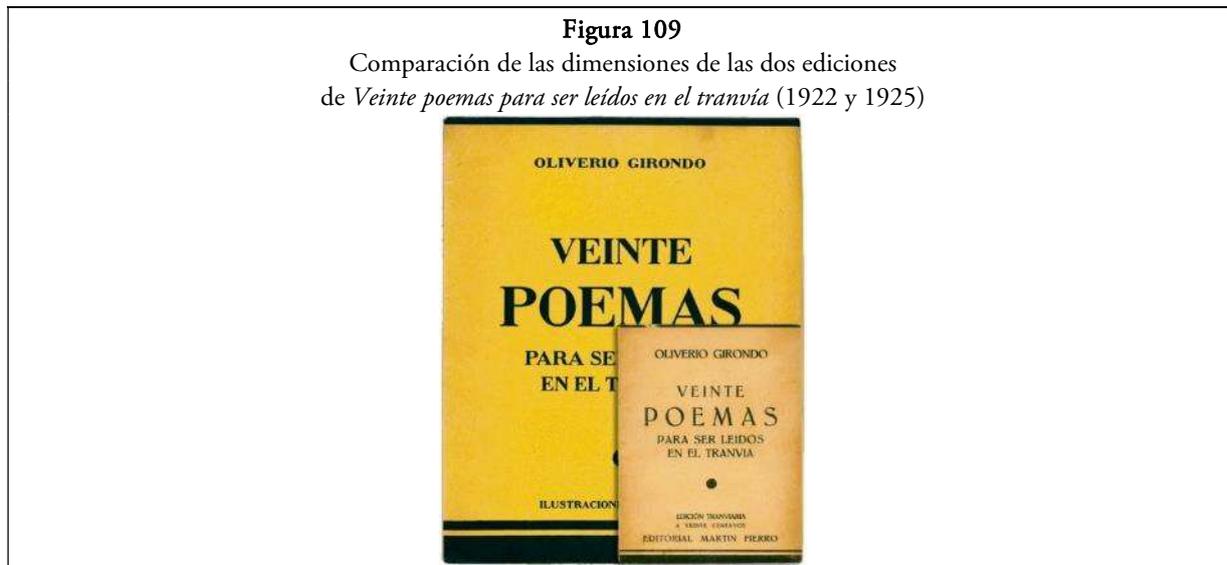
a Valery Larbaud, refirió un ambicioso plan de publicaciones que no se cumpliría: “Con Gironde, Zapata Quesada, Evar Méndez y el librero Samet hemos formado una editorial intitulada Proa. Tenemos poca plata pero una gran lista de obras a publicar”. El vasto programa no era exclusivamente de vanguardia. Poco después, el librero Samet se retiró del proyecto. Cuando Gironde regresó de su gira, el número de mayo de 1925 de *Martín Fierro* insertó un aviso de la “Sociedad Editorial Proa”, con motivo del lanzamiento de los primeros volúmenes. La publicidad está firmada por los socios: “Fundadores y comité de lectura: Oliverio Gironde, Ricardo Güiraldes, Evar Méndez, René Zapata Quesada. Dirección técnica: Sandro Piantanida. Gerencia: Evar Méndez”. La lista de escritores cuya obra se prometía publicar, además de los mencionados antes, incluía autores argentinos (Pablo Rojas Paz, Brandán Caraffa, Enrique González Tuñón, Norah Lange, Nicolás Olivari) y extranjeros (Rubén Darío, Ramón del Valle Inclán, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Cansinos Assens, Remy de Gourmont, Rudyard Kipling, Valery Larbaud, Aldo Palazzeschi, Luigi Pirandello): mientras los primeros pertenecían a las nuevas promociones, los extranjeros eran en su mayoría de generaciones anteriores y revelaban las influencias del “comité de lectura”. Muy pronto Méndez quedó solo al frente de la editorial, y a él fue atribuida por Gironde la principal responsabilidad de la empresa:

A su esfuerzo y dedicación se debe que la editorial no sólo haya publicado gran parte de los libros de los redactores de *Martín Fierro*, sino que constituyeran un ejemplo de decoro y de pulcritud tipográficos, aunque su absoluto desinterés terminó —pese al éxito fulminante de *Don Segundo Sombra*— por originarle dificultades tan insalvables, que la “Editorial Martín Fierro”, que se proponía difundir ciertas obras con grandes tirajes, sólo alcanzó a publicar la edición tranviaria, facsimilar, de los *Veinte poemas* (1949: 33-34).

En verdad, la editorial Martín Fierro llegó a publicar otros dos libros además del de Gironde.²⁹⁸ Es destacable la distinción original entre ambas editoriales, entre “el decoro y la pulcritud” de Proa y entre la vocación más popular de Martín Fierro, que “se proponía difundir ciertas obras con grandes tirajes”. Con este último sello, Gironde relanzó los *Veinte poemas* como acto de divulgación en las disputas literarias. Se presentaba a modo de “edición tranviaria a veinte centavos”, es decir, con un costo de apenas el cuatro por ciento del valor de la primera edición, cinco pesos. El tamaño original de 25,5x32 cm disminuía a una cuarta parte, 13x17,5 cm. Como

²⁹⁸ *La musa de la mala pata* de Nicolás Olivari (1926); y *La guitarra de los negros* de Ildefonso Pereda Valdés (1926, en colaboración con *La Cruz del Sur* de Montevideo). En la contratapa del primero anunció también obras de Macedonio Fernández, Enrique González Tuñón, Leopoldo Marechal, Horacio Rega Molina.

declaración de principios de vanguardia, se añadió la “Carta abierta a «La Púa»”, una especie de *prefacio-manifiesto*, en términos de Genette (2001: 195).



Una evocación de Córdova Iturburu revive el impacto que causó la edición popular del primer libro de Girondo y “su actitud iconoclasta” en los escritores jóvenes, que *nunca habían leído nada semejante*, durante “los días ardientes, entreverados y felices de la batalla martinfierrista”:

el júbilo de un deslumbramiento nos sacudió a todos. Nunca habíamos leído nada semejante. La novedad de aquellos poemas era, para nosotros, absoluta. [...] Decir que aquello nos gustó sería insuficiente. En realidad nos entusiasmó, nos embriagó. [...] Pero tal vez lo que en el primer momento nos atrajo, nos fascinó con el espejismo de sus brillos, no fue el esplendor y la novedad de las imágenes, las fantasías de la visión inédita, la magia de lo inesperado, sino los fermentos revulsivos y subversivos implícitos en su actitud iconoclasta (1963: 127).

Pese a ciertas dificultades técnicas, la edición se proponía como facsimilar, para intentar conservar el diseño original y las ilustraciones del autor, que fueron reproducidas en blanco y negro.²⁹⁹ Rodrigo Caresani juzgó esta publicación como “el desafío de Girondo a la institución literaria” (2010: 1030). Lo cierto es que la edición tranviaria sirvió para darle al libro una difusión casi masiva. Tal vez ahora sí haya podido leerla en el transporte público alguno de los mil inmigrantes que viajaron en el *Re Vittorio* con la edición de semilujo. Prueba de esa difusión es una carta del 2 de diciembre de 1925 escrita por un “lector anónimo”, que Girondo conservó siempre.³⁰⁰

²⁹⁹ Escribió al respecto Evar Méndez: “Ensayamos, asesorados por nuestro compañero especialista Sandro Piantanida, editor en Italia, con los talleres para música de Ricordi, que nos dieron una reedición facsimilar y tranviaria de los famosos *Veinte poemas* de Oliverio Girondo” (1942: s.p.).

³⁰⁰ La carta, dirigida a la sede de *Martín Fierro*, es decir, la casa del director Evar Méndez, y firmada “Un Porongo, vulgo príapo”, se conservaba en el Archivo de Washington Pereyra y fue reproducida por Schwartz (1987: 262-265).

Pocas veces se tiene acceso a un documento de recepción del público no especialista como en este caso. La carta revela una conmoción por los aspectos eróticos de la poesía de Gironde y expone la situación de lectura: “Yo, modesto profano, obligado a viajar diariamente en lo que alguien llamara tranvía, otros bondi, y *tranwais* los menos, vi como por encanto en mis manos, un pequeño volumen de los veinte poemas para leer en el tranvía, edición tranviaria, que firmas tú, Oliverio... ávido recorrí los veinte poemas, ni uno más ni uno menos [...], por tus poemas se puede pagar un centavo cada”. La conmoción que provocaba entonces el erotismo del libro quedaba de manifiesto cuando el lector anónimo en largos párrafos llenos de procacidades y errores de ortografía, hacía consideraciones sobre el sexo de las chicas de Flores y la imagen de la *aigrette* en el trasero de “Isola Bella”:

me pregunto: no se te ha ocurrido otra, al observar un lecho erótico, hecho para el amor, que ponerte un “egrette” en el trasero...? Una vez que me acosté en un lecho estilo otomano, con una suave mujer, en quien no supuse se desmontaría el sexso, con esas visagras que sólo a tí te son dado ver, al verle el magnífico trasero, se me ocurrió meterle otra cosa y no un “egrette”, y no por que me faltara “egrette”, pues cerca había un plumero; y la convengamos amigo Oliverio que el resultado es más satisfactorio, a lo menos así lo expresó ella, y así lo experimenté yo. –La gracia sería que tú, noble Oliverio, alguna vez, a falta de “egrette”, colocaras la lengua.

El lector afirmaba sobre el final: “Tus poemas, Oliverio, están llamados a revolver el mundo”.

2.4.4. *Membretes*

Entre las contribuciones de Gironde para el periódico *Martín Fierro*, merecen especial atención los aforismos que tituló *Membretes*, una de las zonas menos exploradas de su producción, que la crítica en general hasta ahora no consideró autónomamente.

Nacieron como concentrados de una teoría crítica que se ejecutaba al calor de las luchas de la vanguardia y en simultáneo con las otras prácticas artísticas y literarias. En tal sentido, además de textos, eran actos; borrador y complemento de los manifiestos, registro y programa: iban legitimando lo realizado hasta entonces, a la vez que propugnaban lo que debía hacerse en el futuro. No querían ser una doctrina sistemática, sino el esbozo de un plan de trabajo; una relectura del arte y la literatura del pasado para reordenar el canon y crear una nueva tradición. Fragmentos de una poética, y aun, en ocasiones, fragmentos de fragmentos, los membretes formaron una constelación

No hemos visto el original, por lo cual confiaremos en el criterio de Schwartz y la admitiremos como auténtica, manteniendo sus faltas de ortografía. Néstor Perlongher la consideró “un documento de dudoso origen”, cuyo “destino, como el de los graffitis porno, es circular oscuramente”, y postuló que “la sensualidad de la poesía de Gironde” “puede ser pescada desde lo que popularmente concebiríase como sexual u obsceno” (1984: 25).

sin centro. Por su naturaleza, ponían en crisis la noción de obra acabada o integral, la idea misma de libro. Si la lectura de estos textos era discontinua, también lo era su producción; los membretes no fueron una práctica aislada en la literatura de Girondo, que los escribió y publicó a lo largo de cuarenta años, sin reunirlos nunca en volumen.

La primera noticia de ellos fue un texto titulado “Etiquetas o membretes” incluido en el manuscrito de 1921 *Ideas, apuntes, anécdotas, impresiones*. El apunte revela que el proyecto de los aforismos apareció en los comienzos de la carrera literaria de Girondo:

Etiquetas o membretes

¿Tendré necesidad de decir que este es un libro pueril? A los doce años aún uno sabe escuchar, se interesa en ver y en conocer. Uno asiste a las conferencias, visita los músicos, va a los conciertos, presencia las exposiciones, tiene una psicología de almacén, de biblioteca. Una acentuada tendencia a la ficha, a la anotación. Uno siente la necesidad física de clarificar, de archivar, la ingenuidad de desear instruirse. Presiente que la vida es un largo embrutecimiento. Observa que las personas mayores se mueven entre prejuicios estúpidos y le imponen prohibiciones inmotivadas. Presiente el anquilosamiento del hábito, de la costumbre, y uno se apresura a anotar en los cuadernos de clase lo que le sugiere, lo que ha visto y ha pensado. Estas son las etiquetas que con la manía de clasificar pone en ciertas cosas (2014: 153).

El apunte explicitaba ya algunos núcleos de su poética venidera: “la vida es un largo embrutecimiento” y sólo una mirada “pueril” o nueva puede liberarnos de la ceguera de la costumbre. Como vimos, los primeros membretes publicados con dicho título aparecieron en 1924 en el periódico *Martín Fierro*. Girondo aspiró a reunirlos en un volumen, según se leía en la noticia de enero de 1925, que anunciaba el libro “*Membretes (condensaciones críticas, de arte y literatura)*”. Hay que rescatar este subtítulo de *condensaciones críticas* que el autor adjudicaba a la eventual recopilación, pues definía la modalidad de las piezas y proponía un recorte dentro del vasto dominio de las escrituras breves.

2.4.4.1. *Miniaturas de ensayos*

Al decir que los membretes son aforismos, abrimos la cuestión genérica e ingresamos en un espacio de límites imprecisos. No es por cierto la intención del presente trabajo estudiar el aforismo moderno en todas sus variedades: puede decirse, siguiendo a Fruchtl, que, en tanto género, tiene muchos subgéneros (1997: 169). Aquí sólo nos proponemos mencionar aquellos rasgos de la literatura aforística que ayuden a comprender mejor la producción de Girondo.

Con un deliberado aforismo, Umberto Eco declaró: “No hay nada menos definible que el aforismo” (2008: 70). La broma indica que estamos ante un tipo textual inasible, fugitivo, cuya

única continuidad parece ser justamente su discontinuidad, su intermitencia. Es un género de naturaleza doble. Por un lado es inconcluso, recorte de un todo que nunca se muestra ni se percibe; por otro, es una pieza cerrada en sí misma, acabada y redonda. Es a la vez una carencia y un exceso. El poeta Roberto Juarroz consideró que el género aparece, “junto a la poesía, como lo más cercano al silencio y está denunciando implícitamente la falta de necesidad de la mayor parte de cuanto se escribe”; en su brevedad y su fragmentariedad, los aforismos son “los restos más valiosos que puedan salvarse del naufragio” (1998: 163). Ese despojamiento es una privación voluntaria: en la trayectoria poética de Gironde, concluirá como intento de hallar la *masmédula* del lenguaje; en sus membretes lo escribió de este modo: “Sólo después de arrojarlo todo por la borda somos capaces de ascender hacia nuestra propia nada” (M 105).³⁰¹

Además de la fragmentariedad, Manuel Neila destaca dos rasgos centrales, estrechamente vinculados, de la escritura aforística. El primero es la “sujetivación enunciativa”, que lo ancla en lo individual y lo aleja de lo popular o tradicional; convierte al aforismo en verdad parcial y provisoria que erosiona “la cobertura lingüística de nuestras certezas” (2005: 40). El escepticismo de Gironde y su desconfianza en el lenguaje encuentran esta enunciación en el texto de apertura de *Espantapájaros* (1932): “Creo que creo en lo que creo que no creo. Y creo que no creo en lo que creo que creo” (1999: 77). La naturaleza subjetiva del aforismo contrasta con el carácter normativo, doctrinario, imperativo de la máxima, que es, dice Morson, una conclusión, mientras que el aforismo es un comienzo (2004: 261). Los membretes de Gironde, en algunos casos, incluso evitaban ser asertivos: “¡Los vidrios catalanes y las estalactitas de Mallorca con que Anglada prepara su paleta!” (M 42); “Si Rubén no hubiera poseído unas manos tan finas!... ¡Si no se las hubiese mirado tanto al escribir!...” (M 62). Los pocos imperativos que aparecían (*Delatemos... Impongámonos...*) no tenían la pretensión de ser preceptos universales y, en su misma enunciación, erigían la ironía como antídoto contra el énfasis: “¡Cuidado con las nuevas recetas y con los nuevos boticarios! ¡Cuidado con las decoraciones y *la couleur locale!* [...] ¡Cuidado –sobre todo– con los que gritan: «¡Cuidado!» cada cinco minutos!” (M 64).

El segundo rasgo del aforismo señalado por Neila es su naturaleza fronteriza: se trata de un pensamiento que aborda cuestiones de índole filosófica, estética o moral, con una perspectiva poética. El recurso central es “el principio de analogía, a partir del cual se percibe el mundo como

³⁰¹ Una M seguida de un número remite a los membretes de Gironde de la edición de 2014.

una unidad donde todo se interrelaciona” (2004: 46). Por ello no es casual, dice Neila, que muchos poetas del período moderno –Blake, Novalis, Valéry– hayan practicado con fortuna esta modalidad expresiva.

Entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, tras el impulso de Nietzsche a la literatura aforística, se revitalizó el género en toda Europa, y en especial en Francia. Puesto que en una entrevista Oliverio Girondo se declaró “hijo de toda la literatura francesa de ese momento” (1962, septiembre 19: 19), no es aventurado rastrear el origen remoto de los membretes entre los aforistas franceses del período. Uno de estos es Rémy de Gourmont. La biblioteca de Girondo incluía numerosas obras de Gourmont, como los *Epilogues* –reflexiones sobre la vida y el arte, cuyo título evoca el de *Membretes*, aunque su extensión excede la habitual del aforismo–, las *Promenades littéraires* y las *Promenades philosophiques*, que contienen los textos de mayor afinidad con los membretes: los “pasos en la arena”, *Les pas sur le sable*. Desde luego la presencia de ciertos libros en la biblioteca de un autor no implica necesariamente su influencia –y en rigor ni siquiera su lectura–, pero abre un espectro de nuevas hipótesis que la investigación posterior puede confirmar o rechazar. Así se advierte que si bien los aforismos de *Les pas sur le sable* de Gourmont tratan de asuntos en los que Girondo no se detiene –por ejemplo, la cuestión explícitamente política–, a la vez desarrollan o esbozan motivos y procedimientos que prefiguran los membretes. Lo muestran estos ejemplos tomados casi al azar:

Il y a des choses qu'il faut avoir le courage de ne pas écrire (1905: 5).

Le nu de l'art contemporain est un nu d'hydrothérapie (1905: 5).

Savoir ce que tout le monde sait, c'est ne rien savoir. Le savoir commence là où commence ce que le monde ignore. La vraie science aussi est située au delà de la science (1909: 257).

La Vénus de Milo. Qu'elle est belle en chocolat! (1909: 265).

L'art doit être à la mode ou créer la mode (1909: 265).

Michelet, l'éternel blessé (1909: 265).

Ne désirer que l'impossible (1919: 40).

C'est dans l'ennui, le profond ennui, que nous goûtons le mieux notre existence (1919: 43).

Gourmont reconoce su deuda con Nietzsche; considera que es un “revelador, en el nuevo sentido fotográfico” y es quien “ha abierto la puerta” (1909: 277, 287). Pellegrini mencionó específicamente a Nietzsche y Gourmont entre las “ávidas” lecturas de juventud del poeta (1964: 12).

Otro autor decisivo en la literatura aforística francesa de entresiglos es Jules Renard, cuya obra, en especial el diario íntimo, constituye un inmenso continente en el que cada lectura produce

una recorrida particular, tal vez independiente de otras recorridas. Erika Martínez considera a Renard “probablemente la figura más importante en la transformación lúdico-poética del aforismo” (2011: 33). Gironde en sus comienzos parece haber hallado algunos estímulos en la poética de Renard, en especial el ya mencionado “principio de analogía”, es decir, la mirada metafórica del mundo que establece semejanzas entre realidades distantes y rehúye la representación naturalista mediante la caricatura. Si, como vimos, para Gironde esta actitud es la de quien “se refriega los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen de continuo: el hábito y la costumbre” (1924), el ideal de Renard es análogo: “*Pour voir, il faut d’abord ôter tout le rococo qu’on a dans les yeux*” (23.VI.1902).³⁰² La mirada del francés es irreverente y desacralizadora, como la del argentino en sus membretes:

Le style de Huysmans, c’est comme un brosse dure, et ça gratte, et il y a des crins très gros, très grossiers (18.II.1891).

George Sand, la vache bretonne de la littérature (23.II.1891).

Mallarmé, intraduisible, même en français (1.I.1898).

Lamartine rêve cinq minutes et il écrit une heure. L’art, c’est le contraire (17.VI.1900).

Il faut lire Bourget pour tuer le Bourget que chacun porte en soi (5.XII.1903).

Hervieu fait des efforts désespérés pour mal écrire: il y arrive (15.III.1905).

Desde luego hay que evitar la tentación de considerar el diario de Renard según las fechas de redacción, en lugar de las de publicación. La primera edición como “diario inédito” es de 1925-1927. Resulta poco probable que Gironde haya conocido el *Journal* completo antes de comenzar a escribir sus membretes. Conviene recordar no obstante que Jules Renard en vida dio a conocer numerosos aforismos en otros libros y en la prensa gráfica.³⁰³ Más allá de las conjeturas sobre influencias, lo cierto es que las semejanzas entre Gironde y Renard parecen más profundas que simples casualidades superficiales. Confróntese:

On se dégoûte de bien écrire (20.X.1892).

Llega un momento en que aspiramos a escribir mucho peor (M 32).

Pleure! Mais il ne faut pas qu’une seul de tes larmes coule jusqu’au bout de ta plume et se mêle à ton encre (28.II.1902).

Aunque la estilográfica tenga reminiscencias de lagrimatorio, ni los cocodrilos tienen derecho

³⁰² Jules Renard, *Journal*, Paris: Gallimard, 1935. Las citas seguidas de una fecha remiten a esta edición.

³⁰³ Por ejemplo, “Mon ardoisse” y “Les petites bruyères” en el *Mercure de France*, las “Noisettes creuses” de *Le vigneron dans sa vigne* y algunos capítulos de *Histories naturelles*. Precisamente, estos dos últimos libros se encontraban en la biblioteca de Gironde, junto a una edición de 1927 del *Journal* y la *Correspondance*. (Cf. Artundo 2008, asientos 434 y 435.)

a confundir las lágrimas con la tinta (M 28).³⁰⁴

La vanguardia de las primeras décadas del siglo XX encuentra en el género aforístico un medio ideal para la creación y la difusión de las nuevas doctrinas estéticas; debido a su temperamento “ocurrente, lúdico y repentista”, dice Erika Martínez, los escritores vanguardistas se dejan “encandilar por el carácter asistemático, discrepante y fractal del aforismo” y “empiezan a construir aforismos a partir de digresiones, lógicas imposibles, imágenes arbitrarias, transitando un territorio transgenérico que bebe más que nunca de la poesía” (2011: 34-35). Esta es sin duda la ruta que conducirá a Gironde hasta sus membretes; *buscarle las siete patas al gato* es operar con lógicas imposibles e imágenes arbitrarias. Entre los autores que explotan las modalidades inauguradas por Jules Renard, Manuel Neila menciona a Max Jacob, Jean Cocteau y Pierre Reverdy. En *Self defense* (1919) de este último, hay aforismos que, si bien presentan afinidad temática con los membretes, carecen de la vasta dimensión metafórica explotada por Gironde: “*Ne pas confondre esprit libre et mots en liberté*”, “*La réalité ne motive pas l'oeuvre d'art. On part de la vie pour atteindre une autre réalité*”.

En el proceso de reformulación del género aforístico la influencia de los autores franceses se expande por todo el ámbito de las literaturas hispánicas, particularmente en la obra precursora e innovadora de Ramón Gómez de la Serna. Ya vimos que muchas veces se ha señalado a Ramón como antecedente de Gironde: tal vez no sea desacertado afirmar que el aire de familia proviene de la común influencia de Renard. Los aforismos de vanguardia en general, y en particular las greguerías de Ramón y los membretes de Gironde, exacerbaban la fractura del discurso; en palabras de Fernando Rodríguez Lafuente, se descompone en partículas superficialmente inconexas la linealidad de la obra, “la simulación de totalidad que hasta esos años benditos de las vanguardias históricas (1909-1925) constituía el paradigma de la experiencia estética”; el aforismo así entendido es juego y palimpsesto sobre el que se reconstruye una visión estética de la realidad:

El fragmentarismo, que pretende atrapar la realidad en una frase, en un trazo, es un territorio de frontera para un tiempo de espacios estéticos abiertos, bajo la máscara de la incertidumbre: la reconstrucción estética del mundo; la aprehensión de la realidad; la acumulación de elementos inconexos como privilegios carnalescos del disfraz y la máscara (2005: 29-30).

Los aforismos de Gironde fueron definidos por Roberto Retamoso como “textos que se

³⁰⁴ Se ignora la fecha de redacción de este membrete, que apareció por primera vez en la edición póstuma de las *Obras completas* de Gironde (1968).

distinguen tanto por su brevedad como por su humorismo”, “enunciados de escasa amplitud” que “guardan cierta familiaridad con la caricatura”; sin embargo, es menester relativizar la afirmación de este crítico acerca de que los membretes son “un ‘género’ *absolutamente novedoso*” (2005: 32). La genealogía aquí apenas esbozada revela que los membretes no son un fenómeno aislado. No resta mérito ni originalidad a Gironde el hecho de que su producción aforística se inscriba en una práctica contemporánea más amplia, cuya circulación aún debe ser estudiada. Compárese este aforismo de *El cohete y la estrella* (1923) del español José Bergamín:

Nietzsche con un criterio de bailarín, encontraba legítimo juzgar la música con los pies; pero se equivocaba doblemente, como músico y como bailarín, porque permanecía sentado” (1984: 68)

con este de Gironde aparecido muy poco después en el primer número de *Martín Fierro*, en febrero de 1924:

Nietzsche fue uno de los pocos filósofos que comprendieron que, para dar vuelta entre ciertas ideas es indispensable tener pies de bailarín, pero de bailarín alemán, número 54 (M 111).

En el propio *Martín Fierro* (n. 36, 12 de diciembre de 1926), Bergamín publica la “Aforística figurativa” que confluirá en su volumen *La cabeza a pájaros* (1933). Como indicio de la fecundidad del género, en el periódico pueden verse numerosas entregas de aforismos, entre ellas: una selección de “Pensamientos” de Rémy de Gourmont (n. 8-9, 6 de septiembre de 1924) traducidos por Pablo Rojas Paz; las “Nueve atmósferas y un poema” (n. 12-13, 20 de noviembre de 1924) del mexicano Xavier Villaurrutia, cuyo parecido con los membretes es notable: “Los personajes de Velázquez están expuestos a contraer una pulmonía, situados en una corriente de aire”, lo que lleva a Gironde a apuntar en una de sus libretas de viaje que Villaurrutia es un “simpático muchacho que plagió mis Membretes” (Schwartz 2007: 79); además de las “Greguerías” de Gómez de la Serna, las “Greguerías criollas” de Sergio Piñero, los “Fragmentos” de Toulet, las “Ingruencias” de Carlos M. Grünberg, las “Notas” de Adán Diehl, las “Anotaciones” de Antonio Vallejo, el “Celuloide” de Leopoldo Hurtado y el “Film” de Ildelfonso Pereda Valdés. La enumeración da cuenta asimismo de que los títulos constituyen una de las convenciones del género: los *cohetes* de Baudelaire estallan en las primeras décadas del siglo XX en decenas de continuadores: *chispas*, *asteriscos*, *aerolitos*, *astillas*, *goteros*, *virutas*, *espigas*, *abecedarios*, *muecas*, *limaduras* y otros semejantes. Gironde elige el de *membretes*, que evoca no sólo las “etiquetas” como hemos visto, sino también, al modo de la

papelería, una marca de personalización.³⁰⁵

La afirmación de Aldo Pellegrini acerca de que el primer Gironde “es el viajero que se detiene con estupor ante las cosas y los seres”, se extiende tanto a la dimensión poética como a la actividad crítica desarrollada en sus aforismos. Silvia Gonzalvo conjeturó: “Puede suponerse que Gironde apuntó sus membretes como ocurrencias o pensamientos en diversas ocasiones, tales como viajes, lecturas poéticas, visitas a museos y similares. También puede suponerse que planeaba utilizarlos como material para otros proyectos” (1990: 37). Confirman esta hipótesis los apuntes de viaje inéditos de Gironde, recuperados años después de la muerte del poeta, como *Diario de Roma*, *Expedición a Quilmes*, *Egipto n° 2* y *Egipto n° 3* que muestran ser fuente tanto de poemas como de membretes. El escritor Alberto Perrone recordó haber visto “varios cuadernos de Gironde con notas manuscritas a lápiz sobre sus viajes”, que “acumulaban notas breves, indicaciones de lugares, características de personas conocidas o reencontradas, trozos de charlas, opiniones sobre arte, política, amigos y direcciones postales o domiciliarias” (1978: 15). Se entiende así la vastedad de asuntos tratados por Gironde en sus aforismos: el objeto de la crítica es móvil, inestable; el interés se desplaza continuamente de una materia a otra, tanto en el espacio como en el tiempo, estableciendo horizontes de reflexión cada vez más amplios. Las escrituras fragmentarias, anota Maurice Blanchot, rechazan el sistema y están ligadas a la movilidad de la búsqueda: son un “pensamiento viajero” (1973: 42). Membretes y poemas son la visión complementaria de los viajes: si la poesía de Gironde es exterior, se produce y se consume en los paisajes y los sitios turísticos, aquello que sus membretes examinan permanece en el interior de museos, bibliotecas y salas de concierto. El viajero hace del mundo un espectáculo; la cultura se vuelve paisaje, como la ciudad y la naturaleza. Hasta la literatura misma, como lo muestran los membretes, es un sitio en el que es posible pasear, curiosear y extraer imágenes; el escritor es un mirón entre libros. Para Renard la actividad consiste en una suerte de “callejeo o curioseo literario” (*badauderie littéraire*, 28.II.1906), con una metáfora que, en rigor, es análoga a las *promenades littéraires* de Gourmont.

Esta conducta estética es tal vez la lección fundamental de Renard en el primer Gironde. La crítica reciente no asocia los nombres de estos dos autores, como sí lo hacían sus contemporáneos. Significativa, al respecto, es la carta que Evar Méndez envió a Gironde con motivo de la aparición

³⁰⁵ Recuérdese al respecto una de las acepciones de membrete, según el Diccionario de la Academia (15a edición, 1925): “4. m. Memoria o anotación que se hace de una cosa, poniendo sólo lo substancial y preciso, para copiarlo y extenderlo después con todas sus formalidades y requisitos”.

de los *Veinte poemas*. En ella Méndez felicitó a su amigo por los “sorprendentes hallazgos de imágenes (¿acaso las colecciones de día, las juntas y disciplinas de noche, al acostarte, como supone Rémy de Gourmont que lo haría Jules Renard?)” (1999: 539). La literatura así entendida consta de dos acciones o momentos. En términos de Evar Méndez, son el *coleccionar* y el *disciplinar*.

La primera es la acción receptiva de capturar la poesía del mundo. Dice Renard: “*avant d'écrire, il faut voir. Flâner,³⁰⁶ c'est travailler. Il faut apprendre à tout voir*” (31.VII.1889). Para el Gironde “se encuentran ritmos al bajar la escalera, poemas tirados en medio de la calle, poemas que uno recoge como quien junta puchos en la vereda”, según vimos en la carta abierta a La Púa. La segunda acción es la escritura, que se produce casi contemporáneamente en el mismo sitio en que se percibe. Tal es la estética del *apunte*, la anotación dictada por el instante, el registro que va sumando fragmentos a una obra que nunca termina de completarse. Uno de las primeras entradas del diario de Renard establece en cierto modo el plan a llevar cabo:

le plus artiste sera d'écrire, par petits bonds, sur cent sujets qui surgiront à l'improviste, d'émettre pour ainsi dire sa pensée. De la sorte, rien n'est forcé. Tout a le charme du non voulu, du naturel. On ne provoque pas: on attend (13.IX.1887).

En esa *espera*, con el pensamiento *desmigajado*, se construye poco a poco una obra cuya arquitectura es discontinua y ubicua. Jorge Schwartz califica el procedimiento como “una verdadera *escritura en fuga*, una poética de lo provisorio”, un “*proyecto* continuo e inacabado” (1993: 145). Ecos de lo que vendrá, memoria de lo que pudo haber sido y no fue, los cuadernos de Gironde no eran un simple borrador balbuceante sino una herramienta de trabajo central en su método poético. Por ello no debe sorprender que, a tantos años de distancia, sigan apareciendo carnets, hojas sueltas, apuntes y borradores, conservados por el mismo poeta durante décadas. En una carta tardía (enero de 1957), Gironde confesó que había pasado los días anteriores “revisando un cúmulo de carpetas llenas de nebulosas y desechos” (Schwartz 2007: 381).

En tal sentido en el manuscrito antes citado, *Ideas, apuntes, anécdotas, impresiones. 1921-a-*, desde su título Gironde *colecciona* elementos heterogéneos que luego *disciplinará*. Así, por ejemplo, apunta ideas que anticipan membretes publicados en *Martín Fierro* (“En el Luxemburgo las hojas caídas, muertas, recitan a Verlaine”); enumera un grupo de “palabras útiles y sabrosas”, entre las

³⁰⁶ Deliberadamente no nos detenemos en el término, empleado aquí, *flâner*, de larga tradición en la crítica benjaminiana y, como vimos, abundantemente aplicado a la lectura de Gironde.

cuales se encuentra “*una inglesa farol*”, que reaparece en una imagen de los *Veinte poemas*: “Pasa: una inglesa idéntica a un farol”.³⁰⁷

Una práctica inseparable de esta poética es la lectura en el tiempo de los apuntes, como lo revelan las tachaduras posteriores. Los tachados no siempre indican descarte o supresión: también, en ocasiones, el escritor va cancelando de su cantera de ideas aquellas ya utilizadas. Por ejemplo, esta anotación del manuscrito, posteriormente tachada:

Las moscas anestesian el calor del paisaje

es el origen indudable del siguiente verso de “Siesta” de *Calcomanías* (1925), que preserva la idea y el ritmo alejandrino:

Un zumbido de moscas anestesia la aldea.

La anotación tachada en el manuscrito:

Nueces: Pequeños cerebros de feto.

regresa como imagen en *Espantapájaros* 16:

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 (98)

y en “Hazaña” de *Persuasión de los días*:

y los secos cerebros de nuez reblandecida (194).

Se advierte así que algunos esbozos acabarán de perfilarse sólo años y aun décadas más tarde, en la poesía de madurez, tras un largo proceso de reescritura; lo veremos en profundidad en la cuarta parte del presente trabajo, al analizar el largo proceso de composición de *Campo nuestro*. En estas notas de observación y búsqueda, la cercanía con la greguería ramoniana es mayor que en las obras publicadas, y lo humano y lo natural pueden ser percibidos a través de categorías culturales:

Ruta

[Tachado posterior] Los árboles nos dicen adiós con sus mil hojas pueriles.

El cura de Mallarmé que va a retozar.

Al doblar el recodo el paisaje es tan justo, tan equilibrado, tan bien compuesto que pudiéramos atribuírselo a Cézanne.

Un carro con la familia del *Douanier* Rousseau.

La lista de “Temas para Poemas Argentinos” muestra la vasta potencialidad del proyecto

³⁰⁷ Este endecasílabo, sea dicho de pasada, es uno de los tantos metros regulares introducidos por Girondo en sus prosas poéticas iniciales.

generacional en el que, además de Gironde, se insertaron Jorge Luis Borges, Pedro Herreros, Álvaro Yunque, Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón y otros poetas del período. En el caso de Gironde, esa poética estaba siempre signada por el erotismo. El narrador del texto 10 de *Espantapájaros* declaró que

uno mismo es un peatón afrodisíaco, lleno de fuerza, de vitalidad, de seducción; lleno de sentimientos incandescentes, lleno de sexos indeformables; de todos los calibres, de todas las especies: sexos con música, sin desfallecimientos, de percusión (89).

El erotismo es transgresor y opera como un modo de percepción y apropiación de lo externo. Mediante él se pone en crisis la institución del arte. De tal manera el poeta viajero es ese *peatón afrodisíaco* que en los museos y galerías del mundo percibe las obras de arte consagradas como cuerpos eróticos: la Maja vestida está más desnuda que la Maja desnuda (M 45), las Vírgenes españolas tienen ciento tres pulsaciones (M 30), las Venus griegas pierden la cabeza (M 47) o tienen el vientre recién fecundado (M 69), ningún Stradivarius puede compararse a las caderas de las colegialas (M 94) y las ideas se juzgan por la forma de sus nalgas (M 149). La identificación de lo cultural con lo sexual termina siendo completa: “¡Tengámoslo bien presente! Con la poesía sucede lo que con las mujeres; llega un momento en que la única actitud respetuosa consiste en levantarles la pollera”, escribió Gironde en *Martín Fierro* 32, 4 de agosto de 1926 (luego, con modificaciones, M 79), una idea que ya había esbozado de manera más contundente en el manuscrito de 1921: “Con los libros sucede como con las mujeres, uno tiene que acostarse con ellas para saber lo que valen” (M 168). Por ello no es de extrañar que dicha aproximación entre lo sexual y lo cultural se establezca desde el primer membrete de la primera entrega de *Martín Fierro*:

Las telas de Velázquez respiran a pleno pulmón, tienen una buena tensión arterial, una temperatura uniforme, y una reacción Wasserman negativa (febrero de 1924; luego, con ligeras variantes, M 46).

2.4.4.2. Condensaciones críticas

En los primeros libros de Gironde, dice Beatriz Sarlo, “hay una política del cuerpo” (1988: 67). Esta política era parte de una estrategia más amplia: los membretes se inscribían 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. Por ello los membretes eran *actos*; para Gironde, como mostramos, la operación consistía en “trasladar al plano de la creación la fervorosa voluptuosidad con que, durante nuestra infancia, rompimos a pedradas todos los faroles del

vecindario” (M 81). Si los ultraístas españoles incluyeron epígrafes en sus revistas (“Después del ultraísmo el fin del mundo”) y los estridentistas mexicanos exclamaron “Chopin a la silla eléctrica”, en *Martín Fierro*, a partir de su rediseño, se leían enunciados anónimos como este:

¡Guerra al “macaneo” y a la improvisación! ¡Guerra a la “buena memoria” y a la dialéctica!
¡Guerra al “mulatismo” intelectual que, alhajado con brillantes “Montana”, luce una erudición de diccionario y pretende mandar en casa ajena! (*Martín Fierro* 18, 26 de junio de 1925).

Estos textos sin firma, tan vinculados al manifiesto de *Martín Fierro* redactado por Gironde, muy probablemente sean también de su autoría. Apoya esta conjetura el hecho de que al menos tres epígrafes son recogidos por el propio Gironde como membretes propios, y también ciertos escritos inéditos. Por ejemplo, el epígrafe apenas citado es sin duda el eco de un apunte del manuscrito de 1921: “El macaneador y el macaneo. Nada más urgente que declararle la guerra” (M 175).

El combate de la vanguardia es a la vez reclutamiento y expulsión, es a favor del futuro y en contra del pasado: “¡Que el aguacero de los linotipos fecunde la semilla prolífica o caiga, en un repiqueteo de granizo, sobre el cráneo de zinc de los burgueses”, escribió Gironde en el primer aniversario de *Martín Fierro* (1925, junio 26). Pero ya hacía tiempo se había dispuesto a librar estas batallas, antes de la aparición del periódico, y aun antes de la publicación de su primer libro, según lo demuestra el manuscrito de 1921: Gironde, tras observar que Enrique Larreta era “un anacronismo sobre patas”, expresivamente anotó: “¡Amar su época! ¡Único imperativo categórico para un artista!” (M 157, M 158).

El aforismo, por su brevedad (“*condensación crítica*”), es un vehículo particularmente eficaz para intervenir en los debates estéticos y declarar “irreductibles disidencias”. El carácter de herramienta polémica explica por qué, a diferencia de otros aforistas contemporáneos que remiten a un “sujeto enunciator que permanece en primer plano sustentado con su presencia la verdad auto-referencial del texto” (Varo Zafra 2010: 305), Gironde, cuando se apartaba de la enunciación impersonal, no empleaba la primera persona del singular sino la primera del plural.³⁰⁸ Puede leerse en ese sujeto plural el espíritu de grupo del movimiento de vanguardia. El *nosotros* presuponía un *ellos*, que a veces se manifestaba explícitamente:

Entre otras... ¡la más irreductible disidencia ortográfica! Ellos: Padecen todavía la superstición

³⁰⁸ En los ochenta membretes de *Martín Fierro* sólo hay uno que emplea la primera persona del singular, y de modo accesorio: “Renan es el hombre más bien educado que conozco; hasta cuando cree tener razón, se empeña en convencernos que no la tiene” (n. 8-9, 6 de septiembre de 1924). En las *Obras completas* de 1968, Gironde lo reescribió así: “Renan es un hombre tan bien educado que hasta cuando cree tener razón, pretende demostrarnos que no la tiene” (M 29).

de las Mayúsculas.

Nosotros: Hace tiempo que escribimos: cultura, arte, ciencia, moral y, sobre todo y ante todo, poesía (M 17).

En tal sentido, la intervención crítica de los membretes cumplía la función de justificar la producción literaria de ruptura que la vanguardia en tanto grupo producía al mismo tiempo: “Se nos reprocha nuestra ignorancia técnica cuando se nos debería reprochar nuestro excesivo sometimiento a sus novísimas exigencias, a sus flamantes limitaciones” (M 120).

Entre tantas referencias a la cultura europea, en especial la francesa, Gironde en sus primeros membretes esbozó también, de modo embrionario, una dimensión nacionalista que el cosmopolitismo de sus libros de poesía no dejaba ver y que debería esperar hasta fines de la década de 1930 para aparecer explícitamente en los textos de incursión política de *Nuestra actitud ante el desastre*:

¿Estupidez? ¿Ingenuidad? ¿Política?... “Seamos argentinos” –gritan algunos... sin advertir la confesión que implica ese imperativo, sin reparar que la nacionalidad es algo tan fatal como la conformación de nuestro esqueleto (*Martín Fierro* 34, 5 de octubre de 1926; luego, con variantes, M 34).

Este nacionalismo “fatal” no era solemne ni impostado, eludía los símbolos y el color local: “Describir Cochinchina y que el poema tenga un sabor, inconfundible, a carbonada” (*Martín Fierro* 34, 5 de octubre de 1926). Ya en el “Manifiesto de *Martín Fierro*” había propuesto atacar “la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos”.

Esta última imagen revela que, de las muchas formas del humorismo (ironía, parodia, absurdo, humor negro) la más frecuente sin duda en los aforismos de Gironde era la sátira, en tanto herramienta del programa de la vanguardia. Para el ex martinfierrista Córdova Iturburu el humor del periódico “era en realidad un instrumento de batalla librada contra los sostenedores de criterios envejecidos” (1967: 8). Jorge Schwartz lo calificó “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), consiste en la reducción: “la degradación o desvalorización de la víctima mediante el rebajamiento de su estatura y dignidad” (“los poetas son gente demasiado inflamable”, escribió Gironde [M 44]); el satírico desnuda a su víctima y la coloca en la materialidad más baja (“El espesor de las nalgas de Rabelais explica su optimismo” [M 52]). Mediante el grotesco, reduce el objeto de su sátira al mundo animal, y aun más allá, hasta lo vegetal, lo mineral, lo mecánico; en

este rebajamiento se emplean sistemáticamente procedimientos retóricos. Si abundaban en los membretes de Gironde las metáforas inesperadas y activas, lo característico era que el primer término fuera un elemento del arte o la literatura y el segundo un salto hacia lo inesperado: *frases de Proust / anguilas en los acuarios* (M 7); *telas de Velázquez / reacción Wasserman negativa* (M 46); *paréntesis de Faulkner / cárceles de negros* (M 88). En ese ámbito Gironde desplegó las modalidades metafóricas más frecuentes en su obra poética: la animalización: “Monet poseía ojos de mosca” (M 12); la cosificación: “Jean Cocteau es un rruiseñor mecánico” (M 1); la sinestesia: “Los rizos, las ondulaciones, los temas *imperdibles* y, sobre todo, el olor a *vera violetta* de las melodías italianas” (M 71); la hipérbole: “Si los pintores necesitaran, como Delacroix, asistir al degüello de 400 odaliscas para decidirse a tomar los pinceles...” (M 3). El grotesco invierte lo alto y lo bajo; el procedimiento complementario de la cosificación es la personificación de lo inanimado: “¡Nadie recita Verlaine como las hojas secas del Luxemburgo!” (M 116). Y en el proceso de subversión de los valores socialmente establecidos, mediante la convergencia de lo erótico y lo metafórico se llega al fin a lo que Hodgart llama “la destrucción del símbolo” (1969: 123): “Delatemos un onanismo más: el de izar la bandera cada cinco minutos” (M 35). En este contexto, aparecía asimismo la paradoja: “antes de que la libertad alcance a esclavizarnos completamente” (M 40). Schwartz, en la línea de Bajtín, sostuvo que “la subversión de los modelos anteriores va a conducir a las vanguardias a una visión carnavalesca de la literatura” (1993: 89). Y añadió: “La alteración de la mimesis permite a Gironde delinear una interpretación del mundo, en el cual lo risible se une a lo grotesco. En este sentido, la caricatura verbal y visual forma parte del sistema de deformaciones de *Veinte poemas*” (1993: 161). El concepto de “*sistema de deformaciones*”, como adelantamos más arriba, revela que el proceder no era casual sino riguroso. La observación puede extenderse lícitamente de los poemas a los membretes, donde el sistema de deformaciones transformaba los elementos simbólicos del orden cultural en objetos desacralizados por el grotesco. Así aparecieron satirizados, degradados, revisitados, transfigurados, invertidos, carnavalizados, gran parte de los íconos que componían el repertorio de la belleza consagrada: las Venus griegas, la Victoria de Samotracia, los bustos romanos, la Gioconda, las Vírgenes y los Cristos españoles, las Meninas, los retratos del Greco, las Majas, las mujeres de Rubens, Madame Récamier, Olimpia, Tristán e Isolda... El humor desenmascaraba los clichés del arte, le quitaba los énfasis y los amaneramientos; el humor volvía más liviano el elogio y más corrosivo el ataque. Con ligereza irónica, la irreverencia se dirigía también hacia la propia

vanguardia, cuyos límites se señalaban cuando empezaba a volverse remedo (“los anacronismos que se disfrazan de aviador” [M 64]) o mera fórmula:

Los cubistas salvaron a la pintura de las corrientes de aire, de los rayos de sol que amenazaban derretirla pero [...] le suministraron tal cúmulo de recetas, una cantidad tan grande de ventosas que poco faltó para que la asfixiaran y la dejaran descarnada, como un esqueleto (M 34).

El humor era, así, un rodeo de la crítica. Se comprende entonces la distancia que separaba los membretes de Gironde de las greguerías de Gómez de la Serna. Estas, según la fórmula más divulgada, se componían de *humorismo* + *metáfora*. No es nuestro propósito simplificar la complejidad de las greguerías, pero permítasenos decir ahora que en ellas predominaba, según el caso, la dimensión humorística o la dimensión poética; la vinculación inesperada entre objetos distantes era su fin: “la metáfora multiplica el mundo”, dijo Ramón; la greguería conservaba siempre la levedad: “es evasión, alegría pura entre las palabras y los conceptos más diversos, estar aquí y allá al mismo tiempo, desvariar con gracia” (1958: 20).

En los membretes, en cambio, aunque la imagen poética es esencial, la finalidad última era crítica. En la obligación de hallar para la generalidad de los membretes una fórmula reductiva similar a la de las greguerías, deberíamos añadir ese elemento central sin el cual no pueden ser comprendidos: membrete = *humorismo* + *crítica* + *metáfora*. Los membretes eran miniaturas de ensayos.

2.4.4.3. Una escritura en proceso

La mayoría de las colecciones de aforismos, observa Erika Martínez, no son preparadas para su publicación por el autor:

Lejos de constituir obras acabadas, los volúmenes de aforismos son a menudo artificios editoriales o filológicos contruidos a partir de una masa ingente y caótica de fragmentos no articulados, que dialogan entre sí y demuestran concomitancias, pero cuya estructura jamás fue prevista [...]. Materializan la idea de escritura como proceso y exhiben a menudo el itinerario de su ejecución (2001: 32).

Este fue el caso de los *Membretes* de Gironde, un conjunto nunca concluido y en permanente formación. Tal como adelantamos, la escritura de membretes se extendió durante varias décadas, desde el apunte manuscrito de 1921 en que por primera vez se hallaba constancia del proyecto de un libro de aforismos, hasta los membretes recogidos en las *Obras completas* de 1968 y otras compilaciones póstumas. Sin duda era un membrete la primera frase oficialmente publicada por Gironde, el mencionado aforismo que abrió como epígrafe los *Veinte poemas* y asaltaba al lector

antes de la lectura de los poemas: “Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo *sublime*”. No sorprende por ello que dos décadas después el escritor lo empleara como una reafirmación de su estética de juventud: “Pensar que todavía pueda repetirse, sin cometer un anacronismo, aquello de que «ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo sublime»” (M 125). En este punto conviene repasar la *escritura en proceso* de los Membretes, reveladora de sus métodos de trabajo a lo largo del tiempo.

Martín Fierro (1924-1926). El periódico dio a conocer ochenta aforismos, agrupados bajo el título común de “Membretes”, firmados por él 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.

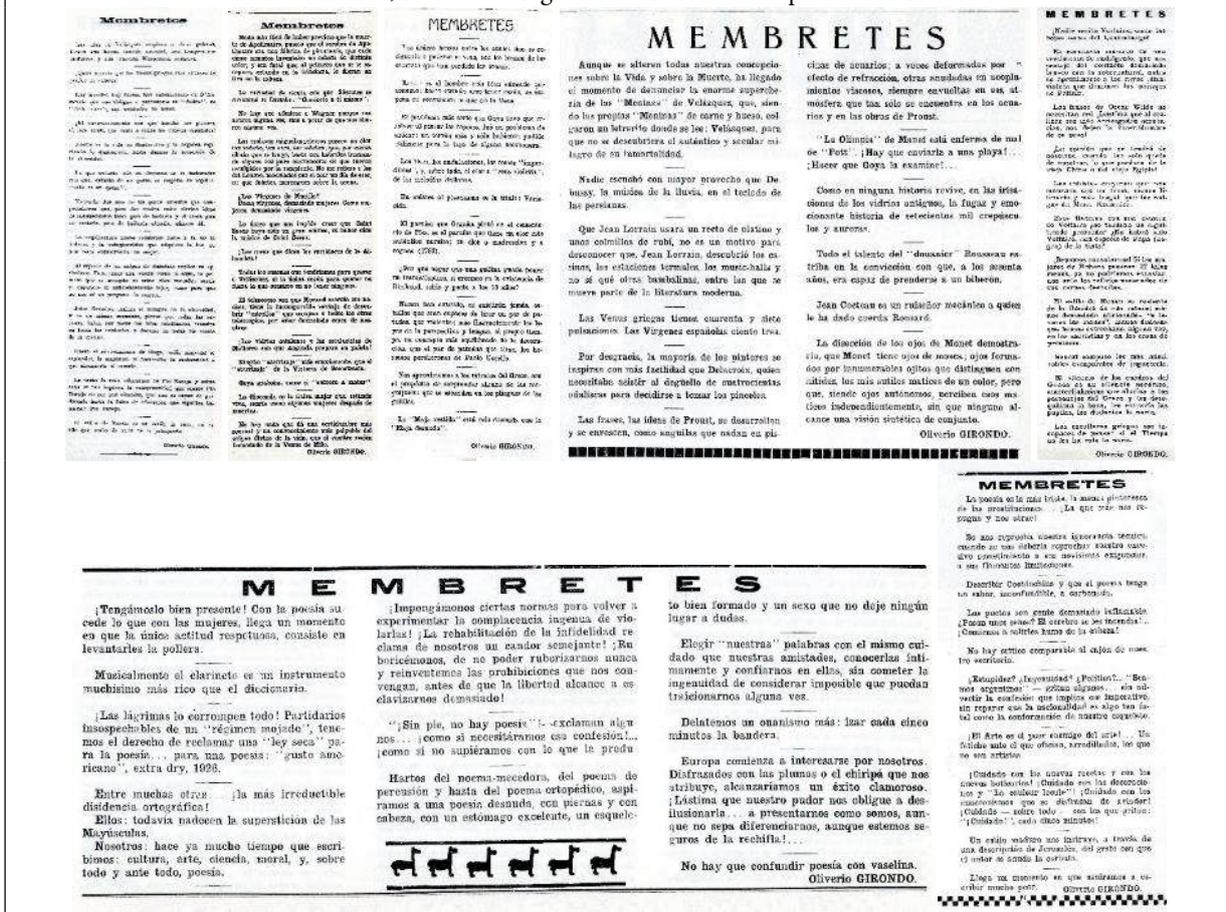
Número 23, 25 de septiembre de 1925: 11 membretes.

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

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

Figura 110

Oliverio Girondo, las siete entregas de Membretes en el periódico *Martín Fierro*



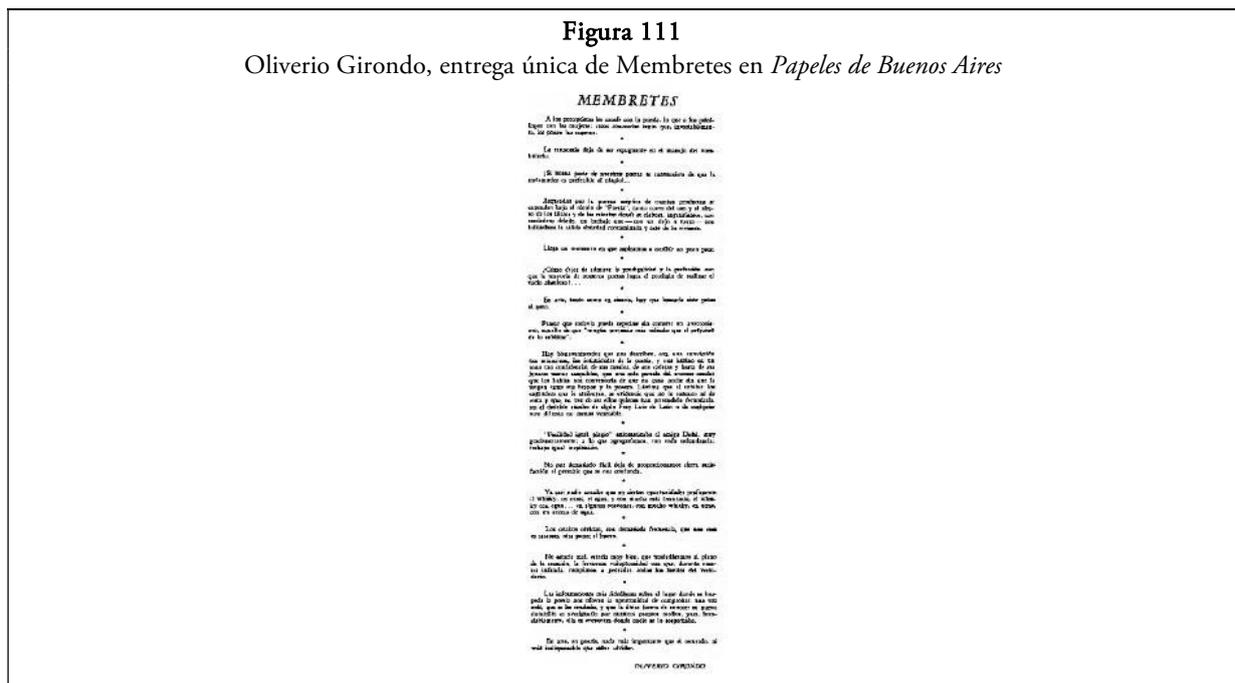
Llama la atención que en enero de 1925 se anunciara la publicación en volumen de los *membretes*, pues sólo habían sido dados a conocer treinta y siete textos, en tres entregas. Este hecho, y el apunte inédito antes mencionado, indican que la producción de aforismos comienza bastante tiempo antes de su publicación en el periódico. El libro anunciado en 1925 nunca apareció.

A pesar del breve tiempo que separó la primera de la última entrega, la producción aforística de *Martín Fierro* no fue un bloque homogéneo. El citado *membrete* 79 (“Con la poesía sucede lo que con las mujeres...”.) señaló un brusco punto de inflexión: era el que abría las dos entregas finales de *membretes* aparecidas en el periódico, en agosto (n. 32) y octubre de 1926 (n. 34), tras un año de silencio. Todos los *membretes* anteriores se referían a pintores, escritores, músicos, obras concretas, mientras que los *membretes* de 1926 no mencionaban ni un solo nombre propio y adquirieron un carácter frontalmente programático. Una rápida estadística muestra también el reajuste temático: en las primeras cinco entregas de *Martín Fierro*, había treinta y dos *membretes* dedicados a las artes plásticas, veinte a las letras, cinco a la música. En las últimas dos, en cambio, había doce sobre letras, uno sobre música y ninguno sobre artes plásticas; apareció como novedad,

en al menos cinco membretes, la tematización de los problemas de la vanguardia (“Impongámonos ciertas normas...”, “El Arte es el peor enemigo del arte”, etc.). En cierto modo, las primeras entregas revisaban el pasado; las últimas establecían el futuro.

Papeles de Buenos (1944). Pasaron dos décadas hasta la siguiente publicación de una nueva serie de membretes, en *Papeles de Buenos Aires*, breve revista dirigida por Adolfo y Jorge de Obieta, hijos de Macedonio Fernández:

Número 4, agosto de 1944: 16 membretes.



Muchos de estos aforismos introdujeron novedades temáticas y estilísticas, pero la continuidad con los membretes anteriores estaba marcada por una repetición sustancial. El último membrete de la última entrega de *Martín Fierro* (n. 34, 5 de octubre de 1926):

Llega un momento en que aspiramos a escribir mucho peor.

era el único que se repetía veinte años después en *Papeles de Buenos Aires*, donde asomaba ligeramente modificado:

Llega un momento en que aspiramos a escribir un poco peor.

Volvería a emerger al fin en las *Obras completas* de 1968 de este modo:

Llega un momento en que aspiramos a escribir algo peor (M 32).

La obstinación en este membrete, y el derrotero de sus adverbios de *mucho* y *poco* a *algo*, constituyó de hecho una ratificación de la poética de lo inacabado, en la cual se insertaba

naturalmente la escritura aforística, y evocaba no sólo el “*On se dégoûte de bien écrire*” de Renard, sino también, sin duda, el conocido principio de Ramón Gómez de la Serna: “Qué difícil trabajar para que todo quede un poco deshecho”. Poco antes Gironde había declarado en *Contra*: “prefiero lo desgajado y lo viviente; aspiro a un arte de carne y hueso, con cerebro y con sexo, menos perfecto, o de una perfección disimulada bajo una trabajosa y cálida espontaneidad” (1933, julio: 12).

Obras completas (1968). Sumando, pues, las entregas apenas enumeradas, se concluye que los textos aparecidos en publicaciones periódicas, en vida del autor, fueron noventa y seis. Pero la escritura de membretes no se detuvo en 1944. En las *Obras completas* de 1968 se incluyó una sección llamada *Membretes*, situada cronológicamente entre *Calcomanías* (1925) y *Espantapájaros* (1932). La sección recogía setenta de los textos ya publicados en *Martín Fierro* (fusionando dos en uno) y seis de *Papeles de Buenos Aires*. Se añadieron treinta y cinco nuevos textos que, hasta donde sabemos, eran entonces inéditos. En estos membretes tardíos se observaba un ligero deslizamiento hacia la máxima; había incluso un puñado de membretes que se aventuraban en cuestiones morales y excluían los procedimientos metafóricos: “Las mujeres modernas olvidan que para desvestirse y desvestirlas se requiere un mínimo de indumentaria” (M 92); “El adulterio se ha generalizado tanto que urge rehabilitarlo o, por lo menos, cambiarle de nombre” (M 98).

Varios indicios permiten conjeturar que quizás antes de su muerte el propio Gironde trabajaba en un volumen de aforismos, con miras a una eventual publicación. En orden creciente de importancia, esos indicios son:

1) Los *Membretes*, nunca editados autónomamente, contaron con esta sección propia en las *Obras completas*, al mismo nivel que otros libros publicados.

2) Un tercio del total de los ciento diez textos recogidos en las *Obras completas* estaba compuesto por los aforismos hasta entonces desconocidos.

3) La disposición de los membretes en el conjunto no respetaba el orden de las publicaciones originales, y daba cuenta de una voluntad compositiva que excedía las meras tareas de un recopilador.

4) Lo mismo puede decirse del proceso de exclusión de textos: veinte de los membretes publicados en la prensa periódica quedaron fuera de las obras completas. En el caso de *Martín Fierro*, se suprimieron membretes de cada una de las siete entregas, prueba de que la exclusión no se debió a un desconocimiento de la fuente.

5) Era llamativa la inclusión en las *Obras completas* de epígrafes aparecidos anónimamente y sin título en el periódico *Martín Fierro*, entre los números 18 y 27-28, es decir, en la época en que se constituyó el consejo de dirección amplio. Tal vez las *leyendas* que Gironde mencionó en la carta a Guillermo de Torre fueran estos epígrafes anónimos y que haya sido el autor de algunos de ellos. Los incluidos como membretes en las *Obras completas* de 1968 son:

No hay que confundir vigor con camiseta sucia

(n. 18, fusionado con otro firmado por Gironde) y

El ombligo no es un órgano tan importante como creen ustedes, señores poetas

(n. 19, 18 de julio de 1925). Un texto del número 20 (5 de agosto de 1925):

Nos repugna lo fragmentario. Estamos hartos de amputaciones y de aparatos ortopédicos. Aspiramos al cuadro y al poema, a la estatua y al monumento con pies y con cabeza, con sexo y con esqueleto.

es similar a un membrete que Gironde firma algunos meses después:

Hartos del poema mecedora, del poema percusión y hasta del poema-ortopédico, aspiramos a una poesía desnuda, con piernas y con cabeza, con un estómago excelente, un esqueleto bien formado y un sexo que no deje ningún lugar a dudas (M 117).

y cuyo eco persiste en las declaraciones a *Contra* citadas poco antes (“aspiro a un arte de carne y hueso, con cerebro y con sexo”).

Un caso particular, asimismo, es el membrete 78 de las *Obras completas* (“Un libro debe construirse como un reloj, y venderse como un salchichón”), que no proviene de *Martín Fierro*, sino del folleto publicitario de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de circulación muy reducida, editado hacia 1923-1925 en España. En la década de 1960, sólo el propio Gironde podía atribuirse la autoría de estos textos publicados sin firma más de treinta años antes.

6) Muchos membretes son sometidos a una revisión, que da cuenta de la intervención del autor, a través de múltiples procedimientos:

Reescritura. El membrete 3, de las *Obras completas*:

Si los pintores necesitaran, como Delacroix, asistir al degüello de 400 odaliscas para decidirse a tomar los pinceles... Si, por lo menos, sólo fuesen capaces de empuñarlos antes de asesinar a su idolatrada Mamá... (M 3).

provenía del siguiente:

Por desgracia, la mayoría de los pintores se inspiran con más facilidad que Delacroix, quien necesitaba asistir al degüello de cuatrocientas odaliscas para decidirse a tomar los pinceles (*Martín*

Fierro 18, 26 de junio de 1925).

La reescritura parece conservar, en sus períodos condicionales no completados, en sus puntos suspensivos, el fantasma de la primera versión; eludía así la asertividad de la máxima. Es por ello que Ricardo Martínez-Conde (1999) sostiene que ciertos aforismos son “la formulación de la duda”. El fenómeno se advierte también en el membrete dedicado a Paolo Uccello:

Jamás existirán caballos capaces de tirar un par de patadas que violenten, más rotundamente, las leyes de la perspectiva y posean, al mismo tiempo, un concepto más equilibrado de la composición, que el par de patadas que tiran los heroicos percherones de Paolo Uccello (M 76).

El énfasis de este membrete era aun mayor en la versión de 1924:

Nunca han existido, ni existirán jamás, caballos que sean capaces de tirar un par de patadas, que violenten más flagrantemente las leyes de la perspectiva y tengan, al propio tiempo, un concepto más equilibrado de la decoración, que el par de patadas que tiran, los heroicos percherones de Paolo Uccello (*Martín Fierro* 8-9, 6 de septiembre de 1924).

Reducción. En ocasiones, la versión de las *Obras completas* simplificaba el texto. Así, véase el membrete:

El estilo de Renan se resiente de la flaccidez y olor a sacristía de sus manos... demasiado aficionadas “a lavarse las manos” (M 67).

y compárese con su precedente:

El estilo de Renan se resiente de la flaccidez de sus manos; manos demasiado aficionadas “a lavarse las manos”, manos dudosas que hemos estrechado, alguna vez, en las sacristías y en las casas de cambio (*Martín Fierro* 23, 25 de septiembre de 1925).

Ampliación. No faltaron los casos contrarios. El nuevo membrete:

Los surtidores del Alhambra conservan la versión más auténtica de *Las mil y una noches*, y la murmuran con la fresca monotonía que merecen (M 61),

amplió la idea apenas esbozada en el original:

¡Las cosas que dicen los surtidores de la Alhambra! (*Martín Fierro* 4, 15 de mayo de 1924).

Fusión. Ciertos mementos se obtuvieron mediante la reunión y reescritura de otros publicados por separado. Por ejemplo, el M 72:

Así como un estilo maduro nos instruye —a través de una descripción de Jerusalén— del gesto con que el autor se anuda la corbata, no existirá un arte nacional mientras no sepamos pintar un paisaje noruego con un inconfundible sabor a carbonada.

correspondía a dos publicados en el número 34 de *Martín Fierro*, del 5 de octubre de 1926:

a) Un estilo maduro nos instruye, a través de una descripción de Jerusalén, del gesto con que

el autor se anuda la corbata. [Era el noveno de esta entrega de diez membretes.]

b) Describir Cochinchina y que el poema tenga un sabor, inconfundible, a carbonada. [Era el tercero de la entrega.]

Se advierten casos especiales, como el membrete:

No hay que confundir poesía con vaselina; vigor, con camiseta sucia (M 56).

que procedió de la unificación del texto publicado el 4 de agosto de 1926 en el número 32 de *Martín Fierro*, con la firma de Gironde:

No hay que confundir poesía con vaselina.

con el ya mencionado epígrafe sin firma, del número 18, del 26 de junio de 1925:

No hay que confundir vigor con camiseta sucia.

Canibalización. En la producción de membretes, Gironde acudió a textos anteriores para extraer de allí ideas, y aun fragmentos completos, que adquirieron así autonomía propia mediante el borrado del contexto. Una fuente fueron los textos literarios. Del siguiente pasaje del capítulo 14 de *Espantapájaros* (1932):

Confeciónate una nueva virginidad cada cinco minutos y escucha estos consejos como si te los diera una moldura, pues aunque la experiencia sea una enfermedad que ofrece tan poco peligro de contagio, no debes exponerte a que te influencie ni tan siquiera tu propia sombra.

derivó el membrete 90 de las *Obras completas*:

La experiencia es la enfermedad que ofrece el menor peligro de contagio.

Asimismo, hubo una idea recurrente que realizó un curioso viaje a través del tiempo. La vimos ya esbozada en el manuscrito de 1921:

Presiente el anquilosamiento del hábito, de la costumbre, y uno se apresura a anotar en los cuadernos de clase lo que le sugiere, lo que ha visto y ha pensado.

Reapareció poco después en el “Manifiesto de *Martín Fierro*”:

Martín Fierro artista, se refriega los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen de continuo: el hábito y la costumbre.

y en el mismo capítulo 14 de *Espantapájaros*, encontramos:

La vida –te lo digo por experiencia– es un largo embrutecimiento. Ya ves en el estado y en el estilo en que se encuentra tu pobre abuela. ¡Si no fuese por la esperanza de ver un poco mejor después de muerta!... La costumbre nos teje, diariamente, una telaraña en las pupilas. Poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario, y aunque los mosquitos vuelen tocando la corneta, carecemos del coraje de llamarlos arcángeles. Cuando una tía nos lleva de visita, saludamos a todo

el mundo, pero tenemos vergüenza de estrecharle la mano al señor gato, y más tarde, al sentir deseos de viajar, tomamos un boleto en una agencia de vapores, en vez de metamorfosear una silla en transatlántico.

De este pasaje, Gironde destiló uno de los más extensos membretes incluidos en las *Obras completas*:

La vida es un largo embrutecimiento. La costumbre nos teje, diariamente, una telaraña en las pupilas; poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario; los mosquitos pueden volar tocando la corneta, carecemos del coraje de llamarlos arcángeles, y cuando deseamos viajar nos dirigimos a una agencia de vapores en vez de metamorfosear una silla en un trasatlántico (M 93).

Otra fuente para la redacción de membretes la suministraron los propios artículos y ensayos. Gironde, en su nota “Cuidado con la arquitectura” (*Martín Fierro* 24, 17 de octubre de 1925), intervino en el debate entre “arquitectura ornamental” y “arquitectura funcional”, a favor de esta última:

El extravío llega a tal extremo que naufragan hasta las reglas del sentido común, que en arquitectura es el menos común de todos. ¡Inútil insinuar que las vigas de hierro, por ejemplo, permiten la existencia de grandes espacios, de una amplitud y de una simplicidad desconocidas, o que *la lisura del cemento puede procurarnos una satisfacción semejante a la que sentimos al pasarnos la mano por la cara cuando hemos terminado de afeitarnos!* ¡A los arquitectos se les importa un bledo!

Años después, extrajo de allí el siguiente membrete:

El cemento armado nos proporciona una satisfacción semejante a la de pasarnos la mano por la cara, después de habernos afeitado (M 41).

Otro tanto ocurrió con el prólogo al catálogo de la exposición *Pintura moderna*, que Gironde empleó como una cantera de ideas para alguno de sus membretes tardíos. De tal modo, el siguiente pasaje de *Pintura moderna*:

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. Para su espíritu monacal, ninguna precaución resulta exagerada. Es necesario obstruir las cerraduras, ribetear con burletes todos los intersticios: impedir, por cualquier medio, que la más mínima parcela de realidad se infiltre por alguna hendidura (1999: 284).

exacerbó su dispositivo metafórico al cristalizar como membrete:

Los cubistas salvaron a la pintura de las corrientes de aire, de los rayos de sol que amenazaban derretirla pero —al cerrar herméticamente las ventanas, que los impresionistas habían abierto en un exceso de entusiasmo— le suministraron tal cúmulo de recetas, una cantidad tan grande de ventosas que poco faltó para que la asfixiaran y la dejaran descarnada, como un esqueleto (M 43).

Se advierte entonces que la canibalización operó mediante traslado y recorte de textos, reescrituras y autorreferencias. Exhiben este largo proceso las “cuatrocientas odaliscas” del

membrete 3, reproducido más arriba, que volvieron a aparecer en el prólogo a la *Pintura moderna*:

Vlaminck evita que su voz se confunda con el rugido de los “Fauves” y se echa al hombro su caja de pinturas, como si fuese una mochila, para disparar sus pinceles contra todos los espectáculos capaces de acrecentar su desasosiego.

El paisaje comienza a interesarle en víspera de la hecatombe, pues aunque no pretenda, como Delacroix, que se degüellen cuatrocientas odaliscas para dignarse a empuñar la paleta, exige que la naturaleza caiga en trance o le brinde, por lo menos, algún pequeño cataclismo (1999: 289).

2.5. Egipto: “un horizonte casi pampeano”

A finales de la década de 1920, Girondo anunció que proyectaba la publicación de un libro del que nada se sabe hoy. Lo informó la sección “Algunas figuras del momento” de la revista *El Hogar*, que burlonamente calificó a su autor como “izquierdista”, por sus posiciones estéticas, y a la vez como “gran señor”, por su clase social:

Oliverio Girondo, el original “izquierdista” y “maître” indiscutido de la nueva sensibilidad literaria, gran señor que puede permitirse el lujo de vivir en Europa, y que ahora se propone ofrecernos un nuevo libro (1928, agosto 24: 45).³⁰⁹



El último destino de Girondo en su década en movimiento fue Egipto. Conviene fechar el suceso correctamente para entender la evolución de su poesía y disponer en perspectiva un importante número de textos inéditos. Hasta ahora la datación era imprecisa y el viaje se había

³⁰⁹ Girondo, según Washington Pereyra (1995: 135), colaboró en el primer número de la revista cordobesa *Directrices*, en agosto de 1929. Este número es hoy inhallable en bibliotecas públicas, por lo que hemos podido confirmar la afirmación. En mayo de 2021 lo tenía en venta en Abebooks la librería virtual Chaco 4ever Books de Buenos Aires, que, ante nuestra consulta, nos informó que el dato de Pereyra era erróneo, debido a una posible confusión con Oliverio de Allende.

vuelto una suerte de mito en las biografías del poeta, sin duda por la incertidumbre de sus propias evocaciones ante quienes lo conocían. Gómez de la Serna, en su retrato, situó el episodio antes de la gira por el Pacífico:

Profundizando más en sus aficiones de paleólogo y etnógrafo va a Egipto, donde revisa las tumbas y se consterna al comprobar que los pobres llenan los caminos como si no hubiese muerto ningún mendigo desde Ramsés I.

Trae notas y una divertida película de su viaje por el Nilo.

Oliverio vuelve a América, hace un viaje por el Pacífico recorriendo todas las repúblicas hasta llegar a Méjico (1941: 92).³¹⁰

Pellegrini, en cambio, fechó el viaje más tarde: “Por los años 1930 recorrió Egipto (hasta el lago Victoria) y estuvo en Marruecos” (1964: 11), aunque la visita a Tánger referida en *Calcomanías* ocurrió en verdad en 1923. Ante la incertidumbre, la cronología de las *Obras completas* de 1968 prefirió reunir ambiguamente varios sucesos en una entrada única:

1909. Conviene con sus padres que seguirá la carrera de abogacía si lo envían anualmente a Europa. Dedicar cada viaje a un país distinto, llegando a remontar el Nilo hasta sus fuentes (1968: 41).

Por su parte, la “cronología establecida” por el coordinador de la *Obra completa* de 1999 incorporó el viaje a Egipto en dos entradas, ambas erróneas: 1909 y 1926.

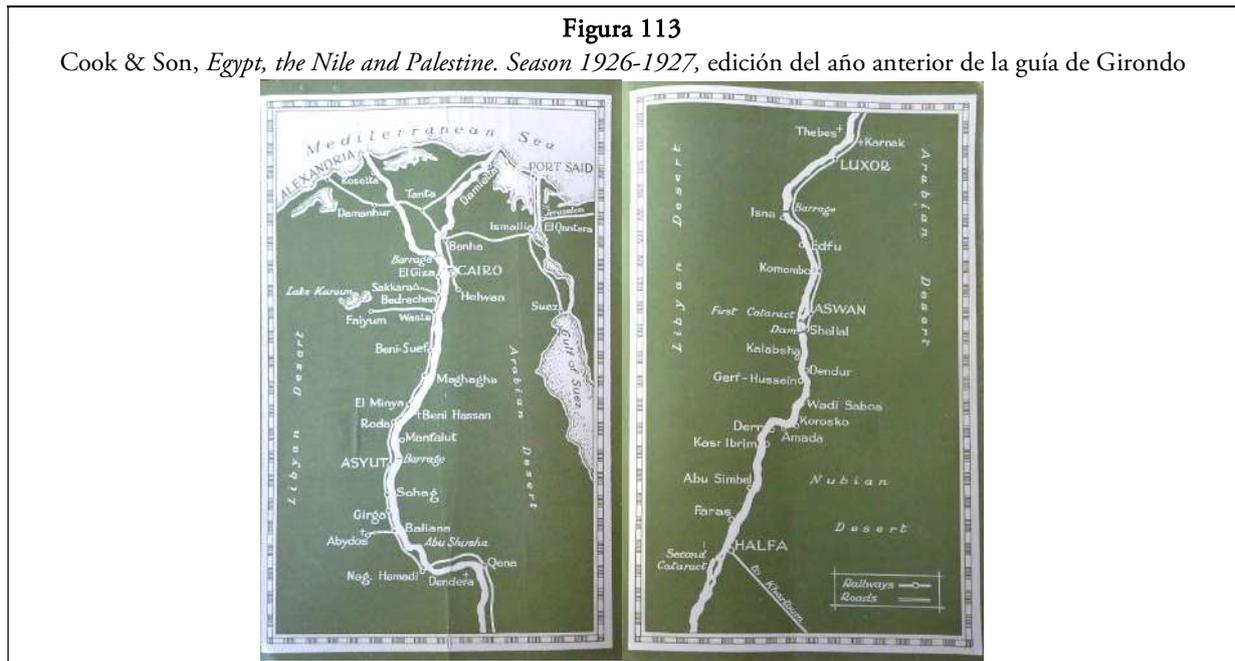
Aquí podemos dilucidar esas dudosas aproximaciones, gracias al reciente descubrimiento de un grupo de cuadernos inéditos de apuntes. En uno de ellos, titulado *Egipto Nº 1*, Gironde anotó escrupulosamente las fechas del viaje desde su partida de París, con desplazamientos, horarios y costos. Embarcó en Génova, probablemente junto a uno de sus hermanos, el 10 de enero de 1929 en la lujosa nave italiana *Esperia*, del servicio “*Grande Espresso Europa Egitto*”. Tocó los puertos de Nápoles y Siracusa, para desembarcar en Alejandría el 14 y llegar ese mismo día a El Cairo. En la capital egipcia permaneció hasta el 22, cuando tomó otro vapor de lujo, el conocido *Sudán*, para remontar el Nilo. En el trayecto se detuvo en numerosos puntos de atracción, como Asuán, Lúxor y Abu Simbel, y no llegó, por cierto, hasta el Lago Victoria, sino hasta la segunda cascada y la ciudad de Wadi Halfa en el confín con Sudán, donde anotó en uno de los cuadernos inéditos:

La frontera de la Nubia y el Sudán: 5 Piedras y un poste en el desierto, entre la indiferencia de la arena. ¡Sin aduanas!, ¡sin pasaportes! Ni una bandera que nos advierta que estamos bajo distintas leyes, de que nos juzgan los ingleses. Y el mismo Nilo y las mismas norias de madera que se quejan

³¹⁰ Esta redacción confundió a Francisco Uronde, que recogió el dato, y le añadió los adverbios de tiempo: “Interesado seriamente por la paleontología y la etnografía, viaja por Egipto, primero, y luego por todas las repúblicas americanas del Pacífico” (1962: 20). Aclaremos, asimismo, que aún no hay noticias de esa película filmada en Egipto. Gironde no habló de ella en sus cuadernos.

como un enfermo y las mismas casas de barro y las mismas palmeras.

Volvió, en vapor y en tren, a El Cairo el 17 de febrero; de allí embarcó de regreso a Génova, adonde llegó el 24. En la biblioteca de Gironde se conservó un ejemplar de la guía empleada en el viaje: *Programme des arrangements pour la visite de l’Egypte, du Nil et de la Palestine* (París: Cook & Son, 1928), en cuyas guardas estaba trazada la representación gráfica de todas las etapas del recorrido por el río que el escritor consignó en su cuaderno.



En tal sentido, hay que atenuar la aureola de aventura extraordinaria con que actualmente suele rodearse este viaje. Ciertamente, pese a lo afirmado por Gómez de la Serna, Gironde no fue a Egipto como “paleólogo”, pues no dominaba ni estudiaba ninguna lengua antigua. Por lo demás, como dejó escrito Juan Filloy, que viajó al Cercano Oriente por esos mismos años, es “inútil pensar en aventuras”, porque “ha pasado la época romántica del turismo” (1931: 22). En efecto, el circuito turístico de Egipto era tan frecuentado desde finales del siglo XIX que se ha llegado a hablar de *estandarización y mecanización del turismo por el Nilo*. Los estudiosos del proceso señalaron el papel desempeñado por la compañía antes mencionada Cook & Son, mediante la conformación de una vasta infraestructura turística, que incluía hoteles de lujo y un servicio regular de vapores de características europeas donde los visitantes occidentales navegaban aislados del entorno social:

Steamer travel, which transported larger tourist groups at a faster pace, further isolated travelers from Egyptian society. Once Cook controlled his own fleet, he soon upgraded the vessels to a luxurious standard so that they became floating hotels and increasingly insulated social environments, as if transported directly from Europe. Their speed and independence from the

wind helped produce a standardized experience (2007: 20).

Figura 114

Visión idealizada de Egipto en la publicidad y las etiquetas para baúl de la agencia Cook & Son



Los cronistas del modernismo lamentaron, como un mal complementario del incipiente turismo de masas, los viajes organizados por la agencia Cook; al respecto, Rubén Darío escribió a principios de siglo que “la afluencia de viajeros abrumba y perturba” y se quejó de “los *rebaños* de la agencia Cook” (1904: 85). El fenómeno se intensificó en las primeras décadas del XX. En especial, a partir de 1922 con el hallazgo de la tumba de Tutankamón, revivió el *sueño del viaje a Oriente* y se desató una nueva *egiptomanía* que multiplicó el número de visitantes en pocos años, entre ellos el propio Gironde.³¹¹ Los cuadernos de apuntes documentan que el poeta contrató justamente servicios de Cook: navegó en sus vapores, comió en sus restaurantes y durmió en sus hoteles, pero observó con mirada crítica a sus compañías de *tour*, en especial las “inglesas hambrientas de exotismo y de sol” y dedicó la mayor parte del viaje al estudio y registro de los monumentos antiguos. Sin embargo, en los bocetos de poemas leemos imágenes que muestran el punto de vista del turista, como en “El Nilo”: “Los camellos se perfilan en el horizonte y hay en la cadencia de su paso una tranquilidad tan grande que algo de beatífico nos penetra”; no están alejadas de la visión idealizada de Egipto de la publicidad de la agencia Cook.

³¹¹ “La découverte du tombeau de Toutankhamon en novembre 1922 relance *l'égyptomanie* occidentale et le *rêve du voyage en Orient*, entraînant une augmentation notable de visiteurs étrangers en Égypte” (Gamblin, 2011: 31). Según datos de la época hallados por esta autora, en la temporada 1925-1926 se registraron más de 15.000 turistas en Egipto. Waleed Hazbun, por su parte, informa: “Visitor numbers at the Egyptian Museum record this growing interest. They exploded from 37,000 in 1922 to 143,000 in 1926” (2016: 129).

Figura 115

Vapor *Sudán* y Hotel Cataract de Asuán, ambos pertenecientes a la agencia Cook & Son, en la década de 1920. En ellos Oliverio Gironde se embarcó y hospedó en el viaje a Egipto (1929).



Aun incompleta, esta es la serie de cuadernos de viaje más amplia conservada hasta el momento. No obstante, el hecho de que hayan estado en poder de distintos coleccionistas evidencia la fatídica dispersión del archivo de Gironde y presenta algunos interrogantes filológicos. Durante muchos años, cinco piezas estuvieron en poder de Víctor Aizenman, quien a mediados de la década de 2010 puso en venta el lote mediante el sitio Abebooks (consulta: 18 de enero de 2016), con la denominación global de *Manuscrito «Egipto». Diario y apuntes tomados durante el viaje a Egipto, en enero-febrero de 1929, 5 volúmenes, by GIRONDO, Oliverio*. En el desglose Aizenman especificó que se trataba de “cinco cuadernos manuscritos ológrafos”:

I: *Egipto N° 1*, (titulado al lápiz en tapa por el autor). (12 h.) manuscritas en tinta negra, r. y v., + (1 h.) manuscrita al lápiz, sólo r., + (3 h. bl.).

II: *Egipto N° 2*, (titulado al lápiz en tapa por el autor). (16 h.) manuscritas al lápiz, r. y v.- Dibujos del autor al lápiz intercalados en el texto.

III: *Cuaderno N°* [sin numeración]. (17 h.) manuscritas al lápiz, r. y v., con las (23 h.) restantes del cuaderno en bl.

IV: [Com.]: *Tumbas de los reyes. Continuación*. (40 h.) manuscritas al lápiz, r. y v., salvo las dos

hojas finales, sólo r.- Dibujos del autor al lápiz intercalados en el texto.

V: *Egipto. Refrecciones [sic] sobre arte*. (10 h.) manuscritas al lápiz, r. y v., y resto del cuaderno en bl.

Los cuadernos I y II, con tapas de cartulina rosada; los restantes, en tela plástica negra.

Cuando este material integraba la colección Aizenman, fue consultado por Jorge Schwartz, que extrajo de allí textos inéditos para las dos ediciones de su *Homenaje a Gironde* (1987, 2007), algunos presentados como poemas, “Lejos”, “El Nilo” y “La tarde”, y otro como prosa, un fragmento del cuaderno *Egipto N° 2* subtítulo *Apuntes de viaje*.³¹²

Fuera de esta colección se sabe además de la existencia de un cuaderno titulado *Egipto N° 3*, que no coincide con el numerado III por Aizenman. Fue mencionado por Alberto Perrone en un artículo para *La Nación Revista*, donde afirmó haber visto varios cuadernos manuscritos de Gironde, de los que transcribió pasajes:

En uno de esos cuadernos, rotulado *Egipto N° 3*, puede leerse: “Karnac de noche. El barrio árabe. Templo de Luxor. Cuando tiramos el cigarrillo siete docenas de chicuelos se precipitaron a recogerlo. Las casas se derrumban antes de terminarse de construir. Al detenernos, los ciegos nos llevan por delante”. Más adelante, la misma caligrafía, minuciosa, cuidada, registra: “Visita a las pirámides de noche. El silencio de la piedra, solemnidad” (1978, agosto 27: 15).

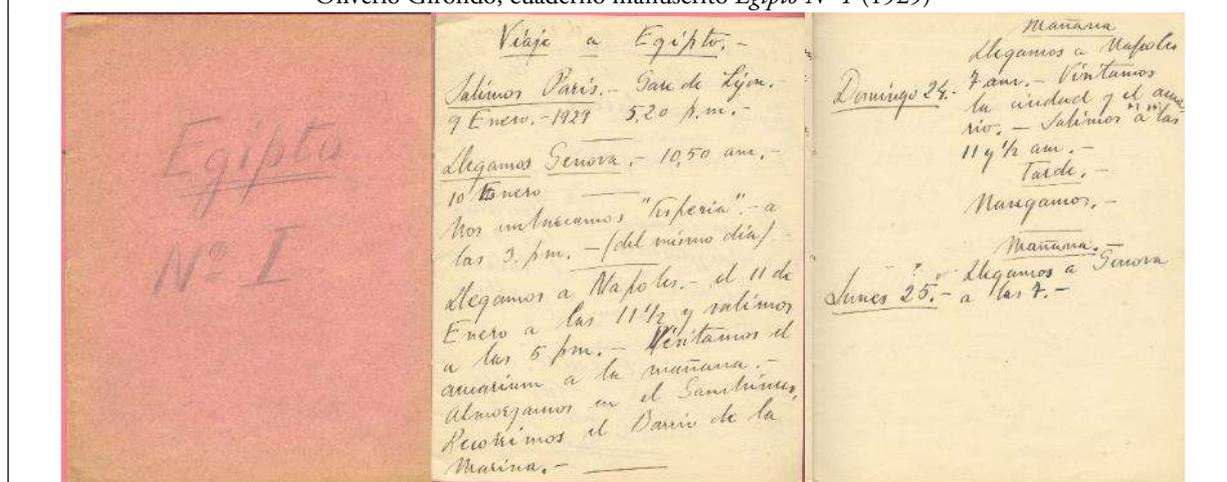
Perrone debió haber conservado una copia del cuaderno, o el cuaderno mismo, porque veinte años después reprodujo un segmento más extenso del mismo en *La Guacha* (1999, junio: 7).

Asimismo, en el curso de la presente investigación pudimos ver fotografías de los cinco cuadernos de la serie descrita por Aizenman y de otro no catalogado por él; en la mayoría de los casos estos textos aún no han sido rescatados y permanecen inéditos. Permiten observar la diversidad de las anotaciones de Gironde y el modo en que las distribuía en distintos cuadernos según criterios personales de clasificación.

³¹² La colección fue adquirida por Sergio Baur, quien anunció su publicación hace unos años.

Figura 116

Oliverio Girono, cuaderno manuscrito *Egipto N° 1* (1929)



El cuaderno *N° 1*, además de las etapas y fechas del viaje y de los lugares visitados, consignaba indicaciones de escritura, reveladoras de los hábitos de trabajo con apuntes del escritor y sus “*impresiones sobre lo visto*”.

Sábado 19 [de enero]

Mañana. Museo. Visitamos los sarcófagos del primer piso, y las salas laterales. La sala de las alhajas y volvimos a ver lo de Toutankamon.³¹³

Tarde. Dedicada a tomar notas y a escribir impresiones sobre lo visto. [...]

Lunes 21

Mañana. Barrio árabe. Tomé notas

Tarde. Barrio árabe.

Martes 22

Mañana. Compras. Anticuarios

Tarde. Barrio Árabe. Cook. Anticuarios [...]

Miércoles 6 [de febrero]

Mañana. Visita al templo de Amada. Visitamos la aldea de Derr y el Templo llamado Speos de Derr. ¡Palmeras!

Tarde. Navegamos. A las 6 de la tarde llegamos a Abu Simbel. Visita al Templo hasta las 7 ¼.

Martes 12

Mañana. Visitamos Karnak, Templo de Mout y Templo de Amón.

Tarde. Paseo por la ciudad. Escribí.

Miércoles 13

Mañana. Visitamos el templo de Sethos I y Tumbas de los nobles. Almorzamos casa Cook.

Tarde. Visitamos el Templo de Deir-el-Bahri. Volvimos a las 5 pm. Compré cabeza griega 3 £ y los dos monos 70 pts.

³¹³ Girono viajó con la guía de Cook en francés, y con las transliteraciones en esta lengua consignó en los cuadernos todos los nombres árabes.

Jueves 14

Mañana. Escribí de 9 a 12.

Tarde. Visitamos Templo Karnak. Templo de Khons. Templo de Osiris. Templo de Ptah. Crepúsculo sobre el pilón.

En *Egipto N° 1* aparecían, asimismo, algunas escuetas pero señaladas informaciones personales referidas a la salud de la madre de Girondo:

Lunes 18 [de febrero]

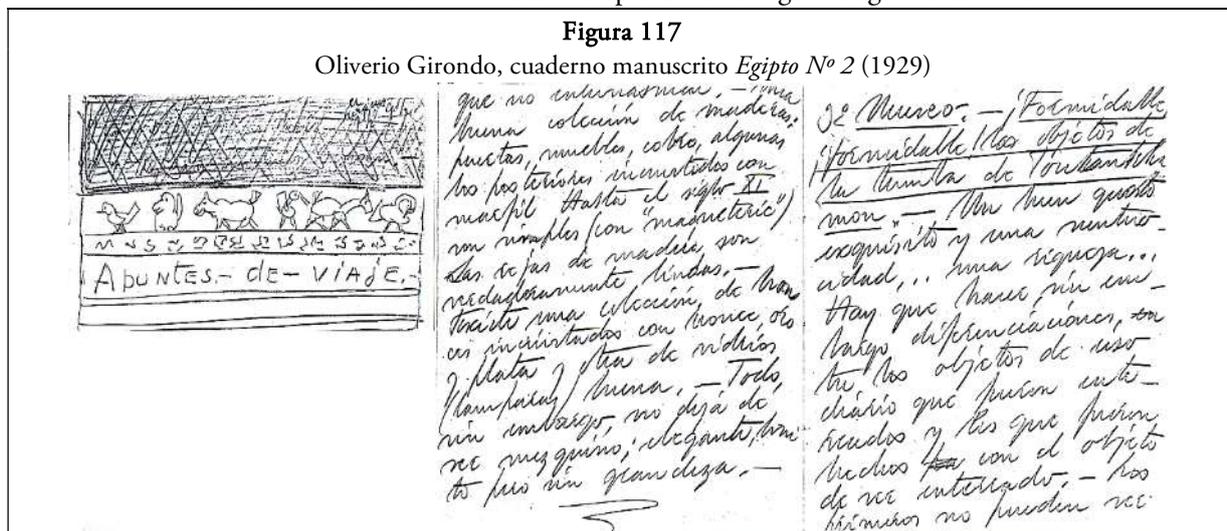
Mañana. Recibí carta diciendo que mama está enferma. Telegrafíé pidiendo noticias a las 11 ½.

Tarde. Paseo por el Barrio Árabe. Escribí de 6 a 7 ½ y a la noche. Recibí a las 11 de la noche telegrama de Niza que la viejita convalece. [...]

Miércoles 20

Mañana. Visita Museo. Toutankamon. Alhajas. Objetos. ¡Hall!

Tarde. Cook. Anticuarios. Pirámides. Templo de la Esfinge. Telegrama de Niza.³¹⁴



El cuaderno *N° 2* inicia la serie de *Apuntes de viaje*, antes de llegar a Egipto, ya desde las escalas en Nápoles y Siracusa. Si en el primer cuaderno leíamos “*Barrio árabe. Tomé notas*”, este era el ámbito donde el viajero recogía esas notas, merced a la distinción entre los distintos tipos de cuadernos. Los fragmentos recogidos por Schwartz (1987: 22-25, y 2007: 92-95, 96) revelan que la visión de Egipto de Girondo no carecía de cierta dimensión social, aun cuando en parte era deudora de la visión orientalista europea.³¹⁵

³¹⁴ La madre de Girondo no falleció en esos días, mientras residía en Francia, sino dos años después, ya de regreso a la Argentina.

³¹⁵ Después del ensayo precursor de Edward Said, revelador del *orientalismo* en tanto “modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que este ocupa en la experiencia de Europa occidental” (1990: 19), hubo numerosas

Barrio árabe, cuando tiramos el cigarrillo siete docenas de chicuelos se precipitan a recogerlo. Las casas se derrumban antes de terminarse de construir. El canto desesperado de los vendedores. Al detenernos los ciegos nos llevan por delante. Visita pirámides de noche. El silencio de la piedra. ¡Solemnidad! Millones de perros ladran en el interior de las pirámides. Quejidos humanos, quejidos de resignación. ¿Todavía se quejan los esclavos que las construyeron? (2007: 96)

En los segmentos inéditos se consignan las actividades desarrolladas en El Cairo y alrededores, las visitas a los templos y mezquitas. En una de las numerosas visitas al museo, aparece el deslumbramiento por la novedad de Tutankamón:

3ª [visita] *Museo. ¡Formidable, formidable! Los objetos de la tumba de Toutankamon. Un buen gusto exquisito y una monstruosidad..., una riqueza...* Hay que hacer sin embargo diferenciaciones, entre los objetos de uso diario que fueron enterrados y los que fueron hechos con el objeto de ser enterrados.

Años después, en uno de sus membretes tardíos, Gironde volvería a considerar la cuestión: “La serie de sarcófagos que encerraban a las momias egipcias, son el desafío más precedero y vano de la vida ante el poder de la muerte” (2014: 83). No es casual, pues, que en medio de los apuntes descriptivos pueda hallarse el ocasional brillo de un aforismo o una metáfora: “*El silencio de las estatuas egipcias*”.

indagaciones regionales. En lo que respecta al caso argentino, véanse los importantes estudios de Axel Gasquet sobre la historia cultural del orientalismo literario, si bien no se ocupan específicamente sobre Gironde. Gasquet sostuvo que la relación de Latinoamérica con Oriente alcanzó dimensiones propias: “Aunque [la] motivación por el Oriente exótico esté condicionada por las lecturas europeas, no menos cierto es que *el interés por Oriente era genuino*, y en cuanto tal no podemos desecharlo por el sólo hecho de haber recurrido a modelos preexistentes. Esta observación es capital, pues tiende a resquebrajar la bipolaridad tradicional –diálogo entre el viejo y el nuevo mundo –en los estudios culturales hispanoamericanos, permitiéndonos comprender que existía asimismo una preocupación auténtica por descubrir otros pueblos y horizontes culturales o religiosos, por fuera del exclusivo binomio América-Europa” (2015: 295, subrayado del autor). También trató la cuestión Martín Bergel en *El Oriente desplazado. Los intelectuales y los orígenes del tercermundismo en la Argentina*, Bernal: UNQ, 2015.

Figura 118

Oliverio Girondo, cuadernos manuscritos del viaje a Egipto;

III: Cuaderno N^o; IV: Tumbas de los reyes. Continuación

<p><u>Cuaderno N^o</u></p> <p><u>Templo Sethos I (Abg dos)</u> (continuación)</p> <p>Columnas sin capitel (abundancia de troncos de ar- bol) muy grandes, pero rotas, - los capiteles del muro del primer hypos- tilo a la derecha son los más finos, -</p> <p><u>Templo Ramses II (Abg dos)</u></p>	<p><u>Tumbas de los reyes</u> (continuación)</p> <p>5^o Sethos I N^o 17, - la más importante y la más bella (de tipo), - capiteles que hacen pensar en los de Sakkarah, - frag- mentos de policromía ad- mirablemente conserva- dos, - etc que tiene más interés, -</p> <p>6^o Ammenophis II - N^o 35 de una abrupta, una profundidad de 30 centos m.,</p>
--	--

En cuanto a los cuadernos denominados III y IV, la numeración de Aizenman invierte el orden cronológico, porque el III corresponde a una etapa posterior del viaje. Cumplen la misma función testimonial de cuaderno de *Egipto N^o 2*. En ellos se describe el viaje al Alto Egipto, desde Lúxor hasta la segunda catarata, y luego el regreso a El Cairo. Asimismo, el IV, rotulado por Girondo *Tumbas de los Reyes (continuación)*, comienza en los restos de la antigua Tebas, de modo que resulta evidente el hiato entre el cuaderno *N^o 2* y éste, pues falta la descripción de las etapas intermedias del viaje entre El Cairo y Lúxor, posiblemente registradas en uno o más cuadernos perdidos, como el mencionado por Perrone *Egipto N^o 3*. En este cuaderno, el más extenso y rico, hallamos una notable observación sobre el Valle de los Reyes que equipara la arqueología al robo:

El valle es impresionante. Aridez, piedras calcáreas, arena. Un silencio de muerte. El camino da vueltas y vueltas tras los montes. En un pequeño valle: ¡las tumbas! Uno se explica la dificultad de descubrirlas. La necesidad de ser arqueólogo o ladrón que es la misma cosa.

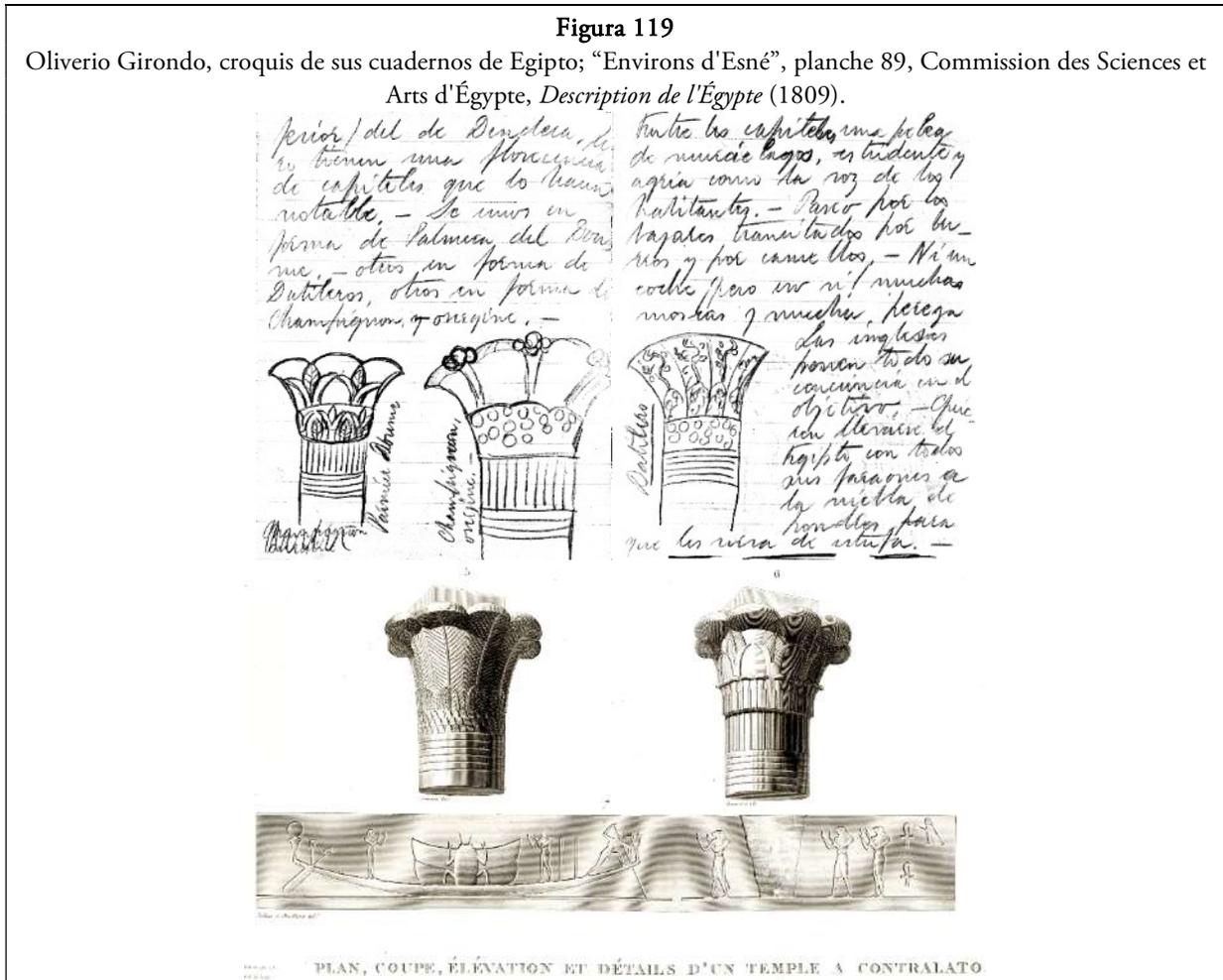
Al desembarcar en la ciudad de Esna, la dimensión social de la mirada del “blanco” volvía a contrastar la miseria contemporánea con los esplendores del pasado arqueológico sin solución de continuidad:

El espantamoscas de los vigilantes cae sobre el lomo de la multitud que nos aprieta y un solo susurro: ¡Bachiche! ¡Bachiche!³¹⁶ Queda un pedazo de tierra lleno de basura y nosotros los blancos con el derecho de pisarlo. Entre casas que se derrumban y harapos nos internamos en el pueblo. La vida miserable de todas las aldeas de Egipto. ¡Bachiche! ¡Bachiche! Y ciegos homéricos y gente que solo se alimenta de sol. El templo de Esné es un fragmento (de calidad inferior) del de

³¹⁶ Sic por *Baksheesh*, según la más difundida grafía actual. La expresión, y la escena de mendicidad, tenían una larga tradición en la literatura occidental de viajes a Egipto, como en el *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval: “Elles me criaient de tous côtés: *Bakchis! bakchis!* et je tirais de ma poche quelques piastres” (1851: 166). Gasquet la registra en textos de Lucio V. Mansilla (2007: 123) y de Carlos Agustín Aldao (2015: 109).

Dendera. Pero tienen una florescencia de capiteles que lo hacen notable.

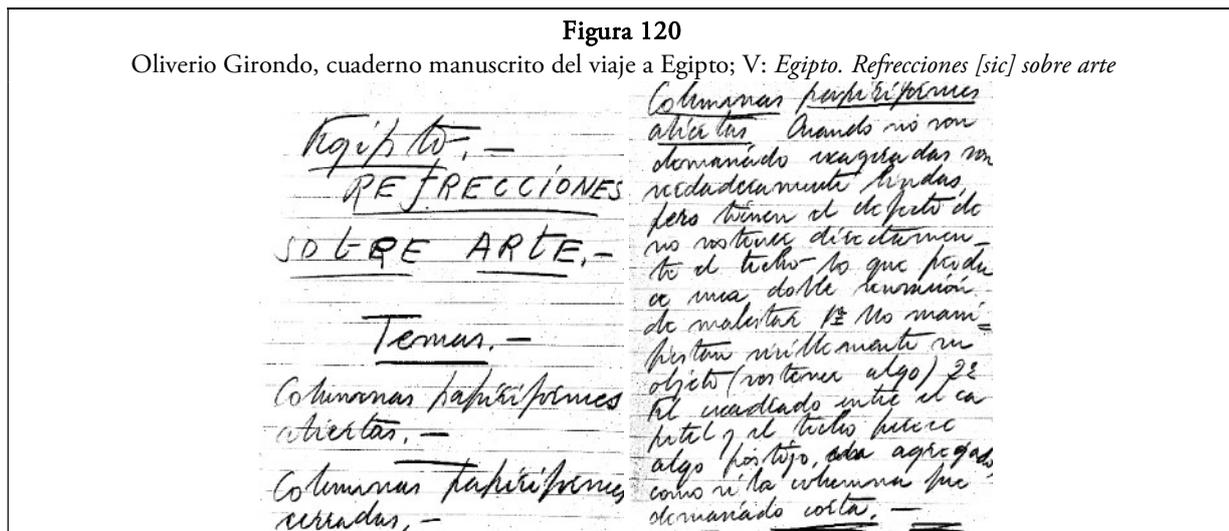
En este punto, Gironde dibujó los capiteles del templo con un escrúpulo que puede advertirse al compararlos con las láminas correspondientes de la napoleónica *Description de l'Égypte* de 1809.



Y Gironde añadió entonces: “Las inglesas ponen toda su conciencia en el objetivo. Quieren llevarse el Egipto con todos sus faraones a la niebla de Londres para les sirva de estufa”. En el cuaderno III, al visitar la “Aldea de Baliana”, observó similitudes con la llanura argentina: “La estación es una de nuestras estaciones de campaña. El farol apagado, el andén desierto”.

Figura 120

Oliverio Girondo, cuaderno manuscrito del viaje a Egipto; V: Egipto. Refrecciones [sic] sobre arte

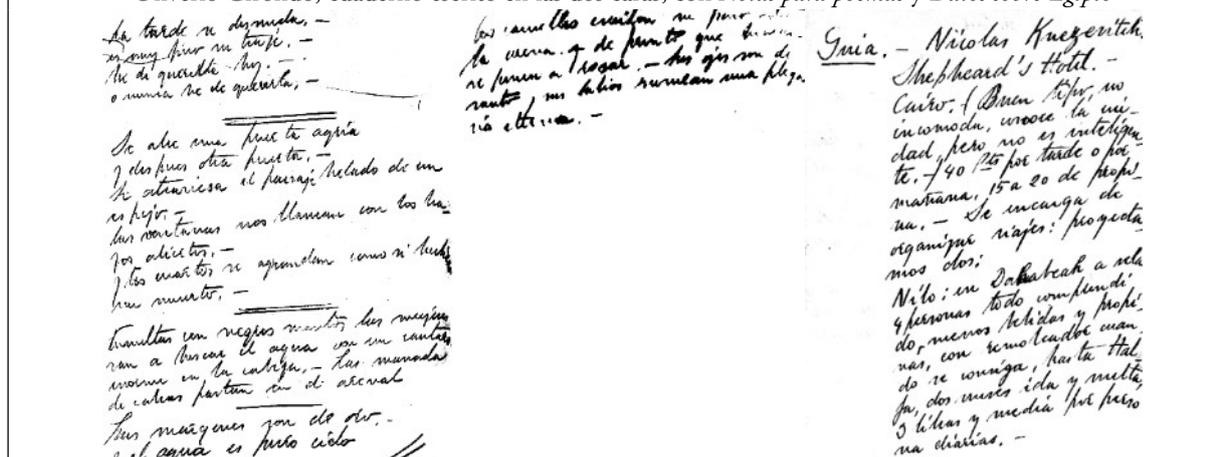


Egipto. Refrecciones [sic] sobre arte, el último cuaderno consignado en la lista de la librería anticuaria, tenía un carácter diferente, pues no se trataba de un registro de hechos del viaje, sino de consideraciones generales sobre lo observado. Planteaba al comienzo una lista de temas que luego desarrolló sólo en parte: columnas, templos, esfinges, bajorrelieves, pirámides, tumbas.

En cuanto al cuaderno no mencionado por Aizenman, carece de numeración y tiene escrituras independientes por el anverso y por el reverso. Una cara consta de 7 páginas manuscritas en tinta negra; con el rótulo *Datos sobre Egipto*, registra, en efecto, apuntes prácticos de la dinámica del viaje, como nombres de guías y anticuarios, valores de los recorridos en auto, propinas, comidas en restaurantes o alojamiento en hoteles. El reverso del cuaderno está titulado *Notas para poemas*. Esta cara tiene sólo 5 páginas manuscritas a lápiz, con los textos a los que Schwartz les atribuyó los títulos de “El Nilo” y “La tarde” por sus primeras palabras. A diferencia del primero, la disposición gráfica de “La tarde”, con rayas simples y dobles, permite inferir que no se trata de un poema único.

Figura 121

Oliverio Gironde, cuaderno escrito en las dos caras, con *Notas para poemas y Datos sobre Egipto*



En apoyo de esta suposición, puede advertirse que el texto de “La tarde” muestra ritmos heterogéneos: en algunos casos se trata de versos heptasílabos o alejandrinos, cuyo final Gironde marcó con un guion, y en otros, de párrafos en prosa.

7 La tarde se desnuda,
7 es muy fino su traje,
7 he de quererla hoy,
7 o nunca he de quererla.

7+7 Se abre una puerta agria y después otra puerta.
7+7 Se atraviesa el paisaje helado de un espejo,
7+7 las ventanas nos llaman con los brazos abiertos
7+7 y los cuartos se agrandan como si hubiera un muerto.

Envueltas en negros mantos las mujeres van a buscar el agua con un cántaro enorme en la cabeza. Las manadas de cabras pastan en el arenal.

7 Las márgenes son de oro
7 y el agua es puro cielo

Los camellos escriben su paso sobre la arena y de pronto se hincan y se ponen a rezar. Los ojos son de santo y sus labios rumian una plegaria eterna.

Para concluir, podemos señalar dos rasgos significativos de los cuadernos de Egipto. Por un lado, remiten a la obra precedente del propio Gironde, como si toda su literatura de viajes fuera sometida a una reescritura permanente. Así, leemos en los apuntes del “Barrio Árabe”:

400.000 golpes de martillo por minuto. Cada 4.000.000 de golpes 14 narguiles, 28 tazas de café. La vida aquí es primitiva y maloliente.

que eran ecos indudables de los *Veinte poemas*:

La vida aquí es urbana y es simple (23),

y de *Calcomanías*:

Cada doscientos cuarenta y siete hombres,
trescientos doce curas
y doscientos noventa y tres soldados,
pasa una mujer (34).

Por otro lado, asimiló el desierto egipcio a la llanura argentina, considerándolo “un horizonte casi pampeano”. Este parangón, de intencionalidades distintas a lo largo del tiempo, según muestra Gasquet en sus estudios, fue frecuente a lo largo de la historia de la literatura argentina desde Sarmiento. Pero Girondo nunca publicó sus escritos sobre Egipto y no los utilizó para compararlos con nuestra realidad. Lo más singular en su caso, como veremos al estudiar el proceso de escritura de *Campo nuestro*, fue el hecho de que reutilizó los apuntes e impresiones de Egipto para la redacción de los poemas sobre la pampa.

3. LA DÉCADA DE LA PROSA: 1932-1941

La década que la historia argentina reconoce como *infame* fue para Oliverio Gironde la década de la prosa. Publicó los volúmenes *Espantapájaros (al alcance de todos)* (1932), el panorama crítico sobre arte moderno *Prólogo a una exposición* (1936), el relato *Interlunio* (1937) y el manifiesto político *Nuestra actitud ante el desastre* (1940). Ninguno de ellos incluye lo que habitualmente se entendía como poemas, salvo unos pocos textos de problemática clasificación genérica en *Espantapájaros*. Fue también para el escritor la década de mayor intervención política y participación en ámbitos de sociabilidad intelectual.

3.1. *Incrustadito en París*

“Argentino muy parisino” –*Argentin fort parisien*–,³¹⁷ Gironde vivía en 1930 en la *Rive Gauche*. Después de muchos años en la capital de Francia, no se sentía sin embargo completamente integrado; estaba, según sus palabras, *incrustadito* allí, tal como anotó en su diario el escritor y periodista rosarino Martín Aldao el 18 de octubre de 1929:

En el Español, con Oliverio Gironde. Su anciana madre, nostálgica, regresa a Buenos Aires, acompañada por Alberto.³¹⁸

–Y usted, Oliverio, ¿se queda en París?

–Sí; yo estoy aquí incrustadito.

Así estamos muchos, y quizás sea un error, un gratisimo error (1945: 146).

La imagen revela también que Gironde pasaba por un momento de transición y de espera. Pese a que no era su primera permanencia en la capital francesa, esta vez se produjo en él un cambio sustancial. Fue en París, y en los mismos años del viaje a Egipto, cuando se reanimó su interés por las raíces originarias de Argentina y América. Desde luego, como se ha visto, su acercamiento al americanismo no fue un episodio aislado. Según Armando y Fantoni, para Gironde, “como para otros argentinos que vivieron en el «París de Modigliani», el hábito de coleccionar tallas africanas preparó la valoración de las cerámicas y los tejidos precolombinos” (1999; 475-479). El propio Gironde valoraría el llamado “arte negro” difundido entonces, por “el lirismo de sus estilizaciones

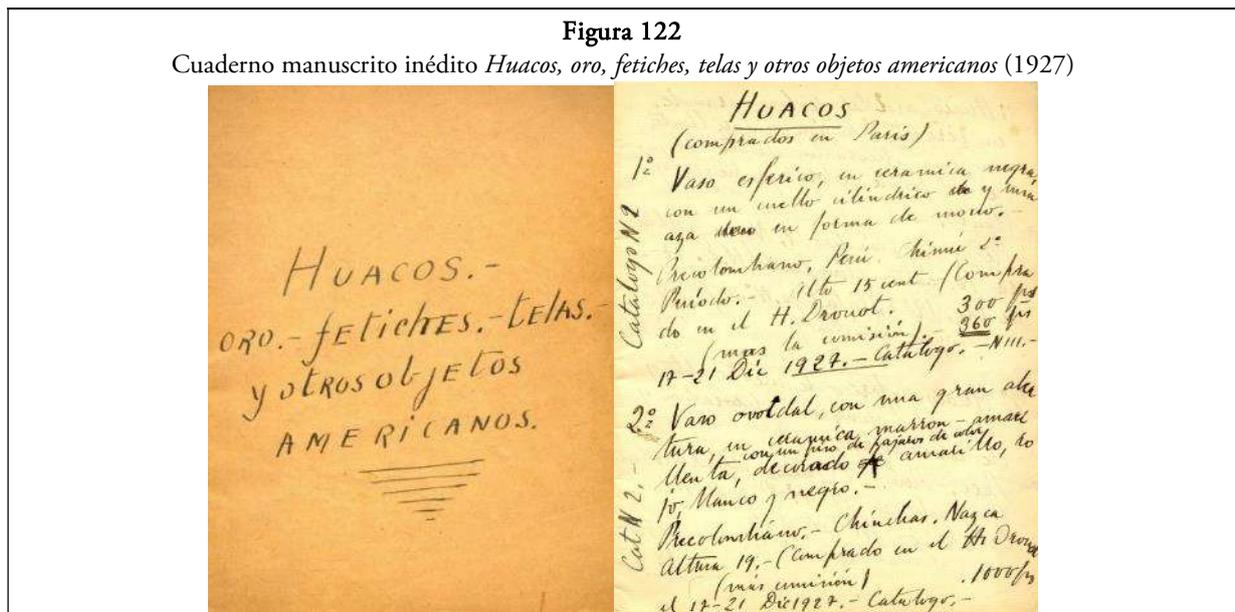
³¹⁷ “*Oliverio Gironde, argentin fort parisien, –car il habita Paris pendant de longues années– a été le principal animateur du groupe littéraire Martin Fierro, groupe qui représente l'avant-garde des jeunes écrivains argentin. Il en fut l'initiateur il en est resté le maître*”, Anónimo, en la presentación de la traducción de “*Deux poèmes: Nocturne, Autre nocturne*”, *La Revue Argentine* 1, junio de 1934: 21-22.

³¹⁸ En efecto, la madre de Gironde, junto con sus hijos Alberto y Rafael, regresó a Buenos Aires en el vapor Massilia el 10 de noviembre de 1929.

y su sentido mágico de la plástica, coinciden y atraen nuestra sensibilidad” (284).

Ángel Rama mostró que otros escritores del período, como César Vallejo, Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier formaron en el París de entonces, “ombligo del mundo”, una suerte de *lost generation* latinoamericana que vivió una reorientación ideológica: “la experiencia de la otredad que padecieron al contacto de la estructura cultural vanguardista en que aspiraban transfundirse, explica lo que todos los latinoamericanos, unánimemente, encontraron en el París de los años veinte y treinta: su lejana América Latina. No hay uno que no lo diga, con unción y pasmo: lo que han recuperado en París es la originalidad de América Latina, su especificidad, su acento, su realidad única” (1982: 108).

Desde 1927 Girondo había ido adquiriendo, principalmente en los remates del Hôtel Drouot, piezas arqueológicas provenientes de Perú, México, Colombia y Costa Rica, cuya descripción asentaba en cuadernos manuscritos.



En 1928 asistió a la exposición *Les Arts Anciens de l'Amérique* en el Museo de Arte Decorativo del pabellón Marsan del Louvre, organizada por el museólogo Georges-Henri Rivière y el antropólogo Alfred Métraux. Fue la primera gran exhibición de arte precolombino en Europa continental y reunió “más de 1.200 piezas, representativas de distintos períodos y culturas indígenas de las Américas, desde la costa noroeste de Norteamérica hasta la región andina del noroeste argentino” (Krebs, 2007: 36).

En junio de 1929, junto a su hermano Alberto y a Alfredo González Garaño, con el patrocinio de Paul Rivet y del compañero de “La Púa”, entonces diplomático, Roberto Levillier, Girondo se

incorporó a la Société de Américanistes, presidida por el marqués de Créqui-Montfort y Lucien Lévy-Bruhl.³¹⁹ Por esta sociedad estrecharía vínculos con Rivière y Métraux. A mediados de 1930 un *Comité d'Argentins Amis de la France* abrió una suscripción con el objetivo de costear la instalación de colecciones precolombinas en el museo etnográfico del Trocadéro, dirigido por Rivet. El principal aporte lo realizó la familia Gainza Paz, con 40.000 francos y luego la familia Gironde: Josefa Urriburu contribuyó con 4000 francos, Alberto y Oliverio con 4000, Rafael con 3000. Colaboraron también otros miembros de La Púa, además de Levillier, como Rafael Crespo, Raúl Monsegur y Alfredo González Garaño.

Ese mismo año Gironde realizó una de sus más importantes adquisiciones de arte precolombino: más de doscientas piezas, en su mayoría de oro y aleación de oro, provenientes de Colombia, Costa Rica y El Salvador, y fechadas entre el 500 a.C. y el 1550 d.C., reunidas originalmente por Joaquín Arciniegas, joyero en San Salvador y miembro de la Academia Colombiana de Historia. La extraordinaria colección incluía efigies funerarias, adornos y joyas, aros, brazaletes, colgantes. Había sido comprada en 1929 por el abogado salvadoreño Daniel Villatoro Rugama, quien a su vez la vendió a Gironde, a distancia, en enero de 1930. Fue enviada a París entre finales de diciembre y principios de enero de 1931.³²⁰ Tras la muerte del poeta y de Norah Lange, la colección, cuya existencia ha permanecido prácticamente desconocida, sería vendida al Museum of Fine Arts de Boston, donde se aloja en la actualidad.

³¹⁹ Sobre el etnólogo francés, véase Christine Laurière, *Paul Rivet 1876-1958, le savant et le politique* (2008). “El escritor argentino y la tradición etnográfica” (Krebs, 2007) estudia la relación de Gironde con Rivière y Métraux. Aún no ha sido estudiada la duradera relación entre Rivet y Gironde. Por otra parte, es posible que fuera Levillier quien estimuló el interés por la arqueología del noroeste argentino en Gironde, pues en la biblioteca de éste se conservó el trabajo de Levillier, *Nueva crónica de la conquista de Tucumán* (París, Librairie Cervantes, 1930), con la dedicatoria manuscrita: “A Oliverio. Pibe bárbaro, con un afectuoso abrazo”.

³²⁰ En el volumen *La métallurgie en Amérique précolombienne*, firmado por Paul Rivet y Henri Arsandaux, muchas de las piezas prehispánicas analizadas pertenecen a la colección de Gironde. La afirmación de Rivet, “nous avons eu l'occasion d'étudier une admirable collection de 68 objets colombiens appartenant à Oliverio Gironde” (1946: 48), permite suponer que la consulta fue antes del regreso de Gironde a Buenos Aires en 1931.

Figura 123

Quince de las más de doscientas piezas de la colección de arte precolombino, adquiridas por Girondo en París en 1930



Numerosos testimonios públicos y privados evocan la presencia de Girondo entre finales de la década de 1920 y principios de la de 1930, en la capital francesa, donde “la voz gangosa de la jazz se transforma en el tóxico de moda” (Girondo, 1936: 17). Fue especialmente el ambiente de Montparnasse, considerada a su vez la “capital de París”, el que puso en contacto a muchos latinoamericanos, como indica Marc Cheymol: “En la enorme colmena de Montparnasse, en los *Grands Boulevards* o en el Barrio Latino, intelectuales de cualquier índole, de cualquier posición política y social, de cualquier nacionalidad, se codeaban, discutían y se criticaban” (1988: 855). Al respecto, Cheymol cita las memorias evidentemente idealizadas del escritor nicaragüense Eduardo Avilés Ramírez:

Era en aquel lejano entonces y era en Montparnasse. [...] Era la cita babilónica por excelencia y en los restaurantes, las librerías, los ateliers y los cafés del inmenso barrio, uno encontraba a artistas, novelistas, poetas, aventureros y peripatéticas, rastacueros y argentinos, quakers del Oeste americano, jóvenes revolucionarios de la China, generales y ex-Presidentes de la América latina, entre las Musas del barrio ya clásico [...]. Entre el “Sélect” y el “Dome”, entre la “Closerie” y la “Rotonde”, hormigueros humanos bajo cascadas de luz, el acento mexicano se mezclaba al acento

argentino y los términos típicamente chilenos alternaban con los criollos antillanos o los familiares a los picachos de los Andes. Casi todos los días se formaban mesas en las que aparecían los argentinos Lascano Tegui y Oliverio Gironde, el costarricense Max Jiménez; los mexicanos Angel Zárraga, Jaime Torres Bodet y Luis Lara Pardo, el peruano César Vallejo, el brasileño Zeveriano de Resende, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, el ecuatoriano Camilo Egas, el salvadoreño Toño Salazar, el venezolano Zérega Fombona, los españoles Carlos Esplá, Manuel Bueno, Juan Pujol, Azorín, Baroja. [...] Todo eso hablaba alto, se daba abrazos palmoteados en las terrazas, gesticulaba, reía, gastaba o prestaba dinero. Todo eso era la felicidad, la juventud, la bohemia, las ilusiones, las despreocupaciones, el amor, la amistad (1988: 854-855).

Alejandro Sirio apeló también a la imagen de Montparnasse como Babel y mencionó su propio grupo de amistades, entre quienes estaban Enrique Amorim, Francisco Luis Bernárdez, José Fioravanti, Alfredo González Garaño, Edmundo Guibourg, Alberto Lagos, Lascano Tegui, Leopoldo Marechal, Suero, Toño Salazar, Antonio Vallejo, que recorrían el circuito de cafés de artistas, la Rotonde, La Coupole y el Dôme. A este último, nos dice Sirio, “solía venir el coruscante escritor Oliverio Gironde a narrar a las francesas sus cacerías de búfalos al lazo. Allá en la Pampa Salvaje, al lado de la Selva Virgen” (1948: 173-174). Es inevitable en este punto recordar la leyenda de formación de Gironde, referida por Gómez de la Serna, según la cual fue expulsado de niño de la Escuela Albert le Grand, en Arcueil, debido a que “un día arrojó un tintero a la cabeza del profesor de Geografía porque habló en su lección de los antropófagos que existían en Buenos Aires, capital del Brasil” (1938: 61). Estas fábulas acaso hiperbólicas muestran diversos modos de reacción a la imagen estereotipada que los europeos tenían de los sudamericanos, criticada por Gironde en un membrete aparecido en *Martín Fierro* 32, en: “Europa comienza a interesarse por nosotros. Disfrazados con las plumas o el chiripá que nos atribuye, alcanzaríamos un éxito clamoroso. ¡Lástima que nuestro pudor nos obligue a desilusionarla... a presentarnos como somos, aunque no sepa diferenciarnos, aunque estemos seguros de la rechifla!” (1926, agosto 4). Al latinoamericano se lo aceptaba a condición de borrar lo latinoamericano, o para burlarse de lo latinoamericano, dice Cheymol (1988: 856) y refiere que también Miguel Ángel Asturias mentía a los europeos acerca de las poblaciones y las lenguas indígenas de Guatemala.

En esa larga estadía, Gironde se cruzó a menudo con los artistas plásticos que luego serían conocidos como el “grupo de París”, entre otros, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Alfredo Bigatti, Juan del Prete, Raquel Forner, Lino Enea Spilimbergo Horacio Butler. La amistad con estos dos últimos resultaría estéticamente fecunda. Asimismo, Gironde encontró a Jean Cassou, Sonia Delaunay, Pedro Figari, Valery Larbaud, José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna,

Jean Cocteau, Francis de Miomandre, Mathilde Pomés y Victoria Ocampo, quien poco después lanzaría la revista *Sur*, acusada de europeizante pero cuyo proyecto original nacía también bajo el signo del americanismo.³²¹ Es conocida la afirmación de Octavio Paz acerca de que “la tensión entre cosmopolitismo y americanismos [...] es constante en la poesía hispanoamericana” (1987: 200); el plural muestra que la noción de americanismo fue concebida de muchas maneras.

Gómez de la Serna retrató al Gironde que viajaba por Europa y vivía en París: “Oliverio erguido como una bandera pasa englobando las cosas en sus ojos salientes y congestivos. Visito con él los comedores solemnes de París sobre todo el del desaparecido Foyot y encontramos cafés y rincones en que se prolonga nuestra tertulia hasta el amanecer”. Ramón proclamó, en tiempos de debates acerca de la profesionalización del escritor, la idea de una literatura *bohemia*, es decir, anti-profesional:

En todos los sitios del mundo Oliverio Gironde vivía la bohemia vital, madre suprema del verdadero arte y de la no equivocada opinión. Ha mantenido su bohemia toda su vida porque se dio cuenta con suficiente heroicidad, que esa es la luz que agracia con la picardía del tiempo la obra literaria. Tuvo fuerza para soportarla sometiéndose al largo insomnio de los mejores, pues sin ese interminable insomnio no se es artista y poeta en la acepción anti-profesional de ambos conceptos, corregido su empaque y su decorativismo. A través de esos laberintos de la bohemia se encuentra la metáfora que sólo puede aparecer después de los programas absurdos y desvelados (1938: 64).³²²

Entre quienes consumían sus horas en los bares de Montparnasse, se hallaban dos poetas de una bohemia más precaria y marginal, que habían estado relacionados tangencialmente con el grupo martinfierrista: Jacobo Fijman y Geo Mergault. Gironde, conocido como “poeta y millonario” (Korsi, 1930, marzo 27: 56) que a lo largo del tiempo se mostraría generoso con escritores y artistas necesitados –en especial, más adelante, con los españoles refugiados de la guerra civil–, recibía a menudo peticiones de dinero por parte de estos bohemios hundidos en la locura y el alcoholismo. Se decía que le había pagado el pasaje a París a Fijman. En una carta sin fecha, de 1927 o 1928, Gironde le escribe al amigo Antonio Vallejo:

³²¹ Ver “*Sur*: los primeros años”, cap. II de King (1989), y “El proyecto inicial: el americanismo”, cap. II de Pasternac (2002).

³²² Para Gómez de la Serna la bohemia es “vida con locura de desinterés para no tener mayores infortunios que el de la falta de fortuna”, que “sirve al hombre incorruptible aunque pobre y libre para conseguir mejor el claroscuro de la idea, de la alegoría o del pedazo de realidad digno de destacarse” (1948: 395, 398), según la defiende en el capítulo LVI de la *Automoribundia*: “Apología frenética de la pobreza y de la bohemia”. Sobre el retrato de Gómez de la Serna sobre Gironde, escribe César Ruano: “Ramón habla de Gironde y traza su silueta en *Retratos contemporáneos*, donde nos le presenta en tal laberinto barroco de definiciones, que no parece posible que ningún escritor haya tenido nunca una biografía tan divertidamente arbitraria y confusa” (1952: 48).

Ya había pensado en ofrecerle mi ayuda. Pero en Fijman se dan dos condiciones que se complementan desastrosamente: una irremediable incapacidad para ganar dinero y una facilidad vertiginosa para gastarlo. La ayuda monetaria no sería suficiente: debería acompañarse de cierto control [...]. Podríamos compartir la tarea. Yo me hago cargo del sostenimiento económico de Fijman; y el gravamen de su convivencia lo repartimos equitativamente, es decir, a proporción de nuestros aguantes respectivos.

Otro argentino residente en el París de entonces, Leopoldo Marechal, narra que Fijman un día se mostraba andrajoso como un mendigo y que al día siguiente, impecablemente vestido gracias a la ayuda de Gironde, pedía después del almuerzo en el Café du Dôme una copa de champaña:

“Y sí –comentaba–: sin una copa diaria de champaña no puedo vivir.” Una tarde, Marechal le preguntó: “¿Pero cómo hacés para estar tan bien vestido y tener plata?” “Apolo protege a sus elegidos”, respondió Fijman. “¿Y desde cuándo Gironde es Apolo?”, respondió Marechal (“La locura como escudo”, 1969, julio 8: 52).³²³

En cuanto a Mergault, se trataba un francés que había vivido algunos años en Argentina y serviría de modelo para el personaje principal de *Interlunio*. Su estado era ya penoso y estaba condenado a morir muy pronto.

Tras un viaje a Alemania, Gironde reapareció en París con una novedad inesperada, de la que da cuenta la revista *Caras y Caretas*, en una crónica compuesta por fotografías urbanas titulada “Argentinos en el escenario de París” (1930, noviembre 22). Entre periodistas, artistas y figuras de la alta burguesía, una foto anunció el último cambio de aspecto de Gironde, que sería esta vez definitivo: *El escritor Oliverio Gironde con sus nuevas barbas*. Es uno de los retratos conocidos del escritor.³²⁴

³²³ También Manuel Gálvez recordó la relación con Fijman: “Es Gironde un hombre franco y de corazón, «buen gaucho», muy caballero, simpatiquísimo, risueño, cordial, lleno de abrazos y de tuteos, muy argentino por su espíritu, su tipo y sus modales. Su generosidad es excepcional: cuando el pobre Fijman se enfermó de la cabeza, él costó el sanatorio” (1961: 248).

³²⁴ La nota no tiene firma, pero es posible que el autor haya sido Pablo Suero, quien poco después, el 13 de diciembre, también en *Caras y Caretas*, publicó el artículo “Argentinos en París”, recogido luego en su *Figuras contemporáneas*, Buenos Aires: Sociedad Impresora Americana: 2003.

Figura 124

Caras y Caretas 1677, 22 de noviembre de 1930

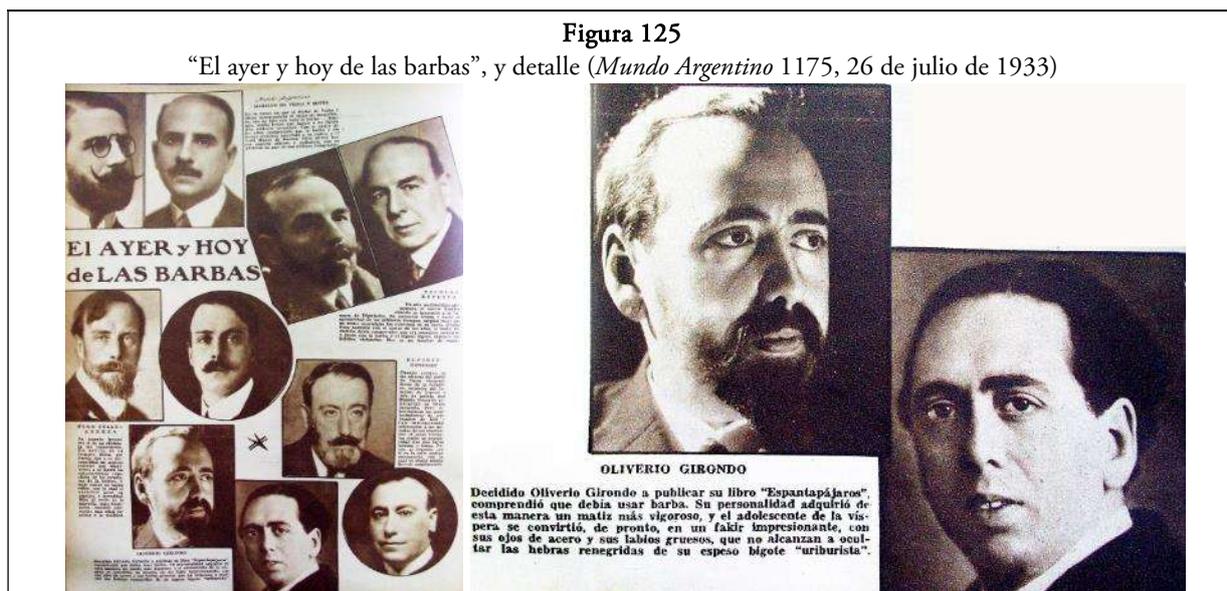


Apenas vio la foto, Norah Lange le escribió una carta a Evar Méndez. Para ella, que estaba rodeada de pretendientes y añoraba a Gironde, suicidarse o casarse con Borges eran equivalentes:

Ando sin empleo y rabiosa de a ratos. Después me río. En último caso lo tengo al lago de Palermo –o casamiento con Borges–. Capdevila quiere venir a mi casa para mirarme y hablar de mi libro. Lo dejaré? Creo que sí. [...] Ha visto que Oliverio tiene barba? Ahora no veo más que barbas. Cuando Sirio no se afeita tengo miedo de pensar en Gironde (carta del 3 de diciembre de 1930).

La cuestión de la barba parece menor, pero terminó siendo uno de los elementos, junto a su escritura y sus métodos propagandísticos, que contribuyeron a crear en los contemporáneos la imagen de un Gironde excéntrico. Basta recorrer ese mismo número de *Caras y Caretas* para constatar que absolutamente nadie usaba barba entre los cientos de hombres contemporáneos de las cientos de fotografías de actualidades que publicaba la revista como de costumbre. La vinculación entre la poética y la barba fue señalada entonces por Marcos Victoria: “me parece que Oliverio se siente cómodo, muy cómodo, bajo ese disfraz de chivo emisario de la estupidez burguesa, tan cómodo que ha contribuido con la generosidad de su espléndida barba a fomentar el equívoco” (1934: 150). Para la sociedad de la época esa barba era un signo de rebeldía que llegaba a resultar escandaloso, como las melenas de los hippies en la década de 1960, aunque en este caso constituía un gesto individual y no de grupo: “de este viaje vuelve con una estupenda barba negra, tan negra que me obligó a decirle que le había salido una barba teñida [...]; en su viaje de vuelta, los niños norteamericanos le preguntaban señalándole la barba: «¿Pero por qué es usted tan sucio?» En

Buenos Aires su barba es triunfal, gauchesca y flamante aunque una tarde en una cancha de fútbol veinte mil almas comenzaron a gritar ¡Chivo! ¡Chivo!, vencíendolas Oliverio con su sonrisa estoica”, testimoniaba Gómez de la Serna (1938, enero: 68).³²⁵ En las revistas populares se exhibían, como excentricidades, fotos comparativas del antes y el después de los escasos hombres que se habían dejado o quitado la barba; así, el artículo “El ayer y hoy de las barbas” (*Mundo Argentino* 1175, 26 de julio de 1933) vinculaba el escándalo de *Espantapájaros* a la barba y exponía el caso de Girondo entre otros, anticuados y menos modernos: “Decidido Oliverio Girondo a publicar su libro *Espantapájaros*, comprendió que debía usar barba. Su personalidad adquirió de esta manera un matiz más vigoroso, y el adolescente de la víspera se convirtió, de pronto, en un fakir impresionante, con sus ojos de acero y sus labios gruesos, que no alcanzan a ocultar las hebras renegridas de su espeso bigote «uriburista»”. La aparente inocencia de este último comentario escondía un sarcasmo: detrás de la excentricidad de Girondo había una familia de hacendados y un primo dictador.



Demetrio Korsi, escritor y periodista panameño residente en París, consideró que la aparición de “un nuevo barbudo en el mundo” era un tema lo suficientemente extraordinario como para merecer una crónica. La tituló “El tormento de la barba, o el nuevo Oliverio”. Según ella, Girondo

³²⁵ En *Espantapájaros* la barba adquiere connotaciones sexuales o diabólicas: “Bípedo implume, pero barbado con una barba electrocutante, indescifrable” (89), sobre lo cual bromea Enrique Amorim en carta enviada a Girondo en esos días: “¡Salud, chivo nuevo, almizclado y hediondo como pocos!” Manuel Gálvez escribió en sus *Recuerdos de la vida literaria*, que Girondo “por entonces, era bastante feo de rostro, más luego, al dejarse crecer la barba, su fisonomía cambió estéticamente” (1961: 249). Enrique Loncán, en *Aldea millonaria*, mencionó la “barba ultrapanasiana de don Oliverio Girondo” (1933: 191). Uno de los pocos escritores de la época que usaba barba era Horacio Quiroga, que exacerbaba la imagen de su retiro en la selva misionera.

entraba en “la leyenda”.³²⁶

Hace pocos días un hecho realmente asombroso inundó la crónica de café de Montparnasse, capital de París: Oliverio Gironde acababa de hacer su aparición, con el rostro adornado por un espeso marco de barba negra. El grande y renovado poeta penetraba una vez más la leyenda, ceñido de pelos. Regresaba de una ausencia trimestral con un atributo bárbaro. ¿Se había comprado una nueva cara en algún antiguo espejo del “mercado de las pulgas”? [...] Entonces comprendí la grandeza de su nuevo rostro: observar sin ser visto, desde la ventana de unos ojos en los que se palpita la revelación y que se escabullen al menor encuentro. [...] Había para un rato de charla, mientras la mano que escribió los poemas que deben leerse en el tranvía, inmersiónaba sus agitados dedos con un tic nervioso entre el negro velo de las mejillas.

—¡Ah! lo más terrible de la barba —masculló Oliverio como una oración salvaje— es que no se puede quitar y poner a voluntad: siempre está ahí... ahí, en el rostro. De tanto sobarla, tirarla y frotarla se convierte en una obsesión. El hombre que tiene barba tanto piensa en ella que ya no pensará en otra cosa. Piensa con ella: ¡desdichado si su pensamiento se le enmaraña entre los pelos! [...]

Gironde nos arroba con el detalle del crecimiento de su barba y de la influencia futura en su literatura.

El artículo proseguía refiriendo que el cronista, Gironde, el Vizconde de Lascano Tegui, el poeta surrealista francés Gui Rosey y otras personas salieron a recorrer los sitios de la bohemia de Montparnasse, y que la barba de Gironde producía admiración:

Por la infalible atracción que tienen las barbas negras desde la de don Juan, se adicionan al grupo dos señoritas o *mademoiselles* que son guapas y jóvenes y tienen que trabajar al día siguiente: maniqués de una gran firma de trajes que ahora ha lanzado la propaganda fulminante de sus ojos. Y gira Montparnasse, que ahora es todo París y más que París, a nuestro alrededor: artistas exóticos, cocotas que arrastran a un perro y a un viejo con la sonrisa, tapetes con una gardenia en el ojal abierto como un embudo, poetas ebrios que dan vueltas a las mesas como a consonantes, bufandas recién compradas para el invierno inminente, y la gama de las bocas carmesíes que están de exhibición en la Bolsa de los besos instalada en el bar. ¡Hetairas! ¡Cocteles! ¡Ostras de Portugal traídas de Honfleur!

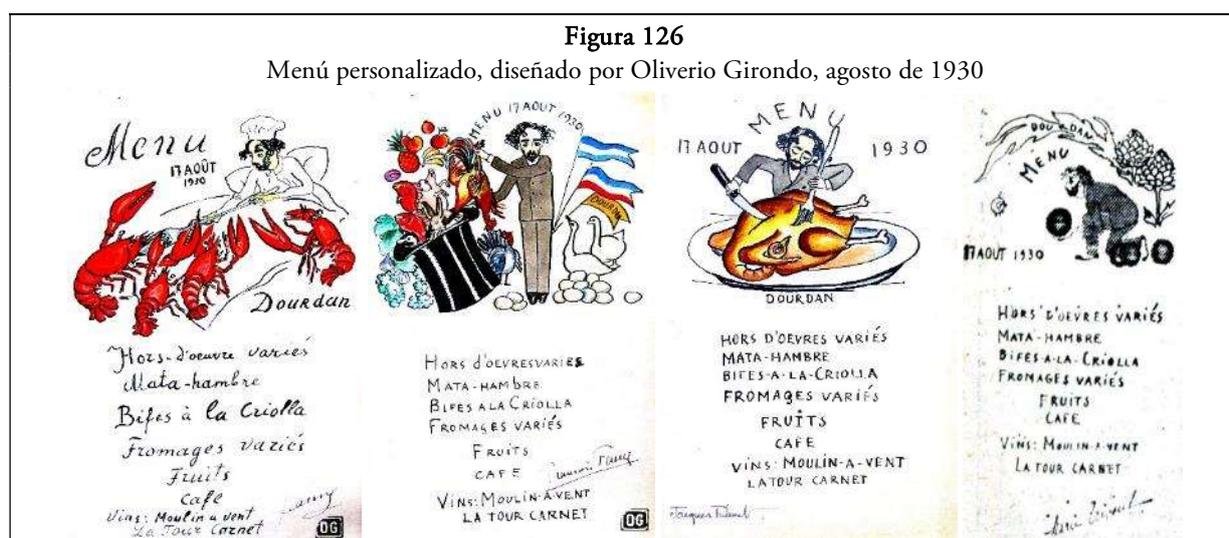
Como se ve, el estilo de esta nota de Korsi no estaba exento de la influencia del propio Gironde. La crónica concluía así:

De allí huimos, siempre en el automóvil. Media noche. Un cabaret novísimo y carísimo nos acoge, con el embajador extraordinario de un mozo galoneado como un mariscal, y que nos conduce a una mesa céntrica. Una orquesta exalta los nervios deliciosamente, con los altibajos de dos músicas que chocan en orientaciones y que producen, como los polos opuestos de una pila, la corriente del entusiasmo. Así se suceden la banda de negros epilépticos y la orquesta de pizarros quejumbrosos, que nos sacuden o nos aletargan en el cuadrilátero del baile. Bulle el champan, caro o barato. [...] Nos abandonamos al baile, guiados siempre por la barba de Oliverio, que se pone a

³²⁶ El artículo apareció el 17 de septiembre de 1932 en *Voz Española* de Manila, pero fue escrito poco después de la “revolución en Buenos Aires” de septiembre de 1930. Probablemente se trate de una republicación. Korsi había formado entonces el Sindicato Internacional de Periodismo, por el que fue corresponsal en París para diversos medios de lengua española en todo el mundo.

ensayar unos pasos difíciles aprendidos a algún sátiro del Bois de Boulogne. Y entre el tumulto en que se pavonea triunfalmente la nariz famosa de Cecile Sorel, se oye la voz autoritaria de Oliverio, que sale de lo más intrincado de su barba: de esta barba prestigiada y reciente del poeta argentino, que se ha convertido en una barba más sobre la terraza de un café del bulevar. Hay un nuevo barbudo en el mundo.³²⁷

El 17 de agosto de 1930, cuando Gironde cumplió cuarenta años reales, convocó a un banquete, posiblemente en la localidad de Dourdan a 50 km de París, para el cual él mismo diseñó un menú con ejemplares únicos destinados a cada comensal. Hay registro de cuatro copias, de particular atractivo plástico, dispersas en distintos archivos.



El menú incluía platos como *mata-hambre* y *bifes-à-la-criolla*, y mostraba la evolución de Gironde, en tanto cerraba el ciclo iniciado por la dedicatoria de los *Veinte poemas*, con la perspectiva inversa: era el paso del “estómago ecléctico, libérrimo” de los latinoamericanos que todo lo ingieren, al menú que ofrecía platos criollos en francés. No faltaba mucho para que Gironde, retomando la vieja metáfora alimenticia por su “hartazgo por Europa”, proclamara “que hemos abusado de nuestro buen estómago y que debemos seleccionar nuestra alimentación con mayor cuidado del que pusimos hasta el presente” (1937, abril 25: 1).

En los mismos días del cumpleaños se desarrollaban las intrigas conspirativas para derrocar al presidente Hipólito Yrigoyen. El general Uriburu decidió constituir un fondo para sufragar los gastos del movimiento sedicioso, según afirma su hijo Alberto Uriburu. Entonces intervino la madre

³²⁷ En una crónica anterior, Korsi había entrevistado a Ramón Gómez de la Serna en su tertulia en el café A la Consigne de Montparnasse y escribió que en el momento de tomar una foto grupal de los asistentes “Oliverio Gironde, que le tiene terror a los fotógrafos por aquello de su «hermosa fealdad», se dejó caer al suelo y se sentó por tierra” (1930, marzo 27: 58).

de Oliverio Girondo para ofrecer financiación:

La primera persona a quien el General visitó fue a su tía doña Josefa Urriburu de Girondo, mujer inteligente y bondadosa que, como todas las nietas de Arenales se interesaba mucho en la vida política del país y expresaba sus opiniones con valentía y vehemencia. En cuanto mi padre hizo algunas insinuaciones sobre la probabilidad de un estallido revolucionario la señora de Girondo le manifestó que no se creyese obligado a revelarle ningún secreto, e incorporándose se encaminó a una habitación contigua de la que volvió al instante trayendo un sobre que puso en manos del General. “Esta es mi contribución –dijo– y que Dios te proteja”. El sobre contenía un cheque por diez mil pesos (1986: 201).

Es inevitable comparar los 4000 francos donados al museo del Trocadéro con los 10000 pesos entregados al general golpista. Poco después del golpe, Josefa Urriburu le explicó a Pedro Figari la generalizada adhesión al movimiento: “Ha sido la revolución más original que darse pueda. Se ha depuesto al Presidente Yrigoyen como quien echa un muchacho a la calle, sin darle ninguna importancia. Ya era un oprobio lo que estaba sufriendo el país”, “ahora no tiene usted la idea de la alegría en que está la gente” (carta del 8 de octubre de 1930). Rafael, el hermano de Oliverio, fue otro miembro de la familia que participó de los prolegómenos del golpe de Estado, pues acompañó días antes del alzamiento a Leopoldo Lugones a la reunión en que el general Urriburu le encargó la redacción de la proclama revolucionaria.³²⁸ En cuanto al propio Oliverio, al final del presente capítulo nos ocuparemos de sus posiciones políticas; señalemos ahora, en relación al golpe de Estado, que sólo contamos con datos posteriores: su nombre figura, junto al de muchos miembros de su familia y varios miles de personas, en una solicitada de adhesión a la “Comisión Popular de Conmemoración Nacional del 6 de Septiembre de 1930”, aparecida en la prensa periódica el 4 de septiembre de 1934. Tardíamente, en un reportaje concedido a Francisco Urondo poco antes de morir, declara haber sido yrigoyenista (Urondo 1962, 1971).

En la colonia de intelectuales argentinos de París, la noticia del golpe fue seguida con atención cuando llegó el final del verano europeo. Hasta entonces, refiere Pablo Suero, la mayoría de la gente estaba de vacaciones:

No puedo juntarme con los pocos escritores argentinos que argentinos que hay aquí. Fulano está en Biarritz, Mengano en Deauville, Zutano en Vichy. Y así todos. Pero, como por ensalmo, las noticias de la Revolución los han devuelto a todos a París. Al día siguiente de los primeros acontecimientos, los argentinos hacían tertulia en el Banco Español, en el Café Napolitain, caro a todos por sus viejos prestigios literarios, en *La Razón*, en *La Nación* y en *La Prensa*, ávidos de noticias, comentando los imprevistos sucesos, sin que faltara, claro está, la gota de *esprit* porteño (1930, diciembre 30).

³²⁸ Declaración de Leopoldo Lugones (hijo), “La proclama del 6 de septiembre”, *Bandera Argentina*, 30 de junio de 1933, reproducido en Sarobe (1957: 133) y Conil Paz (1985: 413).

Los argentinos residentes en París en la década de 1920 llegarían ser unos 30.000 (Cavaleri, 1996: 9). La situación política y la crisis económica internacional empujaron a muchos de ellos a regresar a partir de 1930, sobre todo a quienes pertenecían a la burguesía terrateniente, cuando vieron disminuir su fortuna ante la devaluación del peso argentino y la caída de los precios de los productos agrícolas: “llegó para los argentinos la hora del desbande”, contó expresivamente el pintor Butler (1966: 108).³²⁹ Entre estos estaba Oliverio Gironde, que cerraba esos años de vida en París sin escribir ni publicar ningún libro. Presumiblemente, apenas después de recibir el envío de las doscientas piezas de oro precolombinas, apuró su regreso. Tenía a la madre enferma. El 31 de enero de 1931, embarcó en el “palacio flotante” Giulio Cesare en el puerto de Villefranche. Llegó a Buenos Aires el 14 de febrero. Alcanzó a despedirse de su madre: Josefa Uriburu murió el 31 de marzo, a los 83 años.

Gironde no volvería a cruzar el Atlántico hasta dieciséis años después. Nunca antes había permanecido tanto tiempo de corrido en Argentina.

3.2. La vanguardia institucional

José Félix Benito Uriburu Uriburu era hijo de José Uriburu Poveda, que se había casado con su prima Serafina Uriburu Arenales, la hermana de Josefa Uriburu Arenales. Es decir, José Félix Benito y Octavio José Oliverio eran por parte de madre primos hermanos, y a la vez primos segundos. El general había nacido en Salta en 1868 y tuvo escaso contacto con su primo, veintidós años menor. Aun dentro de la compleja endogamia familiar, es difícil concebir dos primos tan distintos. En sus ideas, sus libros, sus acciones, Gironde mostró distancia con todo aquello que representaba el movimiento congregado en torno al general Uriburu, una heterogénea alianza donde predominaban las posiciones ultracatólicas, jerárquicas, militaristas, autoritarias, corporativas, filofascistas, elitistas, aristocráticas, xenófobas, exhaustivamente analizadas en el capítulo “El uriburismo” del estudio sobre el nacionalismo argentino de Cristián Buchrucker (1999: 45-83).

Gironde regresó a la Argentina, que gobernaba su primo, en un contexto de crisis por la

³²⁹ Ver el testimonio de la estanciera Carmen Pacheco de Pacheco: “Entre 1890 y 1914 muchísimos argentinos se iban a Europa a gastar lo que les daba la estancia. La dejaban en manos de administradores o arrendada. Vivían del alquiler, y el sistema perduró hasta la crisis de 1930, con algunos altibajos. Por entonces todos los ausentes tuvieron que venir de vuelta al país. ¡Las vacas se vendían a ocho pesos y eran flaquísimas porque para peor hubo una grave sequía que empeoró la situación internacional!” (Sáenz Quesada, 1982: 313).

depresión económica y el fin de la democracia radical. Si bien el golpe de Estado marcaría un punto de quiebre en la vida institucional argentina, sus efectos en el campo cultural no serían inmediatos ni directos. Es menester reconsiderar la idea, tantas veces difundida, de que los años treinta fueron, para el arte y la literatura, un páramo solitario, poblado sólo por los fantasmas de los exiliados y los suicidas. Oscar Terán señala al respecto que “la espectacularidad de la caída argentina impidió durante bastante tiempo ver el dinamismo creativo en el terreno de la producción cultural de esos años, plasmado en la conformación de agrupamientos, la realización de congresos, la edición de libros y revistas y la creación de editoriales” (2008: 230). Por su parte, María Teresa Gramuglio observa que desde el primer número de la revista *Contorno*, aparecido en 1953, Juan José Sebreli condensó “los lugares comunes de una visión que contrapone «los locos años veinte» a «los tristes treinta»”. La visión de Sebreli se exacerbó poco después, en su *Martínez Estrada: una rebelión inútil*, donde pueden leerse alegorías como esta:

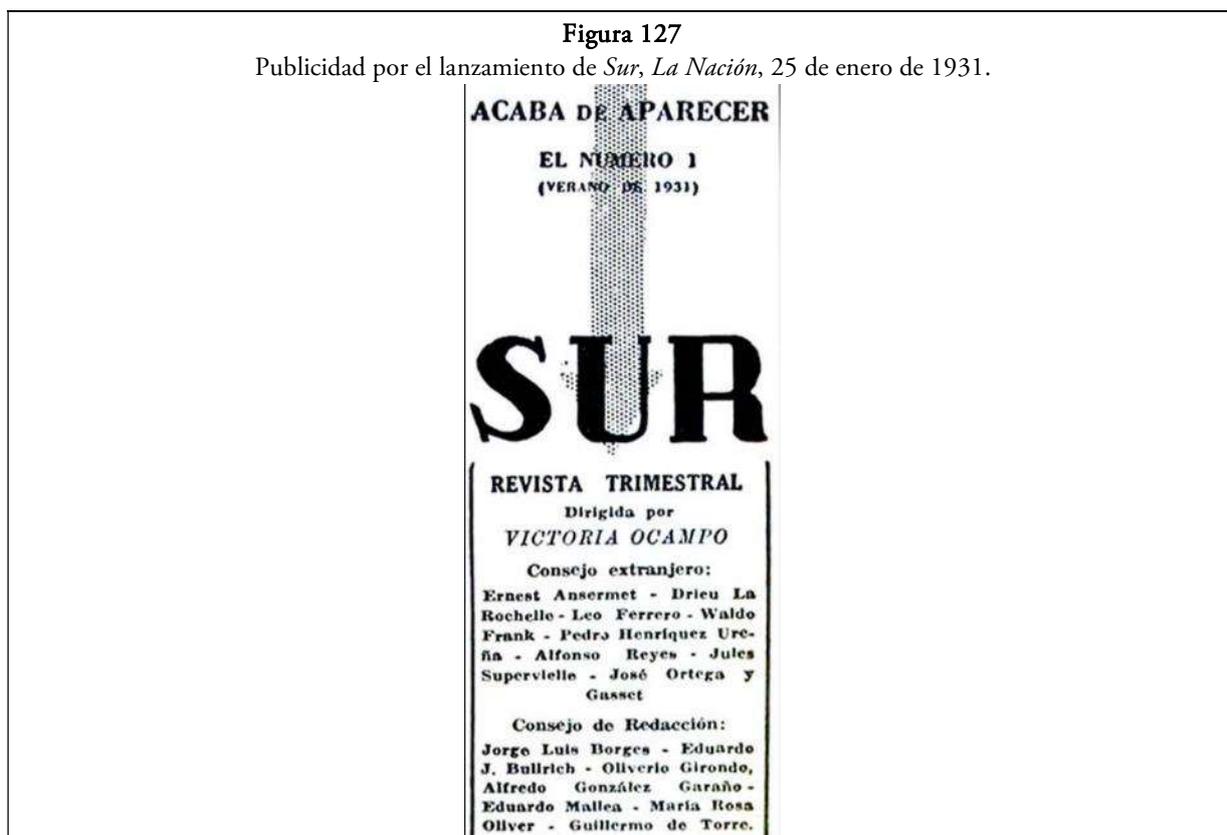
El día siguiente es el triste amanecer después del coito. La alegría se ha vuelto tedio, la borrachera fatiga y todos sienten náuseas, pesadez de cabeza y un sabor amargo en la boca. La violencia puramente verbal de los martinfierristas ya no tiene sentido frente a la violencia real de la Sección Especial. La libertad de Alvear se ha transformado en el Terror de Justo. Toda una generación de escritores desorientados se suicida por esos años [...]. Otros abandonan la literatura como Enrique Banchs o se destierran voluntariamente como Samuel Glusberg, o se dedican a una literatura de evasión como Borges (1960: 18).

Con acierto, María Teresa Gramuglio propone revisar esos lugares comunes, basados menos en la solidez de los argumentos que en los procedimientos de la retórica, para no extender a otros ámbitos el juicio sobre un período infame de la historia argentina: “Lo que se requiere es, en primer lugar, cuestionar ese mecanismo que traslada rectamente las evaluaciones de la esfera política a la literaria. Luego, reponer algunos datos que permitan desmontar las imágenes sedimentadas y hacer visible el dinamismo de una vida literaria mucho menos paralizada de lo que se supuso” (2013: 212-213).³³⁰

En efecto, a comienzos de la década del treinta se asistió a una efervescencia en el periodismo literario, no sólo de izquierda, que reflejaba la notable actividad en casi todos los ámbitos del sistema cultural y la amplitud de los debates estéticos e ideológicos. Los movimientos de renovación se

³³⁰ Alejandro Cataruzza, de la misma opinión, escribe en tal sentido que “en vez de un momento de silencio y apatía, los años treinta fueron una coyuntura de fortísima discusión política, de gran movilización pública de escritores y ensayistas, de fundación de variadas empresas intelectuales muy activas y de intervención intensa de los partidos en el plano cultural”. (2009: 136).

debilitaron, al tiempo que las cuestiones políticas empezaron a polarizar los debates. Particularmente fecunda resultó la constelación de publicaciones periódicas de la época, marcada por grandes cambios en los hábitos de lectura debidos a la expansión de la radio y el cine. Como sabemos, a comienzos de 1931 apareció *Sur*, tal vez la más estudiada del período, pero que no fue un fenómeno aislado, pues aparecieron entonces muchas publicaciones.³³¹ Con respecto a esta revista debemos señalar que uno de los hechos que más llamó la atención en su momento fue la inclusión de un doble consejo de redacción, extranjero y argentino, anunciado ya desde la publicidad de lanzamiento.



El ecléctico “Consejo extranjero” incluía a Ernest Ansermet, Drieu la Rochelle, Leo Ferrero, Waldo Frank, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Jules Supervielle y José Ortega y Gasset. El no menos heterogéneo “Consejo de Redacción” estaba compuesto por Jorge Luis Borges, Eduardo J. Bullrich, Oliverio Girondo, Alfredo González Garaño, Eduardo Mallea, María Rosa Oliver y Guillermo de Torre. Curiosamente, el dominicano Henríquez Ureña y el español Torre eran ambos extranjeros radicados en Buenos Aires, pero figuraban en consejos diferentes. Un testimonio contemporáneo sobre la constitución de esta revista lo proporciona una carta de Ulyses Petit de

³³¹ Para una profundización de la prensa del período, véase Sáitta (2001) y Gramuglio (2013).

Murat, que participó en una de las reuniones preliminares:

Estuve en lo de Victoria Ocampo. *Sur* saldrá muy bien o no, con colaboraciones o *pour l'exportation*, pagarán bestial o ridículamente, habrá que postrarse antes las flechas, márgenes y zonceras de Waldo Frank y Drieu la Rochelle, moriremos por la suntuosa tipografía –pero ocurran estas cosas o no la forma en que esta gente ha encarando el asunto es muy penosa para mí que me esfuerzo conceder un alma a cada persona. [...] Borges pertenece a un comité de redacción local que va abajo de otro extranjero. En fin, estoy aplastado entre tanta grandeza, [...] qué manga de reprimidos literarios (carta a Córdova Iturburu, s.f., ca. diciembre de 1930).

En cuanto a la presencia de Gironde en la lista, debe decirse que *Sur* salió en los mismos días en que el poeta emprendía su viaje de regreso a Buenos Aires. En su ausencia, Victoria Ocampo lo incluyó en el “Consejo de redacción” del primer número. Al llegar, Gironde pidió ser excluido, lo que ocurrió ya a partir del segundo número.³³² Adelantemos que, pese a ello, no cortó por completo los lazos con *Sur*, sobre todo en los primeros años: en 1936 apareció, como separata de la revista, su prólogo al catálogo de la Colección Crespo y un año después editó *Interlunio*, a sus expensas, con el sello de *Sur*. Sin embargo, nunca publicó ningún texto allí y eligió siempre otros medios para dar a conocer sus poemas y artículos. Hay que destacar un hecho en la convergencia americanista de esos años de Victoria Ocampo y Oliverio Gironde: dos piezas de la colección prehispánica adquirida en París fueron reproducidas en el número 3 de *Sur*, en el invierno de 1931, como pertenecientes a la “*Col. O. Gironde*”. Esas fotos eran una suerte de declaración de principios del proyecto americano de *Sur*.



En la década que estaba comenzando se consolidó un importante grupo de escritores y artistas

³³² “La revista mantuvo desde su fundación un núcleo estable que persistió a lo largo de años [...]. Si se revisa la colección, se comprobará que, salvo muy pocas excepciones –como la de Ferrero, muerto poco después en un accidente, o la del poeta Oliverio Gironde, que sólo figuró en aquel primer número–, esos nombres persisten más allá de las incorporaciones y del cambio en la configuración, que años después unificó los dos consejos en uno algo más nutrido” (Gramuglio, 2013: 319). A partir del número 12 los apellidos extranjeros y argentinos figuran en un único comité de colaboración.

surgidos en tiempos de la vanguardia. Muchos obtuvieron reconocimientos y premios, se incorporaron a posiciones centrales del campo cultural o a cargos directivos en funciones públicas o privadas. Las páginas literarias y los suplementos de los grandes diarios empezaron a ser dirigidos por jóvenes: *El Mundo*, por Pedro Juan Vignale primero, y Horacio Rega Molina después; *Crítica*, por Raúl González Tuñón primero, y Ulyses Petit de Murat y Jorge Luis Borges después; *Crisol*, por Alberto Hidalgo; *La Nación*, por Eduardo Mallea. Emblemático en tal sentido fue el caso de Emilio Pettoruti, designado director del Museo de Bellas Artes de La Plata en noviembre de 1930. En cierta medida, la vanguardia se fue volviendo institucional. Samuel Glusberg, que había participado de la gestación de *Martín Fierro* y *Sur*, para acabar siendo excluido de ambos proyectos, se lamentaba con amargura: “la *nueva generación* está satisfecha de sí, conforme, orgullosa. Colabora en los diarios multicolores y las revistas ilustradas ofrecen a la curiosidad de sus lectores fotografías de sus ágapes sociales con damas opulentas y señoritas patrocinadoras” (1932: 61).

Pese la constelación de revistas surgidas entonces, se percibía que no había aparecido ninguna publicación relevante tras el cierre de *Proa* y *Martín Fierro*. En vano se proyectaba revivirlas. Borges, Marechal y Bernárdez lo intentaron con la primera, “para congrega una falange de jóvenes escritores con filiación homogénea, que representan un nuevo estado de espíritu más firme y maduro, con relación a los extremismos de sus orígenes” (Torre, 1928: 1). Un año después, se proyectó que Evar Méndez hiciera lo propio con la segunda: “Un grupo de escritores de vanguardia se propone publicar nuevamente el periódico *Martín Fierro* [...]. Integran el referido grupo los siguientes hombres de letras: Evar Méndez, Eduardo Mallea, Leopoldo Marechal, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Francisco Luis Bernárdez y Ricardo E. Molinari [...]. La dirección de *Martín Fierro* continuará a cargo de Evar Méndez (*El Mundo*, 17 de noviembre de 1929). Otros intentos por superar los “cismas” o “vacíos” fueron parciales y efímeros, más personales que grupales, como *Pulso* (1928) de Alberto Hidalgo, o *Libra* (1929) de Marechal y Bernárdez. Recurrentemente se hablaba de “vacío” o de *grupos desparramados*. “Este año ha sido escasa la actividad literaria”, escribió entonces Pedro Juan Vignale, “la nueva generación, la de *Martín Fierro* y *Proa*, anduvo a la deriva, sin dejarse ver en ninguna parte” (“Autores y libros”, 1932, julio 11: 17).

Se constataba la dificultad de ocupar el espacio de *Martín Fierro* porque en realidad ya no había tal espacio, a causa de la incipiente reconfiguración del campo literario, donde la división no va a operarse en torno al eje estético sino al ideológico. Muchos integrantes del grupo, como Raúl

González Tuñón, Córdova Iturburu y Nicolás Olivari, reivindicarán el martinfierrismo desde posiciones de izquierda, en oposición al proyecto de *Sur*, que se impondrá por su perdurabilidad: “la revista *Sur* y su grupo [...] nos reemplazó en la vanguardia” (Méndez, 1944: 5).

Fueron surgiendo diferentes grupos de sociabilidad o sindicalización de los intelectuales: así, por ejemplo, a fines de 1928 se sentaron las bases de la Sociedad Argentina de Escritores, que luego sería la SADE. A mediados de 1930, a instancias de Manuel Gálvez, se constituyó el P.E.N. Club de Buenos Aires; en 1931 se fundó la Academia Argentina de Letras, de la que sería presidente poco después el primo de Girondo, Carlos Ibarguren; según Gómez de la Serna (1938), a Girondo le ofrecieron ser académico, pero él se negó. Tanto por sus convicciones como porque su patrimonio personal se lo permitía, permaneció al margen del reparto de empleos y cargos. Participó en ocasiones de la peña Signo, una destacada agrupación sin carácter institucional, que entre 1932 y 1934 desarrolló sus actividades en el subsuelo del Hotel Castelar, pero no intervino como promotor cultural de ningún emprendimiento ni de ninguna publicación periódica, como había hecho con *Martín Fierro* en la década anterior.

La opinión generalizada que había sobre Girondo podía advertirse en una encuesta de *La Razón*, que lo llamaba “desbaratador de la lógica” y lo presentaba de este modo:

Oliverio Girondo es un poeta antiromántico. Es la irreverencia porteña bien vestida. Un patotero de la literatura. En sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* nos ofreció el poema amenizado por el ingenio socarrón del dibujante adjunto al poeta. La aparición de Oliverio Girondo ha sido un suceso en nuestra literatura (1931, septiembre 6).

El 29 de abril de 1932 murió en París José Félix Uriburu. Pocas semanas después, su primo Oliverio publicó *Espantapájaros*. En su nuevo regreso de Europa, el “patotero de la literatura” venía otra vez a sacudir las estructuras de lo establecido, a provocar un nuevo desconcierto.

3.3. Espantapájaros: Cosas variadas, inverosímiles y grotescas

El intelectual de izquierda H. B. Delio describió, desde las páginas de la revista *Nosotros*, el lanzamiento de *Espantapájaros* en un local de la calle Florida en agosto de 1932, como un risueño espectáculo donde los curiosos murmuraban: “¿Quién será este loco de chivita?” El autor y su libro aparecían como excéntricos, según queda de manifiesto al examinar también las demás reseñas

contemporáneas.³³³

Con *Espantapájaros* empezaba un nuevo período en la trayectoria intelectual de Gironde. Era su primer libro originalmente aparecido en Argentina, su primer libro en prosa, su primer libro sin ilustraciones del autor y sería también el último libro de la editorial Proa y también acaso el último del movimiento argentino de vanguardia.

El proceso de redacción final y preparación para la imprenta llevó varios meses. A diferencia de la mayoría de sus otras publicaciones, no hubo anticipos en la prensa, y su aparición resultó sorpresiva después de tantos años de silencio. En el dactiloscrito de *Espantapájaros* compuesto para la imprenta se advierte que en un principio el volumen iba a salir con el sello de la librería y editorial Viau y Zona, pero por algún motivo aún desconocido ese vínculo no llegó a concretarse.³³⁴ Gironde acudió entonces a su viejo amigo Evar Méndez, titular de Proa, ya apartado de los lugares centrales del campo cultural y económicamente quebrado. Hacía dos años que su editorial no publicaba ningún libro. Le prestó el sello a Gironde, quien fue el responsable artístico y financiero de la edición. Proa hasta entonces había editado volúmenes de pocos ejemplares y con cubiertas tipográficas sin ilustraciones, pero Gironde decidió que la edición de *Espantapájaros* tuviera impacto visual y que la tirada corriente alcanzara la desmesurada cantidad de 5000 ejemplares.³³⁵

³³³ Hemos consultado las siguientes publicaciones: Anónimo, *Crítica*, 7 de agosto; Anónimo, *Criterio* 234, 25 de agosto de 1932; Anónimo, *La Literatura Argentina* 48, agosto; R. Torrax Belli, *Atlántida* 751, 1 de septiembre; Anónimo [Alberto Hidalgo], *Crisol*, 16 de septiembre; B. J., *El Orden*, Tucumán, 12 de septiembre; Ernesto Giménez Caballero, *Revista de las Españas* 73-74, 31 de octubre de 1932; López de Molina, *Claridad* 258, 26 de noviembre; Lucas Godoy, *Mundo Argentino* 1144, 21 de diciembre; Anónimo, *Hoy*, Santiago de Chile, marzo de 1933. En un hecho poco frecuente, la revista *Nosotros* le dedicó dos reseñas al libro en el número 281 de octubre, firmadas por H. B. Delio, y A. C. [Augusto Cortina]; siguiendo a Salvador (1978), R. Antelo (Gironde, 1999) atribuye este último texto a Arturo Capdevila, erróneamente, repetidas veces, incluso al reproducir el texto en el dossier de "Recepción crítica". El diario *El Mundo*, sin firma, le dedica tres artículos de contradictorias posiciones, tal vez escritos por Pedro J. Vignale o Nicolás Olivari, habituales colaboradores: 8 de agosto, 15 de agosto y 29 de agosto. Anderson Imbert (1993: 19) afirma haber publicado en *La Vanguardia* un comentario sobre el libro, que aún no pudimos recuperar.

³³⁴ Hay que aclarar que en la industria editorial argentina de entonces, la mayoría los libros, y sobre todo los de poesía, incluidos los aparecidos con el sello de Viau y Zona, eran costeados por los propios autores. Sobre la relación de Gironde con esta librería véase el trabajo de Artundo (2008: 6), gracias al cual es posible corregir ciertas inexactitudes de R. Antelo en Gironde (1999: LXII).

³³⁵ Desde luego, no hay certeza de que el número fuera fidedigno. Para tener una dimensión de lo que significaba una tirada de esas proporciones, téngase en cuenta que las ediciones de Proa no superaban en general los 500 ejemplares. Las últimas habían sido Guillaume Apollinaire, *32 poemas* (1929), 100 ej.; María de Villarino, *Calle apartada* (1929), 300 ej.; Norah Lange, *El rumbo de la rosa* (1930), 520 ej.; y en su colección Cuadernos del Plata: Ricardo Güiraldes, *Seis relatos* (1929), 550 ej.; Jorge Luis Borges, *El cuaderno San Martín* (1929), 250 ej.; Macedonio Fernández, *Papeles de Recienvenido* (1929), 450 ej.; Ricardo Molinari, *El pez y la manzana* (1930), 100 ej.; Gilberto Owen, *Línea* (1930), 300 ej. Proa sólo había tirado 5000 ejemplares en la segunda y tercera edición de la exitosa novela de Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, en 1926.

Fue en tal sentido que añadió el subtítulo con la voluntad de mostrar que pretendía trascender los estrechos círculos del público especialista, en una ironía similar a la exhibida años antes con el agregado de *para ser leídos en el tranvía*, ya que, en efecto, la expresión “*al alcance de todos*” tenía una difusión vastísima en libros de divulgación de las disciplinas más variadas, fácilmente reconocible para sus contemporáneos.³³⁶ A la vez, según advertía el colofón-caligrama, en atención a los coleccionistas, se tiraron otros 65 ejemplares especiales para la edición de lujo, firmada y numerada, en la que también eran coloradas las guardas, los números y las letras capitulares. Ello demuestra una vez más el interés de Gironde por la bibliofilia.³³⁷ La edición fue compuesta en las prensas de Francisco Colombo. Un testimonio, presumiblemente valioso, del intercambio entre el autor y el impresor durante el proceso de edición de *Espantapájaros* permanece aún inédito y no ha sido puesto a disposición para su consulta.³³⁸ Por otra parte, sí se conserva el ejemplar que Gironde le dedicó con reconocimiento a Evar Méndez, “editor heroico, espíritu amplio y comprensivo, con la vieja e invariable amistad de Oliverio Gironde” en Buenos Aires en septiembre de 1932.

El amplio volumen de 19 x 25,5 cm no llegó a ser un *libro-objeto* como los *Veinte poemas*, pero las reseñas señalaron la calidad de la publicación, en especial la cubierta en colores, con

³³⁶ Basta recordar sólo algunos títulos que pueden hallarse en el catálogo de la Biblioteca Nacional argentina: *El litigante instruido: el derecho puesto al alcance de todos* (1836), *El por qué: o la física puesta al alcance de todos* (1849), *Curso elemental de planimetría: al alcance de todos* (1855), *Elementos de retórica y poética: al alcance de todos* (1857), *Compendio de higiene pública y privada: al alcance de todos* (1884), *La religión al alcance de todos* (1884), *El derecho al alcance de todos* (1889), *Higiene y enfermedades de la nariz: al alcance de todos* (1892), *ABC de la aeroplaneación: estudio teórico-práctico al alcance de todos* (1910), *Manual de medicina práctica: al alcance de todos* (1911), *La agricultura al alcance de todos* (1914), *Los submarinos: al alcance de todos* (1916), *La teneduría de libros al alcance de todos* (1919), *El impuesto único al alcance de todos* (1920), *Telefonía sin hilos moderna: al alcance de todos* (1922), *La agricultura al alcance de todos* (1924), *Einstein explicado: algunas ideas de la teoría de la relatividad al alcance de todos* (1925), *La electricidad al alcance de todos* (1926), *Manual práctico de ortografía castellana: al alcance de todos* (1928), *El problema de la tuberculosis: enfermedad evitable y curable al alcance de todos* (1928), *El atleta: gimnasia sueca al alcance de todos* (1929), *Pequeñas industrias lucrativas: al alcance de todos* (1931), *Calculo infinitesimal al alcance de todos* (1932), *La contabilidad al alcance de todos* (1932). En el antes mencionado brulote contra José Ingenieros “El hombre mediocre”, de *Comoedia* 14, del 31 de marzo de 1917, se alude despectivamente a “esos folletos de lance intitolados *Para tener suerte en el amor, La felicidad al alcance de todos* o *Treinta combinaciones infalibles para ganar a la ruleta*”.

³³⁷ “De este libro se han impreso cinco mil ejemplares, con una carátula en colores de José Bonomi; diez ejemplares sobre papel Wathman, numerados de I a X y cinco sobre el mismo papel, fuera de comercio, firmados por el autor; cuarenta ejemplares sobre papel Hammermill, numerados de 1 a 40, y diez sobre el mismo papel, firmados por el autor, fuera de comercio. Estos sesenta y cinco ejemplares, que forman la edición de lujo, llevan una carátula tipográfica y fuera de texto, la carátula en colores de la edición corriente. Se terminó de imprimir el cuatro de Julio de mil novecientos treinta y dos, en los talleres de Francisco A. Colombo, San Antonio de Areco y Buenos Aires”.

³³⁸ En 2012 en de Buenos Aires, la casa de remates Martín Saráchaga subastó el lote 1091 bis, correspondiente a “Gironde, Oliverio, *Espantapájaros*, Buenos Aires, Proa Colombo, 1932. *Proyectos de pruebas de imprenta, con correcciones manuscritas, con carta y observaciones de puño y letra de O. Gironde escritas en lápiz al amigo Colombo*. Encuadernado en carpeta roja especial en medio cuero”. El material fue adquirido por un comprador anónimo que aún no lo ha dado a conocer.

tipografía *déco* e ilustración de Bonomi, que la hacían particularmente atractiva.

Figura 129

Espantapájaros (1932): portada del dactiloscrito, cubierta con ilustración de Bonomi, texto 1 de la edición de lujo



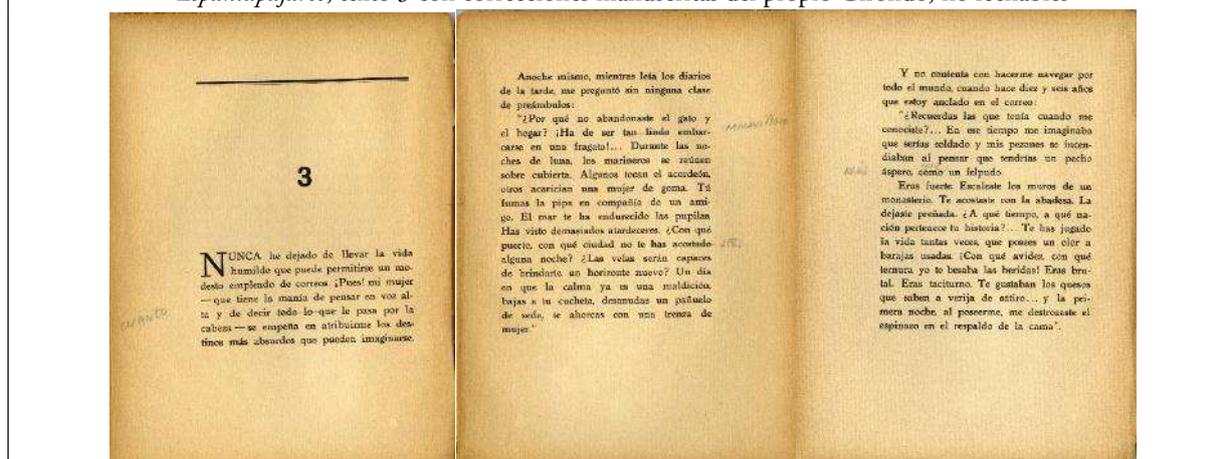
Así, la revista chilena *Hoy* indicó que “si de hallar sorpresas se trata, nada mejor que levantar la espléndida cubierta de este libro, que es una joya tipográfica”. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, en su notable estudio *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)*, sostiene que esta fue “la cubierta más trascendente y conocida de José Bonomi” (2014: 360). Representa, como si fuera un espantapájaros, a un solemne personaje con levita y capa, galera, monóculo, guantes y pipa, alrededor del cual revolotean unos cuervos. “Un espantapájaros irreprochable, vestido por Bonomi. Parece un lord y he oído decir que es el *dernier cri* en espantapájaros”, ironizó Delio.³³⁹ Tampoco faltaron las críticas a sus grandes dimensiones, como *El Mundo* del 29 de agosto, que reprochó “escaso texto” para un volumen de márgenes tan amplios.

Se conserva un ejemplar de *Espantapájaros*, con unas pocas correcciones manuscritas del autor, es decir, lo que Lois llama “materiales editoriales”, las “transformaciones a las que un autor somete las sucesivas ediciones de sus textos”. El trabajo sobre el ejemplar fue hecho en lápiz, al parecer sin mayor constancia, y con mayor intervención en los primeros textos.

³³⁹ En tiempos recientes, Rizzo ensayó una pintoresca aunque dudosa lectura sobre esta cubierta: “La metáfora de los pájaros oscuros que aparecen en la tapa de *Espantapájaros* sobre el hombre de la levita, construye un proyecto contrahegemónico de origen filológico. Ese proyecto defiende al castellano americano (y a sus ideologías) atacado en ese momento por críticos peninsulares como Américo Castro” (2001: 59).

Figura 130

Espantapájaros, texto 3 con correcciones manuscritas del propio Girondo, no fechables



Ramón Gómez de la Serna dijo que *Espantapájaros* era un “libro admirable del que no ha hablado ni un solo crítico de las grandes publicaciones y al que la envidia ha evitado toda alusión” (1938: 66). Desde entonces se ha vuelto casi un lugar común decir que las reseñas fueron escasas.³⁴⁰ Sin embargo, la realidad es diferente; en la presente investigación hemos logrado registrar hasta el momento dieciséis comentarios sobre el libro en la prensa de finales de 1932 y principios de 1933.

En relación con la hipótesis central de este trabajo, indiquemos que una de las primeras lecturas, en *Crítica*, debida acaso a Raúl González Tuñón, sostenía que el texto era *otro* en relación con el resto de la poesía del momento: “Girondo, el viajero, prestidigitador y desconcertante, con una vida de poeta, con unos cuantos libros de poeta, busca elementos poéticos allí donde otros creen que no *deben* buscarse, donde otros no *saben* hallarlos”. Estas lecturas públicas, de valoración positiva, fueron pocas. Si el diario *Crítica* se detenía justamente en el *deber* y el *saber* de la práctica poética, equivalentes al decoro y al estilo de la retórica clásica, no sorprende que la mayoría de las otras reseñas se situaran entre la reprobación y la perplejidad. *Espantapájaros* les parecía indecente, y además incomprensible.

Para *La Literatura Argentina* era un “libro desconcertante”; para *Mundo Argentino*, “chocante y monstruoso”; para *Atlántida*, “satírico, cínico y mordaz”; para Delio, incurría en “chabacanería” y “superficialidad”; para López de Molina y *Claridad*, en “extravagancia y ridiculez”. *El Mundo* planteó la cuestión autoral: “¿Qué quiere Oliverio Girondo con este libro? ¿Qué diablos se propuso,

³⁴⁰ Así, por ejemplo, Muschiatti lamenta “las escasas tres reseñas que se ocuparon de la aparición de *Espantapájaros*” (1988: 142 y 2009: 133); Faúndez replica el error al mencionar “la limitadísima recepción crítica del libro”. Gómez de la Serna probablemente se refería a *La Nación* y *La Prensa*, que hasta donde sabemos no mencionan *Espantapájaros* en 1932. *Sur* no hacía por entonces reseñas bibliográficas.

si es que se propuso algo?” Algunos críticos expresaron su opinión o prejuicio con generalidades sin detenerse a considerar los textos. Otros le dedicaron ostensiblemente poco espacio como una manera de fijar la insignificancia del libro. El 16 de septiembre, es decir, un mes después del lanzamiento, Alberto Hidalgo publicó, en su extensa sección literaria diaria de *Crisol*, un párrafo de sólo tres frases cargadas de insidias, que mostraban su viejo rencor:

Reincidencia de Gironde

Está circulando bastante entre las personas que lo reciben de obsequio, un nuevo libro de Oliverio Gironde. Se llama *Espantapájaros*. Se ve por el título que se trata de un libro autobiográfico.

Esta actitud de ninguneo llegó al extremo, treinta años después, cuando Marta Scrimaglio en su estudio sobre el autor despachó la obra en tres páginas, concluyendo que “*Espantapájaros* –libro que comienza a señalar la entrada de Gironde en un clima más o menos surrealista–, despojado de todo intento plasmador”, que “no pretende ser en absoluto una obra de arte” y se pierde “en la enunciación informal de ideas premeditadamente dispares y morbosamente irracionales”, “*no merece un estudio más detenido*” (1964: 27, 29). Sin tener en cuenta la censura de su juicio, Scrimaglio acertó cuando sostuvo que *Espantapájaros* en su “desprecio por lo que había dado en llamarse arte”, “abandona todo intento estético” y renunciaba a ser una *obra artística* tal como se entendía en su contexto, porque esa era justamente la desviación diferencial del libro en términos de Bourdieu: un nuevo episodio de la antinomia entre subversión y rutina. Por eso, la reseña de *El Orden* de Tucumán, en su reseña titulada “*Espantapájaros* de Oliverio Gironde no es para gente seria”, advirtió: “ningún jurado oficial discernirá nunca un premio de literatura a este buen Oliverio; ningún historiador dejará de apartarlo con menosprecio y fastidio”.

La excentricidad problemática de *Espantapájaros*, sus rupturas con los modelos más frecuentados, fueron planteadas ya desde entonces en al menos cuatro dimensiones:

1. la cuestión genérica;
2. el lenguaje poético;
3. el estatuto del yo;
4. la campaña de lanzamiento.

3.3.1. La cuestión genérica

La primera de estas dimensiones indica la dificultad de incluir en algún género previsible para el lector los veinticinco textos que componen el libro, el primero sin título ni número; los restantes,

sin título, numerados del 1 al 24. Antes de su publicación, como veremos, el propio Girondo los llamó *poemas*; *Crítica*, igual. Giménez Caballero, indicando su carácter heterogéneo, escribió que es un “solo de poesía, en el clarinete espantador de su libro. Es una novela y parece un verso”. Delio los calificó como “poemas sin armonía”. *El Mundo* del 8 de agosto enunció con claridad la imposibilidad de la clasificación: “No se sabe aún qué es su nuevo libro, si una novela, o un poema, o un tratado de vida. No importa; mejor si sobra en todos los géneros en que se le ubique; siempre se podrá salvar por una cabeza”. Poco después, Gómez de la Serna reclamó una nueva terminología para *Espantapájaros*: “lo inventado en ese libro no tiene aún nombre” (1938, enero: 66).³⁴¹

La crítica de los años posteriores se detuvo poco en la cuestión. Enrique Molina, que situaba el libro a “gran distancia [...] de la producción lírica de su tiempo en el país”, lo inscribió en los dominios de la “poesía en prosa, que desdeña el verso” (Molina, 1968: 24). Beatriz De Nóbile propuso leerlo como fusión de poema y relato, “en una sola materia poético narrativa” (1972: 44). Gaspar Pío del Corro proclamó que atento “capitalmente al *contenido* de la obra”, dejaría de lado “los problemas relativos a su ubicación genérica, complicados por la displicente acumulación de relatos, diálogos, monólogos, poema, que apuntan por una parte a la literatura didáctica y por otra a la ficción” (1976: 50-51, subrayado del autor); esta enumeración revela los obstáculos que se presentaban al intentar inscribir *todos* los textos de *Espantapájaros* en una *única* dimensión genérica.

En tiempos más recientes, el primer crítico que problematizó la cuestión fue Saúl Yurkievich quien, desde el título mismo de su ensayo, definió los textos de *Espantapájaros* como *relatos limítrofes entre canto y cuento*. A su juicio había dos claras polaridades: las “veinticuatro piezas, numeradas y sin título, oscilan entre los polos narrativo y poético, pero sólo dos se alinean nítidamente en las categorías poema y cuento. (Ambas se sitúan en posiciones simétricas, la una es la decimosegunda, la otra, la vigesimocuarta)” (1983: 74). El texto 12, uno de los más conocidos del libro, es el único dispuesto como una sucesión de versos:

Se miran, se presienten, se desean,
se acarician, se besan, se desnudan,
se respiran, se acuestan, se olfatean,
se penetran, se chupan, se demudan (93).

Del texto 24, que inicia con una datación casi puerilmente antirrealista “El 31 de febrero, a

³⁴¹ Pellegrini, en cambio, considera *poema* incluso al texto 24 (1964: 27). Schwartz llama *poema* al texto 12 y *viñetas* al resto (1984, mayo). Millares los califica como *prosemas* (2013: 73).

las nueve y cuarto de la noche, todos los habitantes de la ciudad se convencieron que la muerte es ineludible” (111), Yurkievich ofrece una detallada sinopsis “para mostrar que se trata, en principio, de un cuento por la simple razón de que se puede contar”.³⁴² A su juicio, el resto de los textos constituyen “mixturas que provocan una franca interpenetración de géneros (de poiesis y diégesis), del contar con el cantar” (1983: 81); se asientan en una zona incierta y “todo intento de clasificación que tienda a endilgarles un rótulo rotundo se mete en un atolladero categorial del cual es difícil salir bien parado”, si bien en algunos, añade, “aparecen manifiestos los ingredientes narrativos, donde en grueso la materia prima es calificable de narrativa, pero que no adoptan la configuración del cuento” (1983: 77). Rose Corral, en “Relectura de *Espantapájaros (al alcance de todos)*”, también relee las ideas de Yurkievich: “Se trata de un libro abierto, provocativo, que desafía una estricta definición genérica: prosa poética, poemas en prosa, viñetas, cuadros, microrrelatos, son algunos de los términos utilizados para referirse a *Espantapájaros*”. Como Yurkievich, Corral separa los textos 24 y 12 del resto, aunque vincula a este último el caligrama inicial:

Si exceptuamos el poema ideográfico del principio y un poema escrito en verso (texto decimosegundo), ninguno de los textos puede adscribirse a un género único: aunque emparentados con el poema en prosa por su carácter abierto y fragmentario, se trata en el fondo de textos híbridos, más cercanos en su conjunto a la narrativa que a la lírica (1999: 591).

En esa zona intermedia, está claro que no todos los textos son iguales, pero podemos considerarlos en términos de “prosas de vanguardia” que según Selena Millares “son un género sin género”: prosas breves que podrían definirse por la negación: “no se identifican con el poema tradicional –por carecer de rima y medida– ni con el cuento tradicional –no cuentan una historia con planteamiento, nudo y desenlace–. Se trata de iluminaciones libres, experimentales, donde lo poético puede admitir también lo lúdico o el humor” (2013: 30). Las prosas de vanguardia rompen la barrera entre el verso y la prosa; mediante la poesía renuevan las estrategias narrativas desgastadas de la novelística de su tiempo a través de dos movimientos: uno, “la fragmentación y el cultivo de la brevedad, que admite una intensidad metafórica o conceptual no adecuada para los textos extensos”, y dos, “liberada la prosa de toda esa retórica que la envolvía, sustituye su viaje temporal –a través de la horizontalidad, de la cronología–, por el vertical o inmóvil, es decir, por la exploración en el pensamiento, la irrealidad y el subconsciente” (Millares, 2013: 29). Esto, por

³⁴² En el texto 24 se refiere el acto de “escarbarse las pupilas con una hoja de *gillette*”, porque es inevitable preguntarse, marginalmente, si Gironde pudo haber asistido a una proyección de *Un perro andaluz* en París en 1929.

cierto, excluye la posibilidad de que *Espantapájaros* sea considerada una novela, enunciada humorísticamente por Giménez Caballero.

No es ocioso poner en relación estas prosas con los estudios semiológicos del relato, en particular, con la lógica de los posibles narrativos de Claude Bremond, quien parte de una unidad de base, “el átomo narrativo”, esto es, la secuencia elemental de las acciones y acontecimientos, formada por tres fases denominadas virtualidad, actualización y consecuencia: “a) una función que abre la posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o de acontecimiento a prever; b) una función que realiza esta virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto; c) una función que cierra el proceso en forma de resultado alcanzado” (1970: 87).

En gran parte de los textos de *Espantapájaros* la situación inicial es una virtualidad que no se actualiza y no tiene consecuencias; no hay exploración de los desarrollos posibles de la situación; son fragmentos de un relato siempre incompleto, punto de partida de hechos que no serán narrados y que se posponen para un futuro indefinido. “Prolífico protoplasma narrativo”, es la expresión empleada por Yurkievich para aludir a ellos, a los que caracteriza también con otra sucesión de metáforas que recuerdan a Bremond: “Abanico de virtualidades, el potencial narrativo queda en estado germinal, como una mostración de eventualidades que no alcanzan a urdir historia, como una pululación de ocurrencias que no buscan más que desencadenarse y dispararse desechando la opción de entretejer la trama o intriga propias del cuento” (1983: 78-79).

Tales características se despliegan de manera explícita en el texto 8, cuyo protagonista es “un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades”. Esta virtualidad en tensión no puede actualizarse:

Mi vida resulta así una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, una explosión de fuerzas encontradas que se entrechocan y se destruyen mutuamente. El hecho de tomar la menor determinación me cuesta un tal cúmulo de dificultades, antes de cometer el acto más insignificante necesito poner tantas personalidades de acuerdo, que prefiero renunciar a cualquier cosa (87).

Como en los *Veinte poemas*, se despliega en el volumen, en correlación con la plástica contemporánea, un simultaneísmo cubista que abarca las personas, como en el texto apenas citado, pero también el tiempo, descompuesto, fragmentado, inmovilizado, y el espacio, expuesto de una manera poliédrica que recuerda la alusión del propio Gironde a Buenos Aires, *nuestra ciudad cubista y bombardeada* (1925, julio 18).

En su antología de prosas hispánicas de vanguardia, Selena Millares intenta una clasificación

aproximada, sin compartimientos estancos, atendiendo a los aspectos dominantes y aun admitiendo que la diversidad del género se resiste a las teorizaciones.³⁴³

En nuestro caso, también se delinearán territorios íntimamente imbricados entre sí, pero con características propias que podemos intentar discernir sin necesidad de aplicar “rótulos rotundos”, estableciendo una suerte de espectro entre relato y poema, entre el *cuento* y el *canto*, las dos polaridades enunciadas por Yurkievich, en un continuo de secciones de bordes atenuados con creciente predominio de lo paradigmático sobre lo sintagmático. Por lo demás, el hecho de que el libro sea una colección heterogénea, no implica necesariamente que lo sean también las partes que lo componen. El siguiente es el esquema de nuestra propuesta, que amplía el número de textos incluidos en las polaridades extremas:

	<i>Relato</i>	<i>Prosa de vanguardia</i>			<i>Poema</i>
		<i>Situación narrativa o “virtualidad”</i>	<i>Motivos y variaciones</i>	<i>Versificación paralelística</i>	
<i>Textos</i>	15, 24	1, 2, 3, 6, 11, 14, 17, 20	5, 8, 10, 16, 22	4, 7, 9, 13, 18, 19, 21, 23	0, 12

Si Rose Corral ya había señalado que no era arbitraria “la colocación de las veinticuatro piezas de este mosaico”, identificando un principio constructivo en la disposición no azarosa del caligrama inicial, el texto 12 y el texto 24 (1999: 592), se advierte en este esquema ampliado una distribución también pareja de las distintas modalidades textuales.

I. *Relato*. Establecidos los dos extremos del espectro, en el extremo narrativo se encuentra el conocido texto 24, cuyas características enumeró Yurkievich desde el punto de vista narratológico.³⁴⁴ El relato, cuya construcción se funda en la primacía de la hipérbole, muestra, para

³⁴³ “A pesar de la arbitrariedad sin leyes de esos textos, pueden observarse en el encuentro de la prosa y la poesía territorios más o menos diferenciables, aunque íntimamente imbricados entre sí, en especial tres: los relatos de atmósfera –que delataban ya la crisis del modelo novelesco, y que tal vez son los que más han acusado la erosión del tiempo–, las prosas poemáticas breves, y las prosas visionarias, que integran lo poemático y lo narrativo, volcadas en una exploración de lo irracional. Los relatos de atmósfera o cinegráficos son una modalidad híbrida entre la narración y el poema: se trata de prosas donde el tiempo está suspendido, prácticamente nada ocurre, sólo la contemplación reflexiva, y a menudo están constituidas por el experimentalismo metafórico y greguerizante. Su negación del factor temporal se vincula con las propuestas cubistas –cuyo simultaneísmo pictórico ve así un correlato en la literatura” (Millares, 2013: 53).

³⁴⁴ “El texto vigesimocuarto se constituye como relato. Progresivo, se abre y se cierra en el tiempo diegético, según

Del Corro, “una dominante obsesión de la muerte, con lo cual Gironde se anticipa otra vez a la generación del 40” (1976: 57).

Sin embargo, una lectura desprejuiciada de *Espantapájaros* nos revela que el 24 no está sólo en el polo narrativo sino acompañado también por el menos afamado y casi nunca citado texto 15. Este narra la historia de un hombre que abandona sus riquezas para convertirse en anacoreta. Al cabo de años de vida ascética, en que aumenta “el tamaño de su ternura y de su barba”, llega a repugnarle también la perfección y comprende la inutilidad de cuanto existe. Entonces decide inmovilizarse para toda la eternidad. Se detiene en un recodo del camino, donde gradualmente su cuerpo acaba por transformarse en una piedra.

En este texto los recursos poéticos son escasos y hay un programa que cumple las tres fases de virtualidad, actualización y consecuencia, según Bremond, es decir, la secuencia elemental del relato de la estructura narrativa clásica de “planteamiento, nudo y desenlace”, en términos de Millares. Se destaca por ser el único del libro cuya acción está ambientada en un tiempo y espacio alejados de los de la publicación y la lectura, un pasado exótico con una mezcla de elementos: desierto, cactus, esclavos, prostitutas, leprosos, peregrinos, yacarés, cigüeñas, caviar. Todo pertenece a un registro ajeno al del resto del libro: el tema, el ambiente, el léxico, la imagen de los coloquios con el Diablo y el Señor, las incursiones en lo maravilloso: “Su presencia maduraba las mieses”; la sintaxis por momentos enrevesada que emplea giros como el ablativo absoluto: “Sobre la calva un resplandor fosforescente y millares de abejas alojadas en la pelambre de su pecho, aparecía, al mismo tiempo en lugares distintos”. Las pocas metáforas son más bien convencionales, carentes de la osadía vanguardista: “¡Cuántas veces su palabra cayó sobre la multitud con la mansedumbre con que la lluvia tranquiliza el oleaje!” Por todo ello, parece la reescritura de un texto antiguo, tal vez del mismo período de “La diligencia”, aún con influencias del modernismo. El narrador no nombra al personaje, ni siquiera como un *él*, y alguna de las preguntas que plantea sobre su interioridad suenan

una concatenación que se origina y se efectúa siguiendo una clara línea causal. El punto de vista es coherente, es el más común: el del narrador omnisciente, omnipresente que testimonia acerca de un acaecer no como sujeto de la aventura sino como testigo no identificado. La ubicación se concentra en una unidad de lugar y el tiempo narrativo se comprime en un relato puro nudo, con poca digresión y cuyos índices, cuyos informantes están dotados de máxima funcionalidad” (Yurkievich, 1983: 75-76). Por su parte, Roberto Retamoso describió el 24 de este modo: “Un texto que resulta paradigmático, desde este punto de vista, es el número veinticuatro, que cierra el libro. Se trata de un texto que se diferencia del resto, sobre todo por sus características genéricas y compositivas, ya que se trata de auténtico relato, que puede leerse como un cuento. Es, en tal sentido, prácticamente el único texto del libro en el que las potencialidades narrativas que alientan en su escritura se plasman de manera efectiva” (2005: 77).

a incrustaciones nuevas entre las frases viejas: “¿Sabía que el ascetismo puebla la soledad de mujeres desnudas y que toda sabiduría ha de humillarse ante el mecanismo de un mosquito?”

La lectura de *Espantapájaros*, escribe Yurkievich, “evoca viejas especies literarias momentáneamente eclipsadas por el cuento. Algunos textos parecen entrar en el ámbito de la fábula, de la parábola, del ejemplo o apólogo, como el 16 [...]. Otro grupo es, en sentido lato, anexas a la leyenda, y encuentra su realización cabal en el texto 15 [...]. Aquí se detecta el modelo de vida de santo a la manera de *La leyenda áurea* de Jacques de Voragine” (1983: 81-82). El texto 15 puede ser asimilado a un relato hagiográfico, pero no es posible decir que pertenece a un *grupo*, porque, más allá de su evidente organización narrativa, es muy diferente de todos los otros textos. Presenta, además, una singularidad: es el único en el que aparece la palabra *espantapájaro*.

II. *Prosa de vanguardia: situación narrativa o “virtualidad”*. Como vimos, entre las prosas de vanguardia hay textos en los que predomina lo narrativo pero que carecen en general de la estructura clásica. La inacción y la inmovilidad hacen prevalecer en estos textos el uso del presente y del imperfecto por sobre el perfecto, el tiempo verbal que desencadena la acción y el movimiento. En ellos se expone una mera situación narrativa inicial, en general constituida sobre la base de ciertos rasgos peculiares de un personaje, que luego no llega a evolucionar porque la acción, o bien no consiste en una perturbación de la situación inicial, o bien no aparece una concatenación causal que conduzca a una resolución final. Son pura virtualidad, en términos de Bremond. Incluimos en este grupo los textos:

1 [“No se me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias”]

2 [“Jamás se había oído el menor roce de cadenas”]

3 [“Nunca he dejado de llevar la vida humilde que puede permitirse un modesto empleado de correos”]

6 [“Mis nervios desafinan con la misma frecuencia que mis primas”]

11 [“Si hubiera sospechado lo que se oye después de muerto, no me suicido”]

14 [“Mi abuela –que no era tuerta– me decía”]

17 [“Me estrechaba entre sus brazos chatos y se adhería a mi cuerpo”]

20 [“Con frecuencia voy a visitar a un pariente que vive en los alrededores”]

En el predominio de situaciones sin desarrollo ni consecuencias, las virtualidades son

narrativamente enunciables. Se presentan cuadros de personajes como casos extravagantes o inverosímiles:

- El que está enamorado de una mujer etérea;
- la que atribuye destinos exóticos a su manso marido;
- los visitantes que no pueden evitar comportarse de manera extraña;
- el nervioso pesimista a quien le repugna el erotismo;
- el suicida que lamenta los escándalos de la vida de ultratumba;
- la abuela que da consejos contradictorios;
- el durmiente que es visitado en sueño por súcubos;
- el que provoca catástrofes y siembra cadáveres a su alrededor.

En el primero de los textos de este grupo, aparece un motivo recurrente, el del vuelo, aplicado a la historia del personaje, y se esboza un recurso que será utilizado más extensivamente en otros textos, la repetición:³⁴⁵

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.³⁴⁶

III. *Prosa de vanguardia: motivos y variaciones*. Incluimos en este grupo a los textos:

5 [“En cualquier parte donde nos encontremos, a toda hora del día o de la noche, ¡miembros de la familia!”]

8 [“Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades”]

10 [“¿Resultará más práctico dotarse de una epidermis de verruga que adquirir una psicología de colmillo cariado?”]

16 [“A unos les gusta el alpinismo. A otros les entretiene el dominó. A mí me encanta la transmigración”]

22 [“Las mujeres vampiro son menos peligrosas que las mujeres con un sexo prehensil”]

³⁴⁵ Se trata, en este caso, de una políptoton, mediante la repetición del verbo cambiando sus flexiones.

³⁴⁶ Sin forzar la interpretación, puede quizá leerse en la aparición de María Luisa una revisitación del aria “Un bel dì, vedremo” de *Madama Butterfly*: “È uscito dalla folla cittadina / Un uomo, un picciol punto / S'avvia per la collina”. Él llega por el mar; ella llega por el aire.

Aquí las situaciones son todavía narrativamente enunciables con sus personajes extravagantes:

Los que encuentran a miembros de su familia en cualquier parte;

el que tiene muchas personalidades;

el que lo sublima todo;

el que disfruta de la transmigración,

las mujeres peligrosas.

Pero también aparecen motivos, en tanto unidades temáticas mínimas, organizadas en una estructura que se aproxima a lo musical, una suerte de “tema con variaciones”.³⁴⁷ Véase por ejemplo, la variación de familiares:

¿Cualquier gato se asoma a la ventana y se lame las nalgas?... ¡Los mismos ojos de tía Carolina!
¿El caballo de un carro resbala sobre el asfalto?... ¡Los dientes un poco amarillentos de mi abuelo José María!
¡Lindo programa el de encontrar parientes a cada paso! ¡El de ser un tío a quien lo toman por primo a cada instante! (83)

La variación de personalidades:

¿Qué clase de contacto pueden tener conmigo –me pregunto– todas estas personalidades inconfesables, que harían ruborizar a un carnicero? ¿Habré de permitir que se me identifique, por ejemplo, con este pederasta marchito que no tuvo ni el coraje de realizarse, o con este cretinoide cuya sonrisa es capaz de congelar una locomotora? (86)

La variación de lo sublimado:

Lo que antes me resultaba grotesco o deleznable, ahora me parece sublime. Lo que hasta ese momento me producía hastío o repugnancia, ahora me precipita en un colapso de felicidad que me hace encontrar sublime lo que sea: de los escarbadientes a los giros postales, del adulterio al escorbuto (89).

La variación de las transmigraciones:

¡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!

Para apreciar el jamón ¿no es indispensable ser chanco? Quien no logre transformarse en caballo ¿podrá saborear el gusto de los valles y darse cuenta de lo que significa “tirar el carro”?...

Poseer una virgen es muy distinto a experimentar las sensaciones de la virgen mientras la estamos poseyendo, y una cosa es mirar el mar desde la playa, otra contemplarlo con unos ojos de

³⁴⁷ Este procedimiento, según Amado Alonso en su estudio sobre Pablo Neruda, consiste en la “repetición de un elemento en combinaciones rítmicamente diferentes, y alternancia musical de un elemento con otro u otros fonéticamente diferentes pero del mismo signo emocional” (1940: 84).

cangrejo (98).

La variación de mujeres peligrosas, las mujeres vampiro, las mujeres con sexo prensil, las mujeres eléctricas:

Nuestra carne adquiere, poco a poco, propiedades de imán. Las tachuelas, los alfileres, los culos de botella que perforan nuestra epidermis, nos emparentan con esos fetiches africanos acribillados de hierros enmohecidos (108).

Estos textos están en medio del relato y del poema en prosa. El tiempo tiende a inmovilizarse, aumentan las repeticiones léxicas y sintácticas, y las variaciones se despliegan en el simultaneísmo cubista.

IV. *Prosa de vanguardia: versificación paralelística*. Aquí incluimos:

4 [“Abandoné las carambolas por el calambur, los madrigales por los mamboretás”]

7 [“¡Todo era amor... amor! No había nada más que amor”]

9 [“¿Nos olvidamos, a veces, de nuestra sombra o es que nuestra sombra nos abandona de vez en cuando?”]

13 [“Hay días en que yo no soy más que una patada, únicamente una patada”]

18 [“Llorar a lágrima viva. Llorar a chorros. Llorar la digestión. Llorar el sueño”]

19 [“¿Que las poleas ya no se contentan con devorar millares y millares de dedos meñiques?”]

21 [“Que los ruidos te perforen los dientes, como una lima de dentista”]

23 [“Se podrá discutir mi erudición ornitológica y la eficacia de mis aperturas de ajedrez”]

En este grupo han desaparecido prácticamente todos los elementos narrativos y prevalece la organización poética. Ya no es posible hablar de personajes, salvo, quizá, en el 13, el 19 y el 23, que muestran ser también casos extraños:

el que le da patadas a todo lo que encuentra;

el optimista que siente una enorme gratitud por la vida (reverso del texto 6);

el que solidariza con todo.

En este último, como en el texto 4, el yo sólo parece una conexión gramatical para permitir la unión de elementos heterogéneos. El 19, como el 9, son ejemplos de lo que Millares llama textos de atmósfera. El 9 es de “contemplación reflexiva”:

¿Nos olvidamos, a veces, de nuestra sombra o es que nuestra sombra nos abandona de vez en cuando?

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 (88).

El 19 es más “metafórico y greguerizante”, siempre en términos de Millares. Por ejemplo estas imágenes del *optimismo de pelota de goma*:

De ahí ese amor, esa gratitud enorme que siento por la vida, esas ganas de lamerla constantemente, esos ímpetus de prosternación ante cualquier cosa... ante las estatuas ecuestres, ante los tachos de basura...

De ahí ese optimismo de pelota de goma que me hace reír, a carcajadas, del esqueleto de las bicicletas, de los ataques al hígado de los limones; esa alegría que me incita a rebotar en todas las fachadas, en todas las ideas, a salir corriendo –¡desnudo!– por los alrededores para hacerles cosquillas a los gasómetros... a los cementerios.... (102-103).

En todos estos casos, sin embargo, nos encontramos ya en el dominio de los poemas en prosa, con recursos rítmicos propios de la *versificación paralelística*, que se apoyan fundamentalmente en el llamado “ritmo de pensamiento” o “música de ideas”, aunque en ocasiones contengan también “restos de ritmos versales”, según el estudio de Isabel Paraíso:

El retorno ideológico se plasma frecuentemente en recurrencias sintácticas (isocolos de todo tipo: en quiasmo, en paromoeosis, etc.) y en recurrencias léxicas (todo tipo de *repetitio*: geminación, anáfora, complexión, epímone, etc.) o semánticas (enumeración, acumulación, sinonimia, percusión, etcétera). La versificación paralelística posee, pues, un fuerte andamiaje sintáctico y semántico, que en ocasiones se expande incluso al plano fónico (aunque no a los ritmos versales periódicos) (1985: 398-399).

Las recurrencias predominan como principio organizador en este grupo. Jesse Fernández señala entre los recursos formales más usuales del poema en prosa: “organización rítmica basada en la repetición anafórica de un mismo grupo sintáctico, construcciones simétricas o reiterativas, rompimiento del desarrollo lineal por medio de la organización estrófica, ritmo interior, imágenes sensoriales, entre otros (1994: 33). Esa construcción se advierte en casi todos los textos del grupo:

Que al salir a la calle, hasta los faroles te corran a patadas; que un fanatismo irresistible te obligue a prosternarte ante los tachos de basura y que todos los habitantes de la ciudad te confundan con un meadero.

Que cuando quieras decir: “Mi amor”, digas: “Pescado frito”; que tus manos intenten estrangularte a cada rato, y que en vez de tirar el cigarrillo, seas tú el que te arrojes en las salvaderas.

Que tu mujer te engañe hasta con los buzones; que al acostarse junto a ti, se metamorfosee en sanguiuela, y que después de parir un cuervo, alumbre una llave inglesa (107).

En carta a Gironde con motivo de la publicación de *Espantapájaros*, Enrique Amorim elogió las “maldiciones gitanas” del libro, sin duda refiriéndose a este texto 21. Compáreselo con la

siguiente “Maldición gitana” transcrita por Augusto Jiménez:

que te veas en las manos del verdugo y arrastrado como las culebras, que te mueras de hambre, que los perros te coman, que malos cuervos te saquen los ojos, que Jesucristo te mande una sarna perruna por mucho tiempo, que si eres casado tu mujer te ponga los cuernos, que mis ojitos te vean colgado de la horca y que yo sea el que te tire de los pies, y que los diablos te lleven en cuerpo y alma, al infierno (1853: 110, 112).

La expansión al ritmo fónico de las repeticiones sintácticas y léxicas, se da en ocasiones mediante el empleo de la aliteración y la paronomasia, tanto en prefijos como en sufijos:

No consentí ninguna concomitancia con la concupiscencia, con la constipación. Fui metodista, malabarista, monogamista. Amé las contracciones,³⁴⁸ las contrariedades, los contrasentidos... y caí en el gatismo, con una violencia de gatillo (82).

Como se advierte en este ejemplo, en las repeticiones se desencadena la “enumeración desarticulada”, “el hacinamiento de *membra disjecta* y de objetos heterogéneos” que Amado Alonso observa como característico de los poetas vanguardistas (1940: 266). En *Espantapájaros* abunda el hacinamiento de objetos urbanos contemporáneos:

A patadas con el cuerpo de bomberos, con las flores artificiales, con el bicarbonato. A patadas con los depósitos de agua, con las mujeres preñadas, con los tubos de ensayo (94).

En su clásico estudio de 1945 sobre la enumeración caótica en la poesía moderna, Leo Spitzer demuestra que el procedimiento tiene una larga tradición, renovada en las literaturas hispánicas por influencia de Walt Whitman y Rubén Darío, pero con insoslayables raíces barrocas: “Entiendo que Quevedo, el más punzante y acre de los satíricos españoles desengañados, es también el predecesor más importante de los escritores modernos que practican la enumeración caótica” (1945: 56). La crítica, al respecto, ha utilizado pertinentemente el concepto de Spitzer como clave de lectura de varios libros de Girono; Jorge Schwartz lo hace con *Veinte poemas*; Rizzo, con *Persuasión de los días*; Del Corro, con *En la masmédula*. Pero es quizá en *Espantapájaros* donde el recurso se usa de manera más desmesurada y quevedesca, al modo de “Érase un hombre a una nariz pegado”:

Solidario de las olas sin velas... sin esperanza. Solidario del naufragio de las señoras ballenatos, de los tiburones vestidos de frac, que les devoran el vientre y la cartera. Solidario de las carteras, de los ballenatos y de los fraques.

Solidario de los sirvientes y de las ratas que circulan en el subsuelo, junto con los abortos y las flores marchitas.

Solidario de los automóviles, de los cadáveres descompuestos, de las comunicaciones telefónicas que se cortan al mismo tiempo que los collares de perlas y las sogas de los andamios.

³⁴⁸ “Amé las *contracciones*” se lee en el dactiloscrito y en la primera edición; “contradicciones” en Girono (1967, 1968 y 1999) La edición crítica no indica esta variante, debida acaso a una errata.

Solidario de los esqueletos que crecen casi tanto como los expedientes; de los estómagos que ingieren toneladas de sardinas y de bicarbonato, mientras se van llenando los depósitos de agua y de objetos perdidos.

Solidario de los carteros, de las amas de cría, de los coroneles, de los pedicuros, de los contrabandistas.

Solidario por predestinación y por oficio. Solidario por atavismo, por convencionalismo. Solidario a perpetuidad. Solidario de los insolidarios y solidario de mi propia solidaridad (140).

Estos acoplamientos inesperados de realidades diversas son un recurso relacionado con el surrealismo, que se manifiesta también en el uso extendido de la figura del zeugma:

me sedujeron el recato y el bacalao (82);

con sus interrupciones cardíacas y telefónicas (85);

no te niegues al clarinete, ni a las faltas de ortografía (95);

cargado de aburrimiento y de parásitos (96);

sin una arruga en el pantalón o en la sonrisa (104);

borracha de plegarias o de aguardiente (111)

y se exacerba por el añadido de la paronomasia:

en la mineralogía y en los minotauros (82);

que exalta el canto de las ranas bajo las ramas, que arranca los botones de los botines, que se alimenta de encelo y de ensalada (85);

llorar de amabilidad y de amarillo (101).

Hemos visto que Isabel Paraíso menciona la posibilidad de que la versificación paralelística conserve “restos de ritmos versales”. El texto 12, del que nos ocupamos más abajo, es ya célebre por el uso de endecasílabos. Sin embargo, ha pasado desapercibido el hecho de que en otros pasajes del libro Gironde encubre metros regulares bajo el disfraz de la prosa, en una mezcla carnavalesca de registros.

Los endecasílabos se interpolan una y otra vez en los períodos del texto 7 como un motivo rítmico (“amor al portador, amor a plazos. | Amor analizable, analizado. | Amor ultramarino. Amor ecuestre.”), hasta desembocar en una serie arrolladora:

Amor impostergable y amor impuesto. Amor incandescente y amor incauto. Amor indeformable. Amor desnudo. Amor-amor que es, simplemente, amor. Amor y amor.... ¡y nada más que amor! (87)

Este párrafo equivale a cinco unidades métricas regulares:

- 11 Amor impostergable y amor impuesto.
- 11 Amor incandescente y amor incauto.
- 11 Amor indeformable. Amor desnudo.
- 11 Amor-amor que es, simplemente, amor.
- 11 Amor y amor.... ¡y nada más que amor!

En el texto 18, que presenta muchas similitudes formales con el 7, Gironde emplea el mismo recurso: luego de disimular algunos endecasílabos (“Llorar la digestión. Llorar el sueño. | Llorar ante las puertas y los puertos.”), llega al párrafo final:

Llorar de amor, de hastío, de alegría. Llorar de frac, de flato, de flacura. Llorar improvisando, de memoria. ¡Llorar todo el insomnio y todo el día! (101)

que está compuesto por cuatro endecasílabos y acaba por demoler las barreras entre la prosa y el verso:

- 11 Llorar de amor, de hastío, de alegría.
- 11 Llorar de frac, de flato, de flacura.
- 11 Llorar improvisando, de memoria.
- 11 ¡Llorar todo el insomnio y todo el día!

El paso de la prosa poética al poema es, así, una mera cuestión de grados.

V. *Poema*. En el extremo poético del espectro aparecen dos piezas. Antes que nada, el caligrama inicial, poema sin título, poema cero, versión tipográfica de la ilustración de la tapa de Bonomi, *imagentexto*, en la terminología de Mitchell. En una anotación manuscrita inédita, Gironde lo llamó *Credo*, lo que obliga a leerlo como una parodia carnavalesca de la plegaria religiosa. El archivo de la familia conserva también la copia en carbónico de la puesta en página preparada para la imprenta. Pese a las limitaciones técnicas del dactiloscrito, se evidencia el designio de componer un poema basado a la vez en el ritmo sintáctico, sonoro y visual.

Figura 131

Dactiloscrito de *Espantapájaros* preparado para la imprenta (1932)

Yo no sé nada
Tu no sabes nada
Vd. no sabe nada
El no sabe nada
Ellos no saben nada
Ellas no saben nada
Vds. 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"

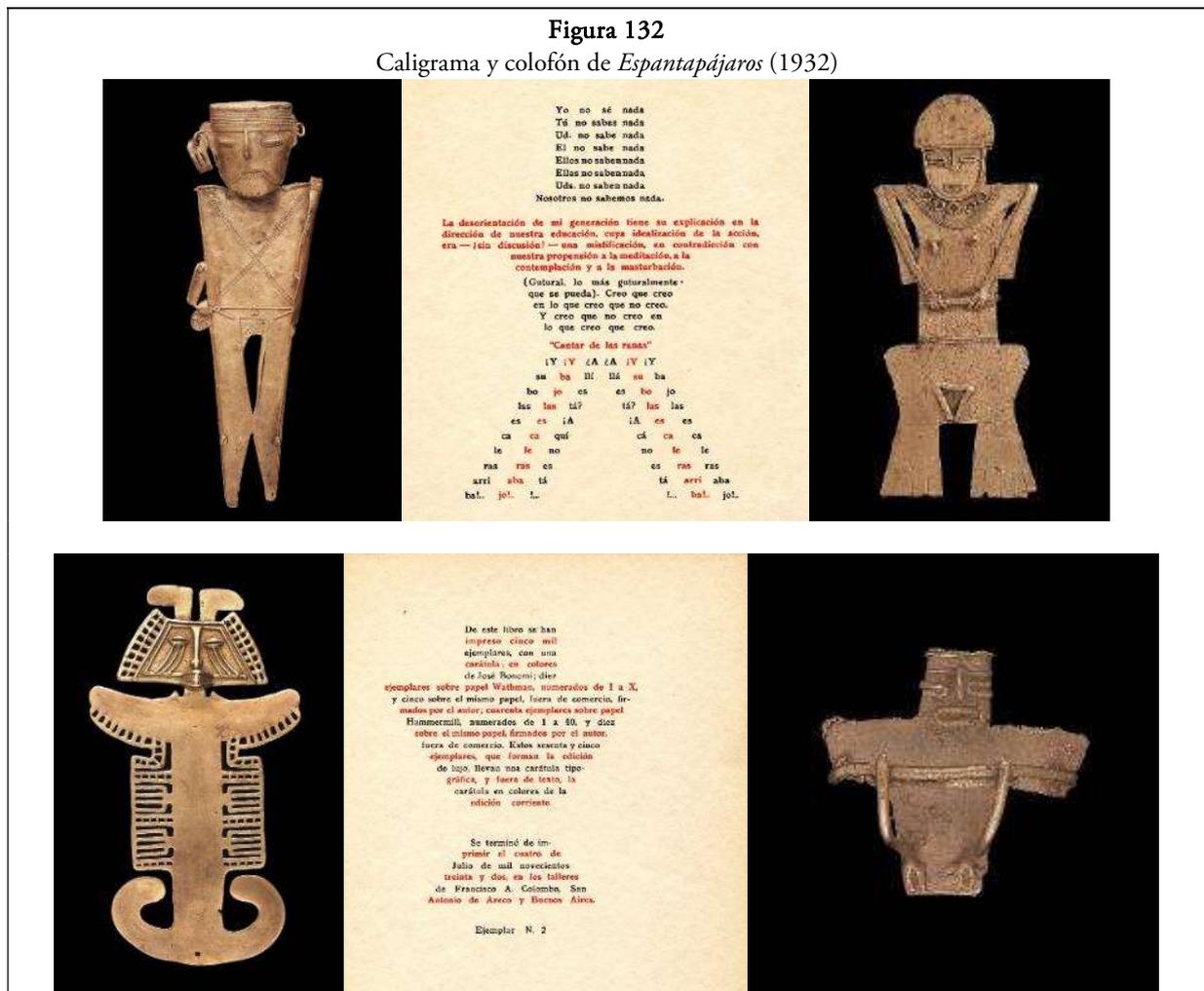
Y sube las escaleras arriba!...
Y bajo las escaleras abajo!...
Allí está?... ¡Aquí no está!...
Allí está?... ¡Acá no está!...
Y sube las escaleras arriba!...
Y bajo las escaleras abajo!...

Hay una cierta unanimidad crítica en considerar la figura como un espantapájaros, aunque no faltan las voces discordantes, que ve en ella aves o sombreros, como Blasi Brambilla ("su libro *El Espantapájaros*, el primero de cuyos poemas está dispuesto en forma tal que semeja un ave de esas", 1967: 102) o Trinidad Barrera ("un caligrama que dibuja un sombrero sobre una cabeza, caligrama que apunta al vacío: el no saber nada no es privativo de alguien, sino patrimonio universal. La burla del conocimiento se recoge en el ala del sombrero [...], apuntalada por unas escaleras que convocan un movimiento de ascenso y descenso, en un movimiento perpetuo de la cabeza al corazón y viceversa, en tensión dialéctica entre pasión y razón", 2007: 26). Por su parte, Willard Bohn escribe que, a causa de esas limitaciones técnicas, la figura resulta "más bien primitiva" y asemeja más a un robot que a un espantapájaros.³⁴⁹

La disposición tipográfica anómala, según Isabel Paraíso, suele unirse al verso libre para revelar la "modernidad" del autor, "sus deseos de romper drásticamente con toda la literatura anterior mostrando su propia originalidad o ingenio. Esta disposición tipográfica revela la intención de aproximar el poema a las artes plásticas" (1985: 400). Los dos libros de Gironde de la década de 1920 son los que acusan mayores influencias de las vanguardias históricas y trabajan sobre la dimensión visual de lo poético, pero ninguno de ellos exhibe caligramas. Por tal motivo, y teniendo en cuenta que para el diseño de las viñetas del periódico *Martín Fierro* Gironde había adaptado

³⁴⁹ "Gironde's composition looks rather primitive. The scarecrow's head is square instead of circular, for example, and it seems to have six legs. Despite an attempt to soften its silhouette, the latter is relentlessly rectilinear-doubtless because the poem was composed on a typewriter. In short, the figure resembles a robot more than a scarecrow" (Bohn, 2011: 76-77).

ilustraciones precolombinas, “sacadas de las telas peruanas” según reveló en la carta a Guillermo de Torre (19 de septiembre de 1925), es lícito preguntarse si las figuras prehispánicas no estuvieron en el origen de los caligramas que abrían y cerraban *Espantapájaros*, publicado muy poco después de adquirida la colección. La crítica ha explicado estas imágenes por sus insoslayables antecedentes europeos –“callado homenaje a Apollinaire” lo considera Enrique Molina (1968: 24)–, aunque no es desatinado considerar, a la vez, una ascendencia en la iconografía americana si se observan las analogías formales entre ellas, sin olvidar las imágenes rescatadas por la revista *Sur*.



En el espectro que conduce del poema al relato, del texto 0 al 24, de la primera línea a la última, *Espantapájaros* pasa de la ignorancia al conocimiento, del “Yo no sé nada” a “la certidumbre de la muerte”. Este *Credo* pagano, paradójico credo de dudas, pone en crisis todas las certezas: “Creo que creo en lo que creo que no creo y creo que no creo en lo que creo que creo” (77).³⁵⁰

El otro poema del libro es el texto 12, que ha recibido especial atención por su colocación

³⁵⁰ Sólo Anderson Imbert (1993: 20), hasta donde sabemos, lee en términos de “Credo” este poema.

central en el conjunto y por tratarse del único que gráficamente presenta división versal. *Poema indecoroso* lo condenó en *Nosotros* Augusto Cortina, aunque añadió que en él “la riqueza y precisión verbales son dignas de aplauso”. Fue también destacado en la reseña de *El Mundo* del 15 de agosto: “El número 12 está realizado con 72 verbos y una conjunción, lo que ya es un triunfo en este arte de la palmera adjetiva”. Se compone de 24 endecasílabos, todos ellos del tipo conocido como “melódico”, es decir, con acentuación en la 3ª, 6ª y 10ª sílabas, salvo el primero, “heroico”, acentuado en 2ª, 6ª y 10ª. La acentuación sostiene una estructura rigurosamente triádica, en el que cada verso está compuesto por tres verbos reflexivos encabezados por el pronombre *se*, con excepción de *despiertan* (en el verso 5), *fallecen* (v. 9), *desfallecen* (v. 13), *reviven* y *esplendecen* (v. 19), *resucitan* (v. 23). *Fallecen* y *desfallecen* son los dos únicos verbos compuestos del poema. Predominan las rimas consonantes, según un esquema irregular que desborda la división en octavas: ABABCCAD, DAAEEEFF, GGEECCDD; algunas de estas rimas consonantes son, a su vez, asonantes entre sí: las A, *babean* con las D, *disgregan*; las C, *calcinan* con las G, *acribillan*.³⁵¹

“Guerra de amor: sujeto y objeto, intercambiables, se involucran en la arquetípica pareja sexual”, escribe Yurkievich; “a pesar de establecerse sobre una sucesión de acciones, este texto está más lejos que todos los otros de lo narrativo; no concatena una progresión narrativa” (1983: 76). En cambio, para Jorge Schwartz, que lo considera “el texto más curioso e intenso de todo el libro, ya que la experiencia del amor y de la muerte aparecen transfiguradas”, la progresión hacia el clímax convierte al texto en un recorrido dramático en el que “hay un aproximarse, un penetrarse y un morir, para después reiniciar toda la secuencia orgiástica”. Schwartz también destaca que “la lectura del encuentro amoroso como lucha, como embestida violenta, encontraría también soporte en la recurrencia anterior de un vocabulario bélico” (1984: 33-34). Al respecto, es inevitable recordar uno de los estudios de Georges Bataille sobre el erotismo, con una descripción semejante a la de Gironde, en las imágenes y en el ritmo ternario:

El momento erótico es la cima de la vida cuya mayor fuerza e intensidad se muestran en el momento en que dos seres *se atraen, se acoplan y se perpetúan*. [...] Esos cuerpos mezclados, *que se tuercen, que desfallecen y se abisman* en excesos de voluptuosidad... (1970: 21).

De todos modos la afirmación de que en el texto 12 prevalece un léxico violento es una

³⁵¹ Obsérvese que sólo *disgregan* y *reintegran*, en posición de pareados, no son estrictamente consonantes. Podría considerarse un caso de lo que algunos teóricos llaman *rima consonante simulada*. Véase, al respecto, Devoto (1995: 66).

percepción que debe ser mitigada pues no tiene correspondencia estadística: el “vocabulario bélico”, entendido incluso en un sentido lato, no alcanza a ser un tercio del total. Esta es la lista de los verbos en orden alfabético. Señalamos en negrita aquellas voces que podrían ser consideradas “bélicas” y adviértase que abundan también los términos relacionados con lo sensorial:

acarician, **acometen**, acoplan, **acribillan**, acuestan, adormecen, **agazapan**, aletargan, apetecen, **apresan**, **aprietan**, **asesinan**, **atornillan**, babean, besan, buscan, **calcinan**, caldean, codician, confunden, contemplan, chupan, demudan, derriten, desean, desfallecen, **desgarran**, desmayan, desnudan, despiertan, **disgregan**, **dislocan**, distienden, enarcan, enervan, enlazan, enloquecen, **entrechocan**, entregan, estiran, **estrangulan**, estremecen, evaden, **fallecen**, fascinan, gustan, iluminan, **incrustan**, **inflaman**, **injertan**, juntan, **mastican**, menean, miran, **muerden**, olfatean, palpan, **penetran**, **perforan**, presienten, refriegan, rehuyen, reintegran, **remachan**, repelen, respiran, resplandecen, resucitan, **retuercen**, reviven, sueldan, tantean.

El poema, apoyado en el ritmo poético sonoro, es sugestivamente silencioso: no hay gritos, no hay voces, no hay susurros; el único verbo relacionado con el sonido es *demudar*. Gonzalo Aguilar realizó una lectura que lleva el texto hacia la mayor abstracción: “nada indica sin embargo que los verbos de este poema tengan que referirse estrictamente a una pareja o a cuerpos humanos: en otros pasajes del libro, estos mismos verbos se aplican a animales o a objetos inertes” (2009: 249). No obstante, podemos disentir con la última parte de esta afirmación, porque esos mismos verbos sí son empleados en otros encuentros amorosos, como el del texto 17, entre el protagonista y un súcubo con aspecto femenino: “De cada uno de sus poros surgía una especie de uña que *me perforaba* la epidermis [...]; hasta que su sexo –lleno de espinas y de tentáculos– *se incrustaba* en mi sexo, precipitándose en una serie de espasmos exasperantes” (100). Asimismo, no puede soslayarse que en otros textos ocurre lo inverso: los seres humanos son animalizados y cosificados, según un sistema metafórico característico de toda la obra de Girondo.³⁵²

Corral y otros críticos observan un “hecho que no puede ser tampoco casual es que el total de versos de este poema (veinticuatro), es idéntico a la suma de los textos que integran *Espantapájaros*” (1999: 597).³⁵³ Ahora bien, la cuestión del lenguaje bélico y el número de versos del poema ha sido dilucidada por Helena Usandizaga (1996) y por Pablo Lombó Mulliert (2007). Estas lecturas, prácticamente desconocidas en nuestro país durante mucho tiempo, fueron, hasta

³⁵² Por ejemplo, en el texto 2 un personaje formal y solemne es degradado al nivel de una cosa (un cepillo) y un animal (un perro): “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” (79).

³⁵³ Sí parece casual, en cambio, el hecho de que en el caligrama del dactiloscrito también tiene veinticuatro líneas.

donde sabemos, las primeras en señalar que el texto ultramoderno de Gironde es en realidad la revisitación de un modelo barroco, el “Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado” de Francisco de Quevedo, que a su vez, en un vértigo de referencias y reapropiaciones, parodia el *Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo, refundición de tradiciones épicas medievales. Ya vimos cómo, para Bourdieu, la subversión artística puede revestir la forma de un retorno a las fuentes y a la crítica herética (1997: 62-63). Veremos al analizar el sistema rítmico de su trayectoria poética que Gironde practicó y reformuló de manera consciente e intensiva las formas métricas clásicas.

Se pregunta Lombó en qué edición pudo haber leído el poeta argentino al español: “No sé cómo conoció exactamente Oliverio Gironde a Francisco de Quevedo; algunas de las ediciones que circulaban en la época eran la de Aureliano Fernández-Guerra o la de Marcelino Menéndez y Pelayo” (2007: 379). Lo cierto es que Gironde, como vimos, era bibliófilo, y en su colección estaba el volumen *Las tres últimas musas castellanas de Don Francisco de Quevedo Villegas, Cavallero de la Orden de Santiago, Señor de la Villa de la Torre de Juan-Abad. Sacadas de la Librería de Don Pedro Aldrete Quevedo y Villegas, Colegial del Mayor del Arçobispo de la Universidad de Salamanca, Señor de la Villa de la Torre de Juan-Abad*, impreso en 1671.³⁵⁴ En la página 100 de esa edición, puede verse la siguiente octava real:

Figura 133

Fragmento del “Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado” de Francisco de Quevedo, edición de 1671 que pertenecía a la biblioteca de Oliverio Gironde³⁵⁵

Se majan, se machucan, se martillan,
 Se acriban, y se punçan, y se sajan,
 Se desmigajan, muelen, y acrebillan,
 Se despizcan, se hunden, y se rajan,
 Se carduzan, se abruman, y se trillan,
 Se hienden, y se parten, y desgajan;
 Tan cabal, y tan justamente obran,
 Que las mismas heridas que dan cobran.

³⁵⁴ Tras la muerte de Gironde y Lange, el ejemplar fue subastado en el *Remate especial: libros antiguos, modernos, historia, arte, viajes poesía, literatura, documentos, primeras ediciones*, de la Casa Bullrich Arte y Antigüedades, en Buenos Aires en julio de 1973, según muestra la amplia reconstrucción de Artundo (2008).

³⁵⁵ “Se majan, se machucan, se martillan, / Se acriban y se punzan y se sajan, / Se desmigajan, muelen y acrebillan, / Se despizcan, se hunden y se rajan, / Se carduzan, se abruman y se trillan, / Se hienden y se parten y desgajan: / Tan cabal y tan justamente obran, / Que las mismas heridas que dan cobran”. Una influencia intermedia puede hallarse en la mítica *plaque* de Carlos Alfredo Becú *En la plenitud de los éxtasis* de 1897: “Galopan, galopan, con empuje soberbio, / y se levantan y se abalanzan y se persiguen, / y se entrechocan, como las rocas, una con otra / y se adelantan por

Observa Lombó que “la anáfora verbal de la octava de Quevedo crece exponencialmente en el poema de Gironde: de seis a veinticuatro versos y de 18 a 72 verbos. Si dividimos los veinticuatro versos en tres estrofas, obtenemos tres octavas de endecasílabos con rima consonante, es decir, una especie de octavas reales” (2007: 380), y se pregunta por qué Gironde tomó esta forma solemne, habitualmente destinada a narrar hazañas épicas, como modelo para un poema erótico, “una guerra amorosa perfectamente lograda que combina el lenguaje digno de un molimiento de huesos con escenas altamente eróticas [...]. Gironde acopló la octava épico-burlesca de Quevedo al universo amoroso con un juego conceptual muy atinado: el amor y la guerra lo comparten todo, incluso estructuras poéticas” (2007: 381). Agreguemos que en enero de 1937 Ramón Gómez de la Serna publicó en *Sur* una silueta de Macedonio Fernández, donde afirmaba que Quevedo “es el que más ha influido en Macedonio, en Oliverio, en Borges y en mí”, un cuarteto en el que Borges quizá no se haya sentido del todo cómodo. En esa influencia Gómez de la Serna destacó que no se trataba de una ruptura, sino de un *nuevo sesgo*, una modulación moderna y local de la lengua española clásica: “Lo americano, sobre todo lo claramente argentino y en particular de Buenos Aires y sus alrededores, es encontrar un nuevo sesgo al viejo lenguaje –que no podrá nunca dejar de ser viejo aunque sea nuevo– y dar a la dialéctica una gracia ágil que sea su originalidad de dicha en otro sitio” (1937, enero: 80). Para Juan Carlos Ghiano, en la generación poética de Gironde, Quevedo representa la “bandera constante para todos aquellos que reaccionan contra el academicismo castizante” (1957: 113).³⁵⁶

Pellegrini también incluyó a Gironde en una línea que según él comenzaba en el Arcipreste de Hita, seguía por los romances anónimos, la novela picaresca, Cervantes, La Celestina, y alcanzaba su máxima expresión en Quevedo, para llegar hasta los grabados de Goya: “Lo amargo y lo grotesco mezclados. Más recientemente puede considerarse a Ramón Gómez de la Serna un espíritu afín al de Oliverio Gironde” (1964: 23). A esta genealogía deberíamos agregar al ya mencionado Ramón de Valle Inclán, puesto que no pocos críticos han calificado de “esperpéntica” la poética de Gironde,

escuadrones hacia la playa / y se aniquilan, por escuadrones, uno tras de otro” (citado en Max Henríquez Ureña, 1954: 178). Becú fue profesor de Derecho Internacional Privado en la Universidad de Buenos Aires cuando Gironde estudió allí.

³⁵⁶ No es imposible que el comienzo del texto 8 de *Espantapájaros*, “yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades”, haya tenido a su vez eco en un artículo posterior de Gómez de la Serna sobre Quevedo, donde se lee que éste “Tenía muchas almas, una perrera de almas” (“Quevedo, Madrid y América”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 15, mayo-junio de 1950: 511).

entre ellos Alonso (1981), Luis Martínez Cuitiño (1988), Anderson Imbert (1993) y Schwartz (1996), que postula “el feísmo y la deformación como principio de composición estética”.³⁵⁷ El humor de Gironde, concluía Pellegrini, era “un humor duro, violento, acre, desenfadado, irrespetuoso, que rehuye lo decorativo y prefiere penetrar en profundidad mediante una expresión ceñida que recurre a palabras despreciadas o triviales para exaltar su grandeza frente a los manoseados y prostituidos términos de la retórica académica” (1964: 23). El propio Gironde explicitaría los propósitos de su larga búsqueda lingüística, en una carta a Ricardo Paseyro del 28 de enero de 1957: “Viejas prostitutas con olor a mercado o perfumadas hasta la náusea, 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”.

3.3.2. *El lenguaje poético*

Fue justamente el lenguaje de *Espantapájaros*, el uso de las palabras *despreciadas o triviales*, el ataque a la retórica academicista, lo que motivó *desconcierto* en los lectores de su tiempo, tanto en la recepción privada como en la pública. Esta última es más conocida: las reseñas negativas lo consideraban incluso más escandaloso que los *Veinte poemas* y denunciaban previsiblemente *desenfado quevedesco, chabacanería, suciedad, porquerías*.

El mismo diario *El Mundo*, que días antes había anunciado con entusiasmo el lanzamiento del libro, el 29 de agosto, lo condenaba en una larga reseña: “Oliverio Gironde es un buen amigo, pero el libro es malo. Es el libro de Freud, pero mal entendido, mal aprovechado. Hubiéramos querido defenderlo –pero no tiene por dónde–. Se nos escapa, es fofo”. Según anticipamos, *freudiano* era popularmente entonces casi un sinónimo de depravado, como puede verse en la revista *Claridad* de noviembre de 1931, en un brulote contra Nicolás Olivari titulado, precisamente, “Poesía freudiana”, donde se lo acusaba de escribir “inmundicias injustificadas e inútiles”. El anónimo redactor concluía con una admonición general contra la literatura “onanista”:

Señores poetas: las manos que vosotros tenéis os las colocó Dios en el cuerpo para que escribáis “versos divinos”; no les deis una ocupación equívoca... Mirad que los tiempos no son como para dejarse “fanatizar por el culto onanista de la lectura...” Leed con atención lo que dijo Marx y lo que dijo Lenin... Anda por allí una edición barata de *El Capital* que leen hasta los vigilantes... Estudiad, estudiad... No os encerréis en la cocina... Desechad los vicios solitarios que matan toda

³⁵⁷ “La mención al «esperpento» [en el poema “Rebelión de vocablos” (187)], con las inherentes deudas goyescas y valleinclanescas, recupera el feísmo y la deformación como principio de composición estética que aparecerá en las primeras obras y que se acentuará en los últimos libros” (Schwartz, 1996: 225).

virilidad... Y por favor: no digáis que hacéis eso en público... (Anónimo, “Mesa revuelta. Poesía freudiana”).

No es sorprendente, pues, que *Espantapájaros* irritara los escrúpulos de *Claridad*. López de Molina censuró en su reseña que Gironde padeciera “un afán enfermizo de llamar la atención”, una “comezón irrefrenable por las palabras sucias y los tópicos no menos inmundos”, por la obscenidad y la grosería:

Es lástima que un escritor que revela poseer imaginación y dotes de observación, emplee esas cualidades en estas cosas pueriles, cuando no obscenas y disparatadas. Si esto es literatura, confesamos que preferimos leer a Hugo Wast. Siquiera éste nos ofrecerá algunas páginas que pretendan reflejar el espectáculo de la vida, aunque no siempre lo consiga con arte literario.

En *Espantapájaros* hay como una obsesión sexual, y casi siempre, llevado el autor por su manía, cae en la grosería más imperdonable. Uno se pregunta: “Pero, ¿será posible que pueda decirse esto en serio?”

Como muestra, reproducía el comienzo del poema 12. Esta recepción crítica permite contextualizar la situación en el campo literario de Gironde y de *Claridad*. Si, como vimos en el artículo de Beatriz Sarlo sobre intelectuales y revistas, las publicaciones culturales exhiben sus textos y sus lecturas para intervenir en los debates de su tiempo, es lícito preguntarse cuál era el ideal que López de Molina y *Claridad* oponían a la obscenidad y el disparate que se le reprochaba a Gironde. Una respuesta puede estar en el poema del propio López de Molina, publicado en *Claridad* el 27 de agosto de 1932, es decir, en los mismos días de la aparición de *Espantapájaros*. Era un alegato de exclamaciones contra la guerra, contra los bajos sensualismos y contra los poetas que no se ocupaban de la paz, presentado como una invocación al Señor en alejandrinos pareados, con empleo abundante del hiato y del hipérbaton para intentar incrustar en el metro y en la rima la indócil materia de la utopía bienintencionada y del patetismo. Se titulaba “Clamor de Paz”:

¿Hasta cuándo los hombres irán con su locura
haciendo de la tierra inmensa sepultura?
¿Por qué la ciencia, hermanos, al servicio del mal,
cuando servir debiera al bien universal?
Lloran las madres, todo se arrebuja en el luto
y el odio se derrama como siniestro fruto.
¿Señor! Están los hombres enloquecidos. Matan
como lobos y todo lo bello desbaratan.
¿Es que el hombre no está, Señor, civilizado,
aunque se maravilla con todo lo inventado?
¿Es que hay que confesar el tremendo fracaso
de la cultura? ¿Es que todo ha de hundirse, acaso?
¿Dónde están la bondad y el sacrificio, dónde?
¿Señor, a este clamor ninguno me responde!

Y en tanto, en sangre y lodo se sepultan los muertos
y los pueblos se quedan en ruinas y desiertos.

¡Todo cae como bajo horrendo cataclismo
y triunfan la maldad, el odio, el egoísmo!

Lloran los niños huérfanos al perder a sus padres
y hay muchas Dolorosas que gimen. ¡Son las madres!

Pero nadie levanta su protesta encendida
para hablarnos en nombre del amor y la vida.

Los sabios, los poetas, los artistas se callan,
mientras los pobres hombres con furor se ametrallan.

¡Hasta cuándo, Señor, el horror de la guerra
con su corcel de muerte hará temblar la tierra?

¡Haya paz de una vez! ¡La sangre derramada
a todos nos salpica y está el alma manchada!

¡Basta ya de locura! ¡Basta de sangre y lloro!
¡Que las madres levanten el angustiado coro!

Los hombres no son hombres si se matan, hermanos,
y tan sólo son hombres si se tienden las manos.

Por encima de todos los bajos sensualismos
que quieren separarnos, saltamos los abismos.

Y que la ciencia sirva para unirnos mejor,
y sea nuestro lema: “Trabajo, Paz y Amor”.

La paz reine en la tierra y fraternice al fin
el hombre que está aquí con el de otro confín.

¡Y que desaparezca del mundo esta locura
de la guerra, que es monstruo que no sabe de hartura!

LÓPEZ DE MOLINA

Si este era un modelo al que tendían López de Molina y *Claridad*, es fácil imaginar cómo debía sonarles un libro que empezaba así: *No se me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higo*. Siguiendo a David Viñas, puede rastrearse en las posiciones literarias de *Claridad* “la incidencia esquemática de la izquierda tradicional con su rigidez, sus prolongaciones entre normalistas y social-liberales, su excesiva obstinación demostrativa y su didactismo populista”; puesto que “la literatura debía ser, por sobre todo, pedagogía” (1996: 109-110).³⁵⁸ Y el libro de Girondo no resultaba por cierto didáctico: “es uno de los pocos libros libres que no recomendaré para los colegios”, dijo Gómez de la Serna (1938: 66). Pese al transcurso del tiempo, el reproche de frivolidad a *Espantapájaros* era el mismo que *Los Pensadores* y *Claridad* habían hecho a la vanguardia en la década anterior, exacerbado por la creciente politización de la coyuntura

³⁵⁸ Eduardo Romano, por su parte, afirmó: “Más comprometidos con el socialismo reformista de Juan B. Justo que con el marxismo-leninismo, tales publicaciones convertían mecánicamente al vanguardismo en expresión de la decadente sociedad burguesa europea y, en materia poética, se declaraban partidarios de un contenidismo a ultranza (al punto de considerar a la metáfora “decorativa”) (1990: 98-99).

en la que se identificaba vanguardia con futurismo y, por transición, con fascismo.

Girondo no sólo fue atacado por izquierda, sino también por derecha. La publicación católica *Criterio* se limitaba a transcribir un breve pasaje de la reseña de *Crítica*:

Una sola frase condensa, define y juzga los hechos y las obras. Esa frase, acerca de este libro, satírico, cínico y mordaz, ha sido ya dicha por un crítico. Por lo tanto, de acuerdo con la extensión de las dos ideas que dicha frase encierra, la reproducimos como único comentario: *Espantapájaros* es “un libro bien escrito y mal hablado”.

El crítico de *El Orden* de Tucumán vio a Girondo como “un niño grande, de guardapolvo y de rodillas sucias que juega a las bolitas con palabras e imágenes estrafalarias. Intranscendente diversión lexicológica e imaginífica: esto es *Espantapájaros*”. Por su parte, Augusto Cortina comenzaba su reseña en *Nosotros*, con manifiesta ironía:

Espantapájaros es un libro inmundado y a su autor habría que darle de palos. Tal me decía una dama católica, apostólica y bonaerense; pero yo no comparto esa opinión. Mi máquina se resiste a transcribir los adjetivos fulminantes con que muchos lectores han calificado este volumen, que les parece asqueroso.

Y concluía: “Si Oliverio Girondo hubiese suprimido algunas palabras groseras (tres o cuatro) y el capítulo 17, nada perderíamos y se hubiera evitado el escollo que acaso destroce la obra”.

En cambio, fue ese mismo léxico el rescatado positivamente por amigos escritores que manifestaron su apoyo en cartas privadas, para “pasar por las armas a los burgueses” y hacer “labor de profilaxis antirromántica”. Enrique Amorim saludó a Girondo desde Uruguay, celebrando su libro, y también su barba:

Eres el hombre de los hallazgos, de las definiciones, de todos los extravíos... Has hecho un libro con el cual pasamos por las armas a todos los burgueses juntos. No queda uno sólo sin afeitarse. Los amigos están entusiasmados con tu manera de espantar, y preparan artículos y noticias por radio, mientras los dueños, aún analfabetos, siguen sin leer. [...] El poema de las transmigraciones, el de las patadas y aquellas maldiciones gitanas, son de una fuerza pocas veces lograda.

Enrique González Tuñón escribió desde Cosquín, donde se sometía al tratamiento contra su enfermedad. Debatiendo específicamente la cuestión del lenguaje poético, reivindicó el uso de “malas palabras”, “palabras fuertes” que horrorizaban a la “gente estúpida”, dice:

tu libro no solamente me ha entusiasmado sino que también me ha divertido muchísimo. Esto que –como tú dices– la gente considera denigrante, me obliga a pregonar el aporte valioso que significan tus obras para nuestra literatura tan anémica y tan pobre cosa que sólo cuenta con escasos nombres valederos.

La gente es estúpida, y entre la gente están incluidos un tendal de escritores argentinos. Esto ya lo sabemos. Por eso se horroriza de las malas palabras cuando las pronuncia un gran escritor. Y las malas palabras sólo son malas palabras en boca de gente estúpida.

Cuando las utiliza un poeta las malas palabras cobran un magnífico prestigio.

Imagínate que he leído tu libro más de una vez y que he lamentado no estar allí para balconear e intervenir activamente en el escándalo.

Es macanudo, viejo, que hayas levantado tanto revuelo. Porque un libro que en una época en que el interés por los libros es relativo –hay muchas cosas urgentes que acaparan la preocupación de los hombres– ocasiona discusiones, tiene necesariamente que ser un gran libro.

Cuando tuve ocasión de decirlo, dije que tus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* eran un suceso que seguíamos necesitando. Ahora vuelve el suceso con *Espantapájaros* que es una admirable manifestación de lo absurdo.

Hay que continuar con esa labor que tú has iniciado y que es labor de profilaxis antirromántica.

Vuelves otra vez a las palabras fuertes. Comprendo que únicamente determinados escritores puedan usarlas. ¿Cómo quedaría “el esperma” en boca de Pedro Miguel Obligado o “mierda” en la de Lucas Ayarragaray? Para el primero lloran todavía los sauces y para el segundo se ha inventado el mazacote.

Enrique González Tuñón menciona a Pedro Miguel Obligado, quien se erige como una suerte de contrafigura de Gironde: era casi contemporáneo, también abogado que nunca ejerció y poeta, autor de una literatura intimista y posmodernista, aspirante a premios municipales y nacionales, academicista y académico. Fue autor de un breve tratado sobre versificación, donde reprobó las exploraciones métricas de la vanguardia y lamentó la invasión plebeya en el aristocrático dominio de la poesía, con una alusión que parecía dirigida al subtítulo de *Espantapájaros (al alcance de todos)*:

En los líricos contemporáneos es frecuente hallar poemas escritos sin respeto del ritmo y sin ninguna rima. Es, en verdad, una actitud temeraria y casi siempre desafortunada, pues aunque se intente desdeñar el principio de Verlaine: “la música ante todas las cosas”, es innegable que si no es por el orden tipográfico nadie sabría que tales líneas son versos. Decíame un día Lugones, riendo, que versos así son como el cuchillo del cuento que no tenía ni hoja ni mango. . . Además, esta moda del metro sin ritmo ni rima abre las puertas a toda improvisación pedantesca y pone un arte excelso *al alcance de todo el mundo* (1964: 32; subrayado nuestro).

Las reseñas de *Espantapájaros* y las cartas de Amorim y Enrique González Tuñón situaban a Gironde en una zona de aislamiento y ruptura. Su exploración poética, su intención de desautomatizar el lenguaje, como hemos visto, han sido relacionadas con el grotesco. La mezcla carnavalesca introduce el disparate, la parodia y demuele los tópicos prestigiosos, utilizando un léxico que Bajtín califica como “el vocabulario de las plazas públicas”: humorístico, vulgar, grosero, blasfematorio, injurioso. Las críticas a ciertos elementos de la obra de Rabelais que Bajtín recoge son las mismas que le fueron dirigidas a Gironde: “Estudiaremos especialmente los elementos de la obra de Rabelais que, a partir del siglo XVIII, fueron el obstáculo principal de sus admiradores y lectores, elementos a los que La Bruyère calificaba como las «delicias de la canalla» y «sucia

corrupción», y Voltaire de «revoltijo de impertinentes y groseras porquerías» (2003: 131).

La desautomatización y carnavalización del lenguaje se apoya en la reapropiación desprejuiciada de materiales preexistentes, como señalamos en los casos de las octavas reales de Quevedo o las maldiciones gitanas, y también en el empleo de fórmulas y expresiones fijadas, dichos, vulgarismos: *no se me importa un pito, más vale un sexo en la mano que cien volando, llorar como un cacuy, como un cocodrilo*. Ello presupone una dificultad adicional para las lecturas contemporáneas cuando se ha olvidado la referencia al original parodiado o resignificado, como en “*Mi abuela, que no era tuerta*”, alusión a una vieja fórmula popular,³⁵⁹ o *Viva el esperma, aunque yo perezca*, deformación de la tradicional interjección patriótica atribuida, en general, a Mariano Moreno. Un caso peculiar es el *caí en el gatismo, con una violencia de gatillo* que ha provocado un error no infrecuente en la comprensión del pasaje debido a la falta de uso actual del término *gatismo*.³⁶⁰

Para Beatriz De Nóbile, en este libro de Girondo “reina una intención deliberada de eliminar tabúes. El hombre tiene derecho y debe nombrarlo todo sin decoro ni rodeos. De este propósito surgen sus grotescos eróticos y sus irreverencias religiosas. Ambos están en la frontera de lo *innombrable*, de los temas límites” (1972: 58). Y si Girondo nombra lo innombrable, lo inaceptable lo que otros prohíben o no se atreven a nombrar, lo hace presentando un universo degradado,

³⁵⁹ El antiguo origen de *La abuela tuerta* fue analizado por Eleuterio Tiscornia en su edición anotada del *Martín Fierro*: “La forma primitiva, muy difundida antes en el habla de los argentinos, era *su abuela, la tuerta*, y esta añadidura se ve que vino también de España, como no deja dudarlo este pasaje de Lope de Rueda: *Alameda. –Yo juro á los güesos de mi bisagüela, la tuerta*” (1925: 17). También por Daniel Devoto: “*Su abuelo tuerto* (p. 104) recoge la expresión denigratoria usual *su abuela la tuerta* (por lo que Oliverio Girondo se pone en guardia al escribir: «Mi abuela –que no era tuerta...»)” (1984: 240). Por eso, tal vez convenga no atribuir al poeta la agudeza visual de la abuela, como puede verse en alguna lectura reciente: “En el fondo, la abuela «que no era tuerta» (una mujer que aunque aparentemente está ciega puede ver) construye su discurso con base en contrastes metafóricos (el mismo poeta exaltará esta cualidad) para guiar a través de una antimoral, a su nieto” (Sánchez Ramos, 2010: 93).

³⁶⁰ Así, por ejemplo, Olga Juzyn-Amestoy dedica un artículo al análisis del texto 4 en el que llega a la siguiente conclusión: “El verbo «caí» hace resaltar una de las características más sobresalientes de los gatos y es que siempre caen de pie. Esto sugiere un doble sentido: una derrota (caer) y un triunfo (caer de pie). Lo mismo sucede con «violencia de gatillo». Si pensamos en «gatillo» como disparador de un arma, «caer en el gatismo» tiene una connotación negativa, sería caer en la inactividad, la muerte; y haría además alusiones a otros aspectos oscuros de ese felino, tal como la mala suerte. En este caso se trataría de una *estasis*. Pero, la creación del vocablo *gat-ismo*, su composición en raíz y sufijo, se extiende y afecta a «gatillo», y hace de esta palabra existente una nueva composición, *gat-illo*, haciendo así uso del sufijo *-illo*, diminutivo que significa pequeñez; como una alternativa (según el mismo sistema) de *gatito*. En este caso, nos enfrentaríamos con una idea completamente contraria a la de arriba, pues al referirse a un «gatito» el poema terminaría afirmando la vital perpetuidad del gato (siempre tiene otra vida tras de cada muerte-caída)” (1991: 550). En verdad, la explicación es menos compleja, en tanto *gatismo* no es un invento de Girondo, sino un galicismo que en la época se usaba con el sentido general de chochez, y, más específicamente, de incontinencia urinaria y fecal. Por ello, *caer en el gatismo con violencia de gatillo* debe ser entendido más bien como una imagen escatológica y carnavalesca.

donde los personajes se mueven por los impulsos corporales más primarios con una potencia que Dámaso Alonso halla en el *lado plebeyo* de Quevedo, “una brutal fuerza que pugna por atraer a su plano, es decir, por derribar, derrocar, toda altura” (1950: 579). Es la “fuerza irresistible” que domina a los pudorosos burgueses del texto 2 a sacarse los pantalones y mostrarse desnudos:

Al ir a saludar a la dueña de casa, una fuerza irresistible los obligaba a sonarse las narices con los visillos, y al querer preguntarle por su marido, le preguntaban por sus dientes postizos. A pesar de un enorme esfuerzo de voluntad, nadie llegaba a dominar la tentación de repetir: “Cuernos de vaca”, si alguien se refería a las señoritas de la casa, y cuando éstas ofrecían una taza de té, los invitados se colgaban de las arañas, para reprimir el deseo de morderles las pantorrillas (70).

3.3.3. *El estatuto del yo*

Gran parte de la “labor antirromántica” celebrada por Enrique González Tuñón se refiere al combate contra la poesía confesional, como el llanto atribuido a Pedro Miguel Obligado, y a la ruptura de la vinculación tradicional entre el yo poético y el autor empírico, fenómeno observado desde Rimbaud por Hugo Friedrich, en su clásico estudio sobre la estructura de la lírica moderna: un *yo artificial*, “imaginación motriz, no autobiografía” (1958: 105). Debe añadirse que, en rigor, tal como observa Dominique Combe, “el sujeto lírico no se opone tanto al sujeto empírico real –a la persona del autor–, por definición exterior a la literatura y al lenguaje, como al sujeto autobiográfico, que es la expresión literaria de ese sujeto empírico. El poeta lírico no se opone tanto al autor como el autobiógrafo” (1999: 139).

Esta característica del sujeto de la enunciación en la obra de Girondo fue advertida claramente por algunos críticos de la época advirtieron, como Augusto Cortina: “Aunque escrita en primera persona, no deberá pensarse –al parecer– que se trate de una obra autobiográfica. En sus veinticuatro partes, que no tienen otro nombre que un número correlativo, hay un personaje que juega con las palabras, es decir, con los conceptos, de manera sumamente ingeniosa”. Cortina no acierta completamente, porque sólo quince de los veinticinco textos de *Espantapájaros* están en primera persona del singular y tres en primera del plural, pero sí lo hace cuando dice que hay un personaje que juega con las palabras, y entre esas palabras están los pronombres de primera persona. “En cada poema veremos desfilar distintas máscaras que multiplican el yo lírico de Girondo. A veces algunas de estas máscaras parece coincidir con las del propio autor”, escribe Luis Martínez Cuitiño (1988:

168).³⁶¹ No obstante, ha sido un error frecuente, desde la publicación del libro hasta nuestros días, atribuirle a Oliverio Girondo las afirmaciones de sus personajes que narran en primera persona. Partiendo de lo señalado por Enrique González Tuñón, tomemos como ejemplo el final del texto 19, que remata con la ya señalada resignificación de la fórmula patriótica:

Momentos de tal fervor, de tal entusiasmo, que me lo encuentro a Dios en todas partes, al doblar las esquinas, en los cajones de las mesas de luz, entre las hojas de los libros y en que, a pesar de los esfuerzos que hago por contenerme, tengo que arrodillarme en medio de la calle, para gritar con una voz virgen y ancestral:

“¡Viva el esperma... aunque yo perezca!”

Es uno de los textos más citados por la crítica. Transcribimos algunos pasajes sólo de lecturas por lo demás lúcidas y productivas, y omito otras numerosas citas, más recientes aunque no tan lúcidas y productivas. Así, por ejemplo, Beatriz Sarlo: “Girondo es un pornógrafo, que escribe, como si fuera la línea de texto de un cartoon: «¡Viva el esperma ... aunque yo perezca!»” (1988: 66); Delfina Muschietti: “la escritura de Girondo solo sigue el ritmo de la pulsión vital –identificada con la unión erótica–, convertida así en la fuerza mayor en el movimiento de recuperación de sí. El texto 19 termina con un grito revelador: «¡Viva el esperma... aunque yo perezca!»” (1988: 146); Jorge Schwartz: “ya en *Espantapájaros* Girondo afirmaría: «¡Viva el esperma... aunque yo perezca!»” (1996: 229).

En muchos otros casos asistimos al mismo desplazamiento sutil pero impropio de igualar autor, personaje y yo poético. El hecho está, desde luego, relacionado con la cuestión genérica analizada en el apartado anterior: al considerar los textos de *Espantapájaros* como poesía en sentido tradicional, se presupone un pacto de lectura que, como demuestra Laura Scarano, suele establecer una “*illusio* autobiográfica” (2014: 11). Separando estas categorías, Gómez de la Serna iba más allá, y afirmaba que el autor, lejos de coincidir con las afirmaciones de sus personajes, se burlaba de ellas: “El escritor es hombre solitario, pulcro, superior y por eso se burla de las solidaridades” y se “burla de la sublimidad” (1938: 66-67). En tal caso se trataría de un empleo sistemático de la ironía, en la cual, de acuerdo con Linda Hutcheon, hay un “significante con dos significados” y se exige que el acto de lectura vaya más allá del texto. La ironía es *acto situado*, comprensible sólo al decodificar la

³⁶¹ Rose Corral, por su parte, observa: “La primera persona (del singular y del plural) que asume el papel de hablante en la mayoría de los textos aparece de manera fragmentaria, como una congregación dispar de sensaciones, pulsiones, pensamientos, que difícilmente pueden cohesionarse en una sola identidad” (1999: 594).

intención del autor en el contexto de emisión.³⁶² Para Guillermo Sucre, la sublimidad es una parodia de “psicoanálisis y metafísica” (2001: 239). Y no es inatendible la posición de Gómez de la Serna, si se piensa también en otros textos de evidente propósito irónico, como “¡Todo era amor... amor!” (85). En ocasiones las dimensiones irónicas de un texto, como este pasaje del 19: “¿Qué nos importa que los cadáveres se descompongan con mucha más facilidad que los automóviles?” (102), encuentran eco en otro texto, como en este del 23: “Solidario de los automóviles, de los cadáveres descompuestos” (110). Es dicho contexto de emisión lo que ayuda a percibir la distancia que la ironía genera entre autor implícito y yo textual.

Reconstruir el proceso de escritura del libro, a través de materiales prerredaccionales inéditos, puede ayudarnos a comprender mejor esta peculiar polifonía de voces en primera persona, porque muestra que el libro se constituyó como una galería de personajes extravagantes en situaciones inverosímiles. La cantidad de inéditos de los años previos a la publicación de *Espantapájaros* es muy grande. La reconstrucción será, por fuerza, compleja y provisional: muchos de esos inéditos provienen de archivos de todo el mundo, privados y públicos, y han sido dados a conocer de modo irregular, en medios distintos a lo largo del tiempo; muchos otros permanecen inéditos hasta hoy, y no se descarta que sigan apareciendo nuevos papeles desconocidos que refuten o confirmen estas hipótesis.

I. *Casos, locuras interesantes*. En fecha indeterminada, desde luego anterior a 1932, acaso en París antes o después del viaje a Egipto, acaso en Buenos Aires, Girondo escribió una lista de “virtualidades” narrativas titulada “Casos, locuras interesantes”, que parece el texto organizador de la serie.³⁶³ Hay dos posibilidades con respecto a éste: que el autor trazara un proyecto pensado para ser desarrollado después, o bien que registrara materiales ya esbozados precedentemente con el fin de sistematizarlos. El sentido común, y los manuscritos encontrados hasta la fecha, sugieren que debemos inclinarnos más bien por la primera hipótesis. Transcribimos el texto completo:

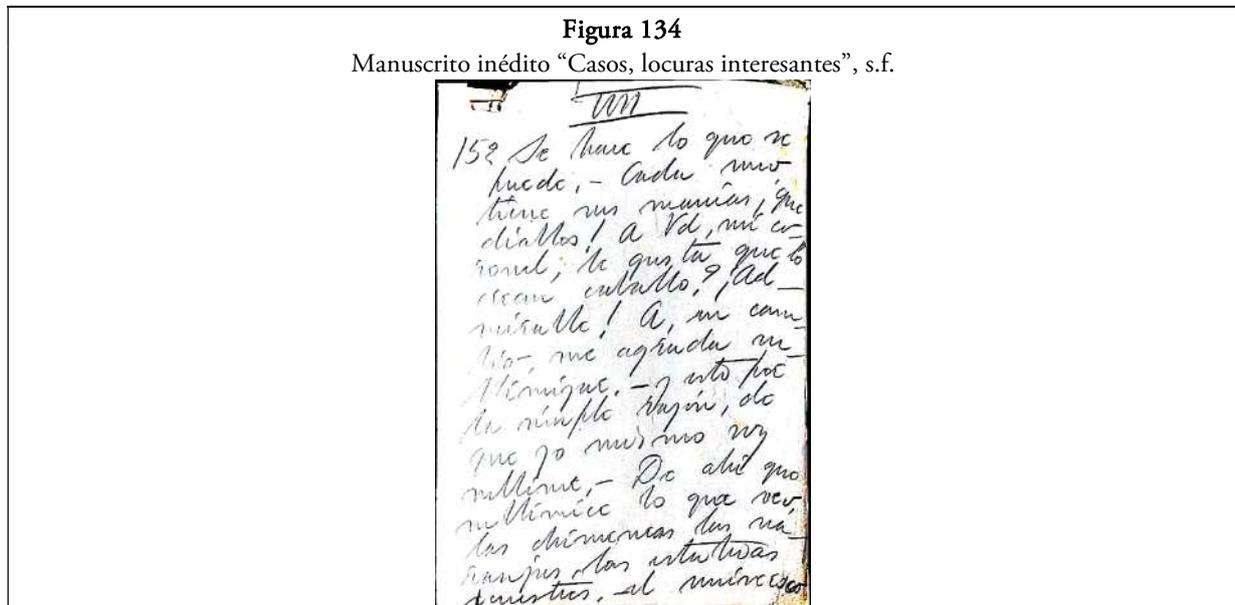
- 1º El tipo que muerde a todo el mundo, pero que tiene un excelente carácter.
- 2º Exigir el título de propiedad de todos los crímenes.
- 3º El que tiene miedo de todo.
- 4º El que cree que todo el mundo le caga encima y que le llenan de caca la cama, los armarios, los cajones del escritorio, la casa entera.

³⁶² “Sur le plan sémantique, l'ironie se définit comme marque de différence de signification [...]. Comme tel, elle se réalise de façon paradoxale, par une superposition structurale de contextes sémantiques (ce que l'on dit / ce que l'on veut faire entendre): il y a donc un signifiant et deux signifiés” (Hutcheon, 1981: 141, 144).

³⁶³ Este manuscrito, conservado en el archivo de Susana Lange, consta de ocho páginas numeradas por el autor. Fue transcrito en *Noche Tótem* (Girondo, 2000: 189-190) con numerosos errores.

- 5º El que busca su propia cabeza y pregunta por ella a los vigilantes, que acaban de cortársela.
- 6º El que encuentra cadáveres en todas partes y le llenan la casa de cadáveres.
- 7º Al que los alimentos se le reconstituyen adentro y termina por tener en el estómago una cantidad de animales, de frutales, de legumbres.
- 8º El que sabe que tiene que explotar y teme explotar a cada rato y pasan los días y los días y no explota nunca.
- 9º El que cambia de sexo.
- 10º El que desea revelarlo todo: las montañas, los valles, las conciencias.
- 11º El que oye voces y sabe que le levantarán una estatua que revivirá su piromanía para simbolizar la libertad y no puede soportar ese destino.
- 12º Al que le revienta que Dios le hable con una voz de conciencia.
- 13º El que está convencido de que sus enemigos han inventado un aparato eléctrico para sepultarlo entre la mierda y oye que le gritan a cada instante: ¿Amas la mierda? Pues te la daremos hasta por la garganta.
- 14º La petulante que hace un elogio y termina diciendo: En fin, tengo un culo de mármol incrustado de perlas y topacios.
- 15º Se hace lo que se puede. Cada uno tiene sus manías. ¡Qué diablos! A usted mi coronel ¿le gusta que lo corra un caballo? ¡Admirable! A mí, en cambio, me agrada sublimizar, y esto por la simple razón, de que yo mismo soy sublime. De ahí que sublimice lo que veo: las chimeneas, las naranjas, las estatuas ecuestres, el universo entero. De ahí que me haga unos órganos sublimes, que me acueste con mujeres sublimes, y que produzca hijos sublimes de dos metros cincuenta y que han perdido la cabeza.
- 16º Como tengo una columna vertebral tan elástica, que puede transportarme a la altura que desee, no necesito subir al Aconcagua para conocer la importancia de los humanos.

Adviértase que hasta el punto 14 la lista de casos extraños está en tercera persona, mientras que los últimos dos están en primera, como evolución de una idea en proceso.



Justamente, como resulta indudable, el punto 15 esboza la idea desarrollada en el texto 10 de *Espantapájaros* de modo muy cercano a la versión impresa:

Manuscrito "Casos, locuras interesantes"

Espantapájaros 10

A mí, en cambio, me agrada sublimar, y esto por la simple razón, de que yo mismo soy sublime. De ahí que sublimice lo que veo: las chimeneas, las naranjas, las estatuas ecuestres, el universo entero.	Lo que hasta ese momento me producía hastío o repugnancia, ahora me precipita en un colapso de felicidad que me hace encontrar sublime lo que sea: de los escarbadientes a los giros postales, del adulterio al escorbuto.
De ahí que me haga unos órganos sublimes, que me acueste con mujeres sublimes, y que produzca hijos sublimes de dos metros cincuenta y que han perdido la cabeza.	...me ha bastado encarar las cosas en sublime, para reconocermé dueño de millares de señoras etéreas, que revolotean y se posan sobre cualquier cornisa, con el propósito de darme docenas y docenas de hijos, de catorce metros de estatura

En la comparación se advierten dos procedimientos constructivos centrales en la literatura de Gironde en general, y de este libro en particular: la hipérbole, mediante la cual *hijos sublimes de dos metros cincuenta* pasan ser *docenas y docenas de hijos de catorce metros de estatura*, y la enumeración caótica, recurso antes mencionado, que se expande en la búsqueda de elementos heterogéneos para desautomatizar la lectura con acoplamientos sorprendidos: *chimeneas, naranjas, estatuas ecuestres, universo*, en el manuscrito; *escarbadientes, giros postales, adulterio, escorbuto*, en el impreso. Adviértase que las estatuas ecuestres reaparecen en el texto 19: “De ahí ese amor, esa gratitud enorme que siento por la vida, esas ganas de lamerla constantemente, esos ímpetus de prosternación ante cualquier cosa... ante las estatuas ecuestres, ante los tachos de basura”, acentuando aun más las semejanzas entre el 10 y el 19, pues ambos se nos presentan como posibles desarrollos de la misma idea matriz.

Podríamos considerar antecedentes de *Espantapájaros* otros *casos, locuras* como el caso 6, “El que encuentra cadáveres en todas partes y le llenan la casa de cadáveres”, similar al personaje catastrófico del texto 20: “Insensiblemente uno se habitúa a vivir entre cadáveres desmenuzados” (105); y el caso 9, “El que cambia de sexo”, cercano al personaje a quien le encanta la transmigración, del texto 16:

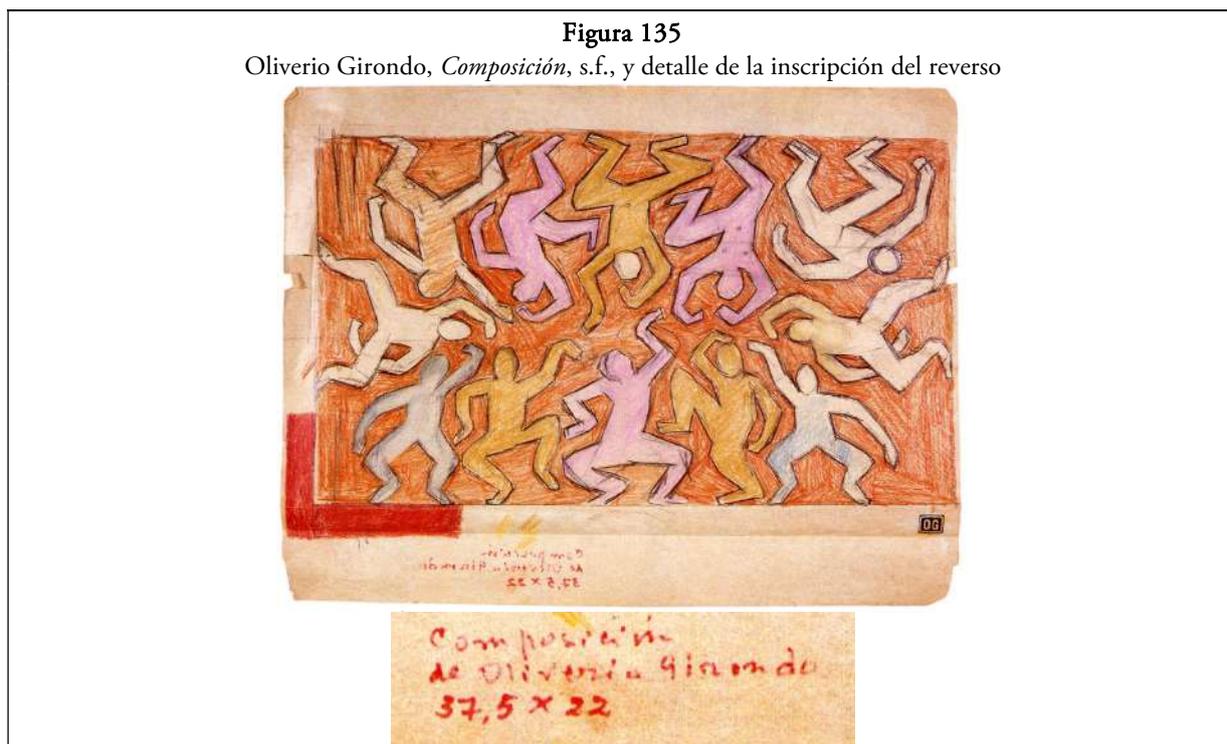
¡Pensar que durante toda su existencia, la mayoría de los hombres no han sido ni siquiera mujer!... [...] Aunque me he puesto, muchas veces, un cerebro de imbécil, jamás he comprendido que se pueda vivir, eternamente, con un mismo esqueleto y un mismo sexo (98-99).

Esta indagación en *casos y locuras* marca un giro en su poética, que coincide con el paso de la década de 1920 a la de 1930. Para Olga Orozco, es un proceso de *enajenación*: Gironde abandona “el viaje lineal, el recorrido de inspección sensorial, la recolección de imágenes al vuelo” e inicia “una exploración hacia otras zonas más abismales, más peligrosas, más inquietantes”:

Sin abandonar el hilo del humor, que se anuda de pronto en estallidos exaltados o admonitorios, Oliverio Gironde penetra en los territorios de la interrogación, del cuestionamiento, de las comprobaciones absurdas frente a un yo y a un mundo que se oponen, se

reabsorben o se enajenan. El resultado de este enfrentamiento, de este rechazo o de esta interacción, casi siempre irrisoria, es su libro *Espantapájaros* (1978: 233-234).

Esta galería de personajes singulares, en la que parece inevitable ver un parentesco con el Quevedo de *La hora de todos*, puede complementarse con un dibujo a lápiz de Girondo titulado *Composición*, firmado con el monograma *OG*, sin fecha. Se conserva con la serie de ilustraciones destinadas a *Calcomanías* y las exposiciones de *Valoraciones* y *Signo*, por lo cual podemos conjeturar que fue realizado entre la década de 1920 y la de 1930.³⁶⁴



El dibujo presenta una serie de doce siluetas antropomórficas de cuatro colores, en posiciones extravagantes, como simios o bailarines, distribuidas circularmente en el cuadro, de modo que en cualquier orientación algunas se ven invertidas. Estas peculiares figuras recuerdan el caligrama del *espantapájaros*.

II. *Loco de verano*. Otra etapa del proceso textual consistió en el desarrollo de los puntos enumerados en los *casos, locuras*. Una de ellas está integrada por un grupo de cuatro manuscritos, versiones de un solo texto, agrupados mediante un clip en una carpeta titulada, no por el autor ni

³⁶⁴ Patricia Artundo lo fecha conjeturalmente como de “192?” (2007: 47). En el reverso del papel, figura la inscripción: “*Composición* de Oliverio Girondo. 37,5x22”, no realizada por el autor, lo que lleva a suponer que el dibujo estuvo destinado a una publicación o una muestra.

por su esposa, sino por un amanuense desconocido, “Diario de un loco de verano escrito en pleno invierno”.³⁶⁵ Los presentamos con una denominación alfabética puramente instrumental en el orden que es, a nuestro juicio, el de composición, por la creciente complejidad. Sólo el segundo texto lleva título:

[A.] Que uno no pueda fiarse ni de su sombra!
Que no pueda uno fiarse ni de su sombra!...

[B.] *Loco de verano*
¡Qué uno no pueda fiarse ni de su sombra!
Es comprensible hasta cierto punto, que al salir a la calle los vecinos aprovechen para llenarnos el departamento de cadáveres y de alfileres de gancho.

[C.] Ya sé que no debemos esperar mucho de nuestros semejantes, que no hay que fiarse demasiado de su cordialidad, pero es una exigencia absurda el pretender pararse de vez en cuando sin que los transeúntes /2/ se abalancen sobre nosotros y nos muerdan la espalda, los brazos, el occipucio?

[D.] Ya sé que uno no debe fiarse en la cordialidad, pero de allí a no poder salir a la calle sin que todo el mundo se nos abalance como perros hambrientos y nos muerda los brazos, el occipucio!

Yo soy el primer convencido que es necesario tomar /2/ ciertas precauciones con los vecinos pero [¿] no exageran un poco cuando al menor descuido llenan la casa de cadáveres, de tachos de basura y alfileres de gancho [?].

Yo seré tan susceptible como se quiera pero me parece que uno tiene cierto derecho a quejarse de cuando sin razón alguna le cortan la cabeza [varias palabras ilegibles]³⁶⁶ lo en- /3/ cierran en un cuarto porque uno pregunta dónde está.

Es injusto –¡qué diablos!– que mis enemigos hayan inventado un instrumento con el cual se entretienen en llenarme la casa de inmundicias y me gritan desde todos los puntos de la tierra “¿Quieres basura?” pues que te la tiraremos hasta [que se te] tape la gargan- /4/ ta.

De modo particularmente intensivo, esta serie reúne y despliega cinco de los *casos, locuras* enumeradas en el texto anterior: 1. “El tipo que muerde a todo el mundo, pero que tiene un excelente carácter”; 4. “El que cree que todo el mundo le caga encima y que le llenan de caca la cama, los armarios, los cajones del escritorio, la casa entera”; 5. “El que busca su propia cabeza y pregunta por ella a los vigilantes, que acaban de cortársela”; 6. “El que encuentra cadáveres en todas partes y le llenan la casa de cadáveres”; 13. “El que está convencido de que sus enemigos han inventado un aparato eléctrico para sepultarlo entre la mierda y oye que le gritan a cada

³⁶⁵ Reproducido en Gironde (2004: 59-60), como perteneciente al “archivo Gironde conservado por Susana Lange”, con el título “Loco de verano”. Las páginas están numeradas por el propio autor.

³⁶⁶ La última línea de cada hoja está cortada en la copia a nuestro alcance.

instante: ¿Amas la mierda? Pues te la daremos hasta por la garganta”. En el último caso, el diálogo es casi literal. El texto reúne el *atrezzo*, la utilería, los cachivaches de las calles de la “ciudad cubista”: tachos de basura, alfileres, cadáveres, sombras, occipucios, personas que muerden a otras.

Quizá relacionados con este texto, hay otros dos manuscritos llamados “Diario”. A pesar del título, es evidente que no se trata de material autobiográfico. Schwartz extrae de allí algunos fragmentos breves para incluirlos en la sección “Membretes”, aunque no son tales a nuestro juicio (2007: 82, membretes 11 a 16).³⁶⁷

III. *Dios*. Este conjunto de manuscritos también está agrupado mediante un clip. Fueron recogidos con el título de “Dios” en 2007 en el *Nuevo homenaje*,³⁶⁸ sin distinguir los distintos documentos, que son cuatro, de los cuales dos llevan título: “Dios”, “Sep. 11”, y un tercero está encabezado por una nota metatextual: “Se puede reformar”. El documento aquí denominado B consta de tres páginas numeradas por el propio Girono.

[A.] *Dios*

Estoy en condiciones de afirmarlo:

Dios sabe elegir sus amistades y conocer, perfectamente bien, las personas en quien se puede fiar, ~~en que puede tener confianza~~.

[B.] A veces las cosas hablan, en voz baja. El silencio, poco a poco, forma un remanso alrededor de una silla, de un picaporte, e inmediatamente su realidad es una realidad distinta, a la vez más impenetrable y más desnuda.

Nos sentíamos ante una cosa /2/ tan simple como ante algo sobrenatural y sin saber por qué sentimos deseos de arrodillarnos.

Entonces es cuando la voz comienza a ser inteligible y si le prestamos la atención que merece, comprendemos lo que nos dice:

A mí, al menos, los objetos que me hablan con frecuencia [son las] perillas. /3/ Aunque su voz tiene una opacidad de madera, su tono es tan rotundo [el texto se interrumpe aquí]

[C.] *Se puede reformar*

Me elige, *naturalmente*, como confidente y me dice todo lo que hace, lo que ha hecho, lo que es.

[D.] *Sep. 11*

Dios sabe elegir sus amistades. ¡Tiene tanta experiencia!... A veces nos pasamos las horas charlando sobre cualquier cosa, y como me tiene una confianza ilimitada, me hace toda clase de confidencias. A veces lo pongo en cada aprieto.

Los manuscritos permiten suponer que en este caso Girono desarrolló y precisó el *caso/locura*

³⁶⁷ A finales de la década, Ramón Gómez de la Serna, amigo de Girono, reveló que el poeta estaba trabajando en “un libro de trescientas páginas que se titulará: *Diario de un salvaje americano*” (1938, enero: 68). No tenemos certeza de que los textos titulados “Diario” pertenezcan a ese proyecto.

³⁶⁸ Schwartz (2007: 45) indica la procedencia como “manuscrito y transcripción Archivo Susana Lange”.

de: 11. “El que oye voces y sabe que le levantarán una estatua que revivirá su piromanía para simbolizar la libertad y no puede soportar ese destino” y 12. “Al que le revienta que Dios le hable con una voz de conciencia”.

La presencia de Dios en los objetos simples como muebles, que impulsa deseos de arrodillarse como una respuesta religiosa, puede entenderse como un antecedente del texto 19 de *Espantapájaros*: “Momentos de tal fervor, de tal entusiasmo, que me lo encuentro a Dios en todas partes, al doblar las esquinas, en los cajones de las mesas de luz, entre las hojas de los libros y en que, a pesar de los esfuerzos que hago por contenerme, tengo que arrodillarme en medio de la calle” (103).

IV. *Divagaciones urbanas*. El más extenso grupo de manuscritos corresponde a un proyecto en el que convergen al parecer dos líneas de trabajo: una es la autobiografía de un personaje excéntrico y la otra la formación de una visión panóptica de los *casos, locuras*, con una perspectiva de simultaneísmo cubista de la ciudad.³⁶⁹ No es fácil en este grupo establecer órdenes temporales y derivaciones, aunque en algunas ocasiones, por la similitud, lo más probable es que haya habido una creciente expansión del texto, y no, en lo que sería la hipótesis contraria, una progresiva depuración. Ello muestra que Girondo podía llegar a trabajar sus originales obsesivamente, pese a la opinión generalizada en contrario, por ejemplo, el reproche de la reseña del 29 de agosto de 1932 en *El Mundo*: “Girondo ha podido realizar grandes cosas: no le ha faltado tiempo, lo ha poseído todo, pero... pero no trabajó. «Cuando un muchacho ha escrito media docena de versos –dice un personaje de *Herrumbre roja* de Kirkon-Urpenski– se cree poeta y lo deja todo: los estudios, la célula. No quiere ya trabajar y no sale de las cervecerías». Esa es la verdad”. Pocos meses después Girondo afirmó que prefería un arte “menos perfecto, o de una perfección disimulada bajo una trabajosa y cálida espontaneidad” (1933, agosto: 12). La sucesión de manuscritos niega la intervención del automatismo y mitiga la difundida afirmación de que *Espantapájaros* es una “aproximación al surrealismo” (Scrimaglio, 1964: 27).

♦ Aquí incluimos el texto titulado “Notas” (2007: 78 y 82). En un pasaje el narrador se presenta:

Soy demasiado tímido para contenerme y sobre todo demasiado ingenuo. ¡Ah!, sobre todo demasiado ingenuo. “Un corazón de oro” como dicen las viejas que tienen un lunar con aureola y

³⁶⁹ Todos ellos, salvo uno, el llamado “Puesto de verduras”, se conservan en University of Notre Dame Archives. Algunos fueron recogidos en Girondo (2004) y (2007); otros permanecen aún inéditos.

con barba y un cáncer que las ha despreciado, siempre dispuesto a vibrar con un entusiasmo de mal de San Vito. Admirable esta familia llena de señoritas, un verdadero escaparate de frutería con olor a podrido.

Aparece, quizá por primera vez, la idea un escaparate de frutería con olor a podrido y una familia llena de señoritas, que volveremos a ver de manera recurrente en los otros manuscritos, hasta reencontrarla en el texto 19 de *Espantapájaros*: “¿Qué nos importa que familias enteras –¡llenas de señoritas!– fallezcan por su excesivo amor a los hongos silvestres?” (102)

♦ Señalemos luego el manuscrito titulado “Continuación del paraíso” (2007: 78). El texto se nos presenta como complementario del 11 de *Espantapájaros*, donde un personaje narra desde la ultratumba “lo que se oye después de muerto” (91). Aquí se refiere lo que “sucede con la gente que está en el paraíso”. El narrador enuncia que está escribiendo una autobiografía, lo cual sugiere que tal vez perteneció un proyecto de mayor envergadura:

¿Están aburridos de tanta felicidad? ¿Hartos, hartos hasta gritar ¡basta! del paraíso? Es lo que siempre sucede con la gente que está en el paraíso. ¿Y si me atreviera a asegurarles que nos hallamos en el infierno? Observen este señor que los observa al través del monóculo que le pende sobre [el] ombligo. ¿Un ángel? Pues se equivocan. El patrón de 400 dactilógrafas rubias, que a pesar de ser rubias y a pesar de otros accidentes de pronóstico reservado, se llaman, sin excepción, Ester, porque no podían llamarse más que Ester.

¿Un ángel este señor, con una cara idéntica a un libro de contabilidad y la nariz intranquilizadora como una falta de ortografía? ¿Qué ingenuidad! ¿Un genio, un verdadero genio, aunque me sea doloroso tenerlo que confesar! El primero que adivinó que la forma de los bigotes es lo único que tiene importancia en la administración de las compañías de seguros y pudo asegurarlo todo, todo, los accidentes de la transmigración, la inflamabilidad de los hímenes, las ideas que se pierden con la misma facilidad que los paraguas. ¿También les parece estúpida esta autobiografía? Estoy de acuerdo con Uds.

Nadie lo sabe mejor que yo. ¿Pero con quién he contraído la obligación de que este libro no resulte una estupidez? Yo quiero que resulte la montaña rusa –quiero decir– la campaña rusa de mi historia.

¿Les parece estúpido? Y quién les ha dicho que uno tenga la obligación de ser constantemente inteligente? ¿Inteligente con relación a quién? ¿A Sócrates o a Simón el Bobito? Porque es necesario convenir en que todo es una cuestión de grados. ¿No es cierto mi general? Napoleón tenía derecho a Moscú. ¿Por qué este libro no podría ser la montaña rusa –quiero decir– la campaña rusa de mi carrera literaria?

Además de ideas que se encuentran también en otros manuscritos y apuntes sueltos de Gironde, pueden advertirse numerosos elementos que recogerá la versión impresa de *Espantapájaros*: el recurso de cruzar lo abstracto con lo concreto (“las ideas que se pierden con la misma facilidad que los paraguas”), la enumeración caótica, la idea de la transmigración y la mención a señoritas rubias lo sitúa como antecedente de *Espantapájaros* 20, donde habrá mujeres con el mismo nombre: “perecen enjauladas en los ascensores, docenas de vendedoras rubias, y que

sin embargo se llamaban Esther” (105).

♦ Se inicia entonces un ciclo de manuscritos, donde el narrador en primera persona ya no figura como autor de una autobiografía, sino como un sujeto que se desplaza por la ciudad y observa sus negocios y sus habitantes. Los textos se definen como *urbanos*, con títulos variados: “Divagación urbana”, “Paisaje urbano”, “Perspectiva urbana”, “Perspectiva callejera”. Uno de estos fragmentos fue publicado por Schwartz con el título “Elogio de los fracasados” (2007: 29). En este ciclo, otros manuscritos permanecen aún inéditos. Su organización es problemática, aunque también en este caso intentamos conjeturar el orden de escritura. La dispersión ha impedido establecer, si fuera posible, una genealogía de borradores, filiaciones y variantes, bosquejar un *stemma*. Aparecen aquí las familias organizadas como un baúl *Innovation*, y numerosas expresiones reutilizadas en 1932 en *Espantapájaros* e incluso en épocas posteriores.

♦ El primero se titula “Paisaje urbano”; aún no ha sido recogido en ninguna compilación posterior:

Hasta entonces {lo de ayer, lo de hoy, lo de mañana}, sin torturar los conceptos, ni recurrir a las retortas o a los astrolabios.

[...] /2/ A mitad de cuadra un puesto lleno de verduras desnudas, desvergonzadas y entretanto impudor una mujer que cacarea, se recoge las faldas, que se regodea y se va sin poner un huevo.

Yo naturalmente observo con un ojo de piscicultor empedernido los brazos y las piernas {y otros artefactos sin sexo que se hallan sumergidos} /3/ en el enorme acuario de una vidriera, mientras pienso {demasiado devotamente} que el fusilamiento de las momias no alcanza a ser de una crueldad tan refinada como la del tiro a la paloma.

♦ Una variante de este texto, proveniente de un manuscrito incompleto, que carece de primera hoja, conservado en el archivo de Susana Lange, ha sido publicada como “Puesto de verduras” en Girondo (2004: 55):

puesto de verduras que se levanta, mucho más temprano que todo el vecindario, para exhibir, desfachatadamente, una multitud escandalosa de legumbres desnudas, sin contar las venas del proxeneta que las expende, mientras cacarea desde la mañana a la noche, aunque todavía nadie lo ha visto poner un huevo, si bien es cierto que sus ojos antediluvianos, me refiero a los de la farmacia, son de un color tan dichoso que basta mirarlos para sentir una gratitud absorbente por cada una de las millones y millones de circunstancias, de todas las magnitudes y de todos los grados que necesariamente han intervenido durante centenares de siglos, para que se encuentre allí una farmacia y lo que es infinitamente más milagroso todavía, una farmacia y ninguna otra con sus narcóticos y sus purgantes, perfectamente individualizables e individualizados

♦ Un manuscrito de dos páginas sin titular, recogido en Girondo (2007: 30), con el título “Variante” al “Elogio de los fracasados”, es una reescritura de los anteriores. Su mirada recorre otros *casos, locuras*, variados sujetos urbanos, a quienes llama “fracasados”, en las palabras añadidas por

Girondo en el comienzo del texto:

{Algún día tendré que hacer el elogio de los fracasados. Hablaré de:}

Las familias llenas de señoritas –verdaderos escaparates de frutería con olor a podrido en la trastienda y las familias organizadas como un baúl Innovation y las madres –sin madre– y lo que es peor aun sin preservativos, quiero decir sin prevenciones, y el solterón que conoce las virtudes de las bolsas de caucho, y la señorita que se viste de novia al acostarse y oculta en su libro de misa los retratos de los artistas cinematográficos y los señores que miran la vida al través del monóculo que les cuelga sobre el ombligo- y las viudas que al caer de la tarde, van a sentarse junto a las estatuas de las ruinas que estrangularán a sus amantes y los empleados que tienen una cara caligráfica, idéntica a un libro de contabilidad.

♦ Otro manuscrito de cuatro páginas, titulado “Perspectiva urbana”, recogido en Schwartz (1987: 29), como “Elogio de los fracasados”, expande el anterior, repitiendo algunos pasajes de manera casi literal.

♦ Semejante es la situación del conjunto más significativo de este ciclo, compuesto por dieciocho páginas manuscritas, agrupadas en una unidad, pero integrado en rigor por cinco textos, algunos con contenidos y títulos muy semejantes. Los cinco, cuya copia se conserva en el archivo de Susana Lange, permanecen inéditos aún. Es el grupo de manuscritos que cuenta con mayor cantidad de versiones. Recogen, por un lado, numerosos pasajes de los textos arriba presentados, pero a la vez son evidente antecedente de *Espantapájaros*, por lo cual podrían fecharse como de finales de la década de 1920 o principios de la de 1930.

Los dos primeros fueron numerados 1 y 2, aunque no por Girondo; el 2 es más breve que el 1, y parece anterior. El más importante y el de mayor desarrollo es el tercero, que tiene una extensión de seis páginas y parece la última versión del ciclo. Los títulos de estos tres, con la repetida mención de “divagación urbana”, remiten, una vez más, a la idea del *flâneur*. El cuarto y el quinto son materiales complementarios:

- A. “Divagación urbana (con accidentes gramaticales)”, tres páginas manuscritas;
- B. “Divagación urbana (llena de accidentes gramaticales)”, cuatro páginas manuscritas;
- C. “Divagación urbana llena de accidentes gramaticales. Perspectiva callejera (con uso y abuso de paréntesis)”, seis páginas manuscritas;
- D. “Final”, una página manuscrita;
- E. “Notas”, cuatro páginas manuscritas.

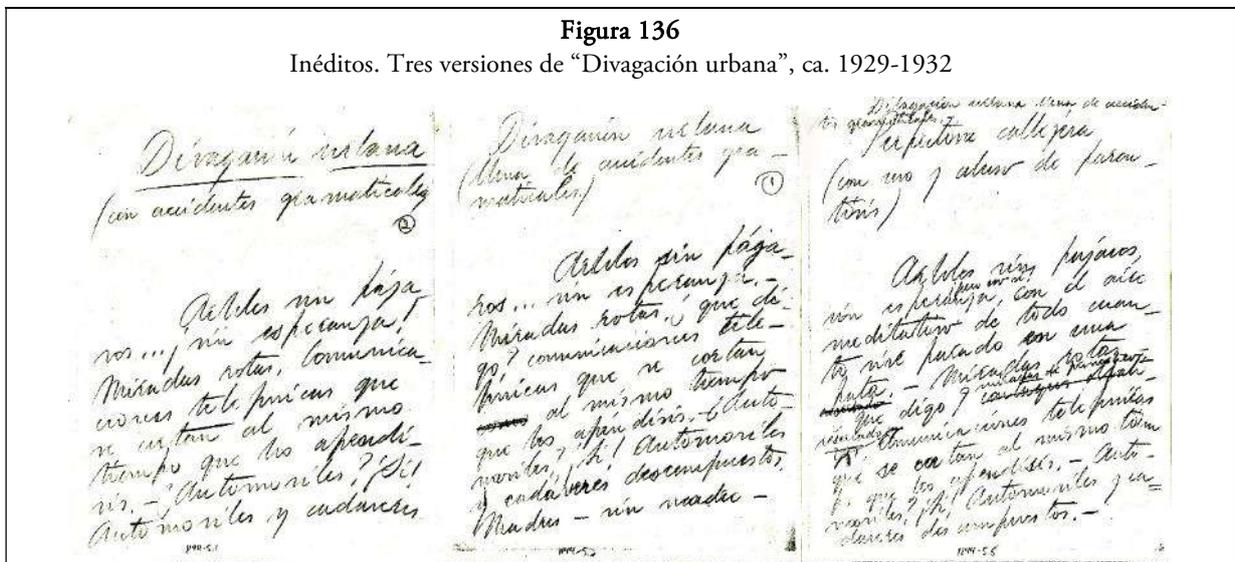
El último texto está compuesto por dos series de apuntes poéticos, pensados para un desarrollo posterior, como vimos en el caso de las libretas de los membretes. Muchos de los apuntes

consisten ya en los acoplamientos inesperados del zeugma, como “optar entre un par de piernas y un caballo de copas” o “se gastan las pupilas y las suelas de los botines”.

La primera serie de notas parece haber sido escrita entre las redacciones del texto A y el B, pues se incorpora a éste, con variantes, un apunte que no está en el primero: “Jamás comprenderían que al agremiarse como los electricistas...”

El quinto texto, “Final”, es una variación del párrafo inicial, no fechable.

La reproducción de las páginas de los tres primeros nos permite ver la expansión del texto ya desde el título: el tercero se llamaba en un principio “Perspectiva callejera (con uso y abuso de paréntesis)”, a lo que Gironde le antepuso “Divagación urbana llena de accidentes gramaticales”. Las primeras líneas muestran también el proceso de ampliaciones y añadidos:



Árboles sin pájaros... ¡sin esperanza!
Miradas rotas, comunicaciones
telefónicas que se cortan al mismo
tiempo que los apéndices.

¿Automóviles? ¡Sí! Automóviles y
cadáveres descompuestos ¿Qué digo?

Madres –sin madre- y, lo que es peor
aún, sin preventivos, quiero decir sin
prevenciones (como si los boticarios
no se equivocaran jamás en el
preparado de estircinina) y familias
llenas de señoritas (verdaderos
escaparates de frutería con olor a
podrido en la trastienda).

Árboles sin pájaros... sin esperanza.
Miradas rotas. ¿Qué digo?
Comunicaciones telefónicas que se
cortan al mismo tiempo que los
apéndices.

¿Automóviles? ¡Sí! Automóviles y
cadáveres descompuestos.

Madres –sin madre- y lo que es peor
aún, sin preventivos, quiero decir sin
prevenciones (como si los boticarios
no se equivocaran jamás en el
preparado de estircinina).

Familias llenas de señoritas:
verdaderos escaparates de frutería con
olor a podrido en la trastienda.

Árboles sin pájaros, sin esperanza,
¡pero eso sí!, con el aire meditativo de
todo cuanto vive parado en una
pata.³⁷⁰ Miradas rotas ¿Qué digo?
Miradas de pronóstico reservado.
Comunicaciones telefónicas que se
cortan al mismo tiempo que los
apéndices.

Automóviles? ¡Sí! Automóviles y
cadáveres descompuestos. Relojes que
se contradicen como ayer y como
mañana. ¿Cuál será el mejor modo de
averiguar la hora en que se desgarran
los hímenes y las telas de araña?

Familias llenas de señoritas:
verdaderos escaparates de frutería con
olor a podrido en la trastienda.
Jóvenes esqueletos que crecen casi
tanto como los expedientes.

En cuanto al manuscrito más extenso, el tercero, es revelador del proceso de escritura de la prosa poética de Gironde.³⁷¹ Tras su lectura, el carácter de *Espantapájaros* nos resulta menos heterogéneo y fragmentario, hasta parece en cierta medida una sistematización, un apaciguamiento de esta “Divagación urbana”, que podríamos definir, en términos de Selena Millares, como “prosa visionaria”, texto donde se integra “lo poemático y lo narrativo”, en “una exploración de lo irracional” (2013: 53). Asimismo, el ciclo de las “Divagaciones urbanas”, con su panorama sincrónico, superpuesto, vertiginoso, fue una verdadera cantera de imágenes y personajes, constituyéndose en uno de los principales pre-textos de *Espantapájaros*. Ya no solamente están las recurrentes “familias llenas de señoritas”, sino también numerosas correspondencias, entre las que destacamos las siguientes:

Divagaciones urbanas

Árboles sin pájaros... sin esperanza

Miradas de pronóstico reservado

Comunicaciones telefónicas que se cortan al mismo
tiempo que los apéndices. ¿Automóviles? ¡Sí!
Automóviles y cadáveres descompuestos

Espantapájaros

Solidario de las olas sin velas... sin esperanza (110)

¿Qué me importaban sus extremidades de
palmípedo y sus miradas de pronóstico reservado?
(78)

¿Qué nos importa que los cadáveres se
descompongan con mucha más facilidad que los
automóviles? (102)

³⁷⁰ El reutilizamiento del texto llegó aun más allá de *Espantapájaros*. La imagen “Árboles sin pájaros, sin esperanza, ¡pero eso sí!, con el aire meditativo de todo cuanto vive parado en una pata” es, como vimos, antecedente también de un pasaje de *Interlunio*: “Parados sobre una pata, los árboles se sacudían el sueño y los gorriones” (123).

³⁷¹ No podemos reproducir su texto completo porque aún se encuentra inédito.

	Solidario de los automóviles, de los cadáveres descompuestos, de las comunicaciones telefónicas que se cortan al mismo tiempo que los collares de perlas y las sogas de los andamios (110)
Jóvenes esqueletos que crecen casi tanto como los expedientes	Solidario de los esqueletos que crecen casi tanto como los expedientes (110)
Sombras perdidas que se acercan, nos huelen, nos abandonan al doblar las esquinas	¿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? (88)
las promesas falsas de los prestamistas que se alimentan con porotos y con empleados públicos	centenares de prestamistas, que se alimentaban de empleados... ¡públicos!... y de garbanzos (105)
sin preventivos, quiero decir sin prevenciones	lleno de prevenciones, de preventivos (85)
como si los boticarios no se equivocaran jamás en la preparación de la estricnina	me enferma que los boticarios se equivoquen con tan poca frecuencia en los preparados de estricnina (84)
mientras se llenan los depósitos de agua y objetos perdidos	mientras se van llenando los depósitos de agua y de objetos perdidos (110)

Por lo que se ve, la revisión de las distintas versiones precedentes y de los apuntes fue realmente intensa para la composición del texto 23 de *Espantapájaros*, (“Solidario por predestinación y por oficio”...), cuya estructura de enumeración caótica impulsó la incorporación de materiales heterogéneos.

En cuanto al final de esta “Divagación urbana”, se constata un uso irónico de la conocida fórmula patriótica, en una etapa intermedia en el camino que lleva al escandaloso “esperma” del texto 19:

¡Ah!, si por lo menos uno tuviera el coraje de arrodillarse en la vereda y gritar con una voz de gorila, con una voz virgen y ancestral: “¡Viva mi patria por más que yo perezca!”³⁷²

V. *Musa*. Señalemos, por último, un material prerredaccional singular, en tanto fue descartado de la versión final de *Espantapájaros* en un momento avanzado del proyecto. Se trata de “Musa”, recogido en Girondo (2004: 51-52) como una unidad, aunque el editor aclara que “es probable que haya sido compuesto en dos momentos o que, incluso, se trate de dos textos diferentes

³⁷² En el dactiloscrito de *Espantapájaros* se lee aun otra etapa intermedia: “¡Viva el esperma!... por más que yo perezca!” Allí Girondo tachó la locución adversativa *por más que* y agregó el reemplazo manuscrito *aunque*.

sobre el mismo tema” (Girondo, 2004: 31).³⁷³ Uno de ellos es breve:

Será implume y electrizada –*¡pero eso sí!*– es una verdadera musa. Antes de tomar el lápiz para escribir, ya me empolla el cerebro como si fuera un huevo de avestruz y las páginas se muerden [sic], sin una errata” (2004: 51).

Esta construcción concesiva seguida de la fórmula adversativa *¡pero eso sí!*, es afín al de los textos 1 y 23:

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 (78).

Nunca faltará algún zopenco que niegue la exactitud astronómica de mis horóscopos *¡pero eso sí!* a nadie se le ocurrirá dudar, ni un solo instante, de mi perfecta, de mi absoluta solidaridad (110).

La idea central es que la musa altera y dignifica cuanto piensa escribir el protagonista:

Tomé el lápiz y quise escribir: “Mis tías tenían un tacho de florero”.

Pero escribí: “Dios es una contradicción, un calambur, un hijo de la nada y del infinito (2004: 51).

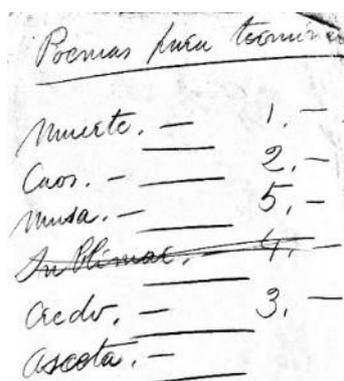
En dos pasajes de *Espantapájaros* aparece la transformación inversa, que opera una degradación en las palabras de los individuos: “A pesar de un enorme esfuerzo de voluntad, nadie llegaba a dominar la tentación de repetir: «Cuernos de vaca», si alguien se refería a las señoritas de la casa” (79); “Que cuando quieras decir: «Mi amor», digas: «Pescado frito»” (107). En uno de los manuscritos inéditos titulado “Diario”, antes mencionado, puede hallarse también esta idea de la transfiguración involuntaria de la voz: “Cuando quiero decir *amor* digo *salchichón, automóvil, fotografía*”.

Un documento complementario inédito muestra un proyecto de “poemas para terminar” destinados, sin dudas, a *Espantapájaros*: *Muerte 1. Caos 2. Musa 5. Sublimar 4. Credo 3. Asceta -*.

³⁷³ Proviene del archivo de Susana Lange y está escrito en el mismo tipo de papel que una de las versiones de “Loco de verano”.

Figura 137

Proyecto "Poemas para terminar" destinados a *Espantapájaros*, ca. 1931-1932



Poemas para terminar

Muerte. —	1. —
Caos. —	2. —
Musa. —	5. —
Sublimar. —	4. —
Credo. —	3. —
Asceta. —	

Aquí es donde el propio Gironde llamó poemas a los textos de *Espantapájaros*. Podríamos considerar que el proyecto fue realizado casi en su totalidad:

Muerte, en el texto 11: “¡Ah, si yo hubiera sabido que la muerte es un país donde no se puede vivir!” (91) o, acaso, en el 24: “El 31 de febrero, a las nueve y cuarto de la noche, todos los habitantes de la ciudad se convencieron que la muerte es ineludible” (111).

Caos, en el 20: “Así como hay hombres cuya sola presencia resulta de una eficacia abortiva indiscutible, la mía provoca accidentes a cada paso, ayuda al azar y rompe el equilibrio inestable de que depende la existencia. ¡Con qué angustia, con qué ansiedad comprobé, durante los primeros tiempos, esta propensión al cataclismo!” (105).

Sublimar, en el 10: “Yo he optado, definitivamente, por lo sublime y sé, por experiencia propia, que en la vida no hay más solución que la de sublimar, que la de mirarlo y resolverlo todo, desde el punto de vista de la sublimidad” (90).

Credo alude al caligrama que abre el volumen como una suerte de plegaria profana: “Creo que creo en lo que creo que no creo y creo que no creo en lo que creo que creo” (77).

Asceta, en el 15: “¿Sabía que el ascetismo puebla la soledad de mujeres desnudas y que toda sabiduría ha de humillarse ante el mecanismo de un mosquito?” (96). Es un añadido posterior a la lista, sin numerar. Puede deberse, como dijimos, a la decisión de incluir un texto antiguo en el conjunto.

La *Musa*, en cambio nunca pasó del estadio de boceto. O, quizá, como ocurre en el texto,

Girondo quiso escribir una cosa, pero su musa lo convirtió en otra.

La lista de “Poemas para terminar” concluye la galería de *casos, locuras*. Si el libro, como indicamos al comienzo de este apartado, está constituido por personajes extravagantes en situaciones inverosímiles, no es temerario pensar que a ello se refiere Enrique Molina cuando afirma que en *Espantapájaros* hay un “tejido de parábolas del absurdo”, de “especie de pequeños mitos” (1968: 24), en una suerte de reformulación de la sátira menipea, observada por Schwartz y otros críticos en los *Veinte poemas*.

Para confirmarlo hay un hecho que aún no ha sido señalado: el único empleo de la palabra *espantapájaros* en toda la obra de Girondo ocurre en el mencionado texto 15, donde se lee *espantapájaro*, en la modalidad menos frecuente de uso, y no aceptada por la norma, es decir, *en singular*. Por ello, el título *Espantapájaros*, en la lengua de Girondo, es un plural, que alude a los numerosos personajes del libro. Así lo entendió una de las lecturas de su tiempo, la del diario *El Orden*, que llamaba *espantapájaros* a los personajes del libro y se refería a los capítulos como “duodécimo espantapájaro”, “espantapájaro n° 18” y otras fórmulas semejantes. Así, el paso de los *Veinte poemas* a *Espantapájaros* es la multiplicación exasperada del yo poético, de la total carencia al exceso cubista.

Agreguemos, asimismo, que en el final de “Musa” se lee una escritura sobre la escritura, un programa de trabajo: “Utilizar este método pero haciendo que la musa hable de cosas variadas, inverosímiles y grotescas” (2004: 52). La idea de la búsqueda de *cosas variadas, inverosímiles y grotescas* como método compositivo puede ser considerada la clave de *Espantapájaros*, el centro de su poética.

3.3.4. La campaña de lanzamiento

El 8 de agosto de 1932, cuando *Espantapájaros* estaba por aparecer, *El Mundo* estimó que el libro provocaría un escándalo:

Oliverio Girondo vuelve a cometer el horror de un libro. Saldrá a la calle en estos días. Todavía le está pintando las letras del lomo, entre las dentaduras postizas y las barbas que colecciona en su alcoba de un décimo piso de la calle Corrientes. Girondo es un antropófago genuino: se ha comido a todos los románticos del país y ahora saca este nuevo libro, que bajo sus mansas apariencias, será un roedor de burgueses. ¡Buen provecho! Lo anticipamos: su libro será un éxito literario escandaloso. Tan escandaloso como él.

Esta reputación previa a la lectura motivó que algunas críticas contemporáneas denunciaran

con disgusto que el libro era un anacronismo pues aparecía en momento inoportuno: ya habían pasado, decían, los tiempos de las burlas y los disparates, de los “roedores de burgueses”: “el burgués de hoy ya no se asombra de estas cosas, y ha perdido el buen humor para admitirlas” (*Mundo Argentino*); “el burgués no tiene miedo al espantapájaros de Girondo. Sabe que es inofensivo” (*Nosotros*); “no se trata de asustar al burgués, ni de escribir contra nadie” (*El Mundo*, 29 de agosto). El libro era “una carcajada en medio de un drama”, señalaba Delio. Este mismo autor, traductor de Marx, justamente en los días en que escribió su reseña para *Nosotros*, publicó también en *El Hogar* un largo artículo titulado “Un tiempo de prosa”, donde se detenía en la modalidad de la prosa como un signo de época, ampliaba sus ideas acerca de la inadecuación del arte y la poesía de vanguardia para dar cuenta del “espectáculo dramático del mundo” y generalizaba un debate en el cual su crítica al libro de Girondo era solo una instancia particular:

Las relaciones del arte con la vida social han sido motivo de una discusión permanente, pero arrecia el debate en estos momentos, cuando la influencia de valores tenidos por ajenos a las manifestaciones espirituales se vuelve más notable. [...] El espectáculo dramático del mundo revela claramente la esencia económica, antes sólo percibida por los iniciados. Y los intelectuales, en quienes aunque tardío, el reflejo es sin duda más hondo, muestran la tortura de sus espíritus.

Estos mismos jóvenes, o sus antecesores más cercanos, promovieron, exasperados, la serie de movimientos artísticos y literarios de la post-guerra. Entonces hablaban, sí, de un “arte burgués”, al que no querían permitir ni el refugio de los museos, pero también hablaban –y con énfasis– de un “arte puro”, “esencial”, “deshumanizado”, cuando, en verdad, no expresaban, en el ritmo, en la línea, en el color, en las imágenes, sino el profundo, el tremendo desequilibrio de la época que les tocaba vivir. Esta no fue su flaqueza. Fue su mérito, pues renunciaban a continuar el arte blando y sentimental de una apaciguada y próspera edad burguesa e intentaban traducir en el arte y la literatura el caos material y moral que señalaba su caducidad histórica.

A muchos de ellos, sin embargo, la agudización de las crisis les está esclareciendo el problema, y al comprender que con su actitud de entonces vivificaron el arte, relacionándolo con el estado social, buscan ahora directamente, en la tesis del marxismo, una recta línea de conducta [...]; los jóvenes están forzados a escribir en prosa, en la prosa áspera, mordaz, desalmada, de nuestro tiempo (Delio, 1932, septiembre 2: 65).

Esas lecturas que aludían a los movimientos artísticos y literarios de la posguerra no vieron en *Espantapájaros* una obra individual, sino que lo consideraron el gesto anacrónico de una entera generación en decadencia: “El libro de Girondo tiene un valor representativo, y por eso hay que juzgarlo. Es la última entrega de una generación que no supo orientarse y que está definitivamente perdida”, se leía en *Nosotros*; “La última bufonada de una generación que ya no tiene qué decir”, en *La Literatura Argentina*. *Mundo Argentino* mostraba el mayor desprecio a la generación anterior, insistiendo con la idea de que ya no tenía nada que decir:

Jefe de escuela en un principio, respetado y ensalzado como tal, el señor Girondo trajo al

ambiente porteño la agitación y la bulla del París de la post-guerra. Las innumerables capillas literarias que brotaron en Europa llegaron hasta aquí en confusa algarabía, y encontraron entre los hombres jóvenes un innegable calor que les fue muy propicio. [...] Por aquel entonces, los *Veinte poemas* conquistaron una popularidad merecida. Se admiraba en ellos el ingenio y la gracia; el buen gusto a veces, la desfachatez casi siempre. Cierta manera de aludir al problema sexual, que por entonces parecía el colmo de la audacia, daba además al libro cierto color de herejía que le sentaba bien. [...]

Pero pasaron los años. La generación que se había presentado como los comienzos de una nueva edad, aparecía como el fin de una época, la liquidación de un pasado, las contorsiones postreras de un período. Sus gritos de guerra hacían ahora sonreír; sus proclamas de triunfo provocaban un bostezo. La nueva alma del mundo que había ido creciendo junto a ella, y que ella se esforzó en decir que interpretaba, la aportó [sic, ¿por *apartó*?] sin cólera pero con firmeza. El arlequinesco disfraz se vino al suelo, y una generación descubrió de pronto que no tenía ya nada que decir.

Lo cierto es que *Espantapájaros* fue más bien lo contrario: una exploración solitaria y arriesgada, emprendida cuando Gironde ya no pertenecía a ningún grupo y comenzaba a entablar sus combates de manera individual. Fue su proyecto más importante hasta el momento; sería “su mejor libro”, según Gómez de la Serna, pero entonces casi no obtuvo apoyo público de sus ex compañeros de vanguardia martinfierristas, y Gironde quedó solo, expuesto a la tormenta de críticas, no destinadas únicamente a él sino a su generación. Parece referirse a ello el mismo poeta, en una carta escrita en esos días a Pedro Figari, en donde menciona “este *Espantapájaros* que ya ha producido los peores malentendidos, pero que por lo menos, hace discutir a la gente y les da así una cierta apariencia de vida” (5 de septiembre de 1932). Como se ve, uno de los mayores reproches fue el aparente regreso al espíritu deportivo y frívolo de la vanguardia de la década anterior, a sus estrategias de difusión que incluían proclamas, manifiestos, revistas murales y orales, banquetes y otros eventos de la “acción militante” destinados a llamar la atención y practicados activamente aun por quienes años después renegarían de ellos, como Borges. En ese contexto fue incluido el festivo lanzamiento de *Espantapájaros*, mencionado en verdad por pocos medios de la época, entre ellos *Mundo Argentino*:

una *réclame* desenfrenada, como no se conocía hasta ahora entre nosotros —y no sólo por intermedio de las revistas y los diarios, en lo cual el señor Gironde tendría muy poco que enseñar, sino a través de ciertos medios reservados hasta ahora al más crudo comercio—, precedió y acompañó este libro que vuelve a traer para el autor la notoriedad ruidosa de otros tiempos.

Con el paso de los años, el acontecimiento fue cobrando una especie de dimensión mitológica que no suele ser sometida a verificación. Sus versiones más antiguas corresponden a personas cercanas a Gironde: Norah Lange en 1937, Gómez de la Serna en 1938 y Pellegrini en 1964, según

el cual la idea surgió por una apuesta entre amigos.³⁷⁴ En su momento no fueron muchas las noticias que se hicieron eco del lanzamiento; hubo menciones privadas, hechas a la distancia, como la de Enrique González Tuñón. No es nuestra intención identificar erróneamente la falta de hallazgos con un silencio generalizado —tal como había sido hecho hasta ahora con las reseñas dedicadas a *Espantapájaros*, que resultaron ser muchas más de lo que siempre se afirmó—, pero no deja de ser significativo que la prensa del momento ignorara el supuesto revuelo por la campaña publicitaria de Gironde. No debe descartarse, pues, que quizá no haya habido tal escándalo generalizado. Mientras nadie encuentre una crónica exhaustiva, debemos conformarnos con lo aparecido hasta el momento. Hemos revisado unas cuarenta publicaciones de la época, entre diarios y revistas, y sólo encontramos una descripción somera el 15 de agosto, en el mismo diario *El Mundo* que una semana antes había anunciado que el libro iba a ser “un éxito literario escandaloso”:

Un enorme espantapájaros paseándose por las calles de la ciudad, anunció, como en los carnavales de la Costa Azul, que podía comenzarse el alacraneo: el libro de Gironde, *Espantapájaros*, se hallaba al alcance de todos, en cualquier librería. Las caricaturas del autor, algunas de las cuales fueron hechas con un huevo pasado por agua y un viejo elástico de la cama en que durmió cuando posaba en el Museo de Luján, llenaron el local de la calle Florida en que antes se exponían los corsés de una casa de modas.

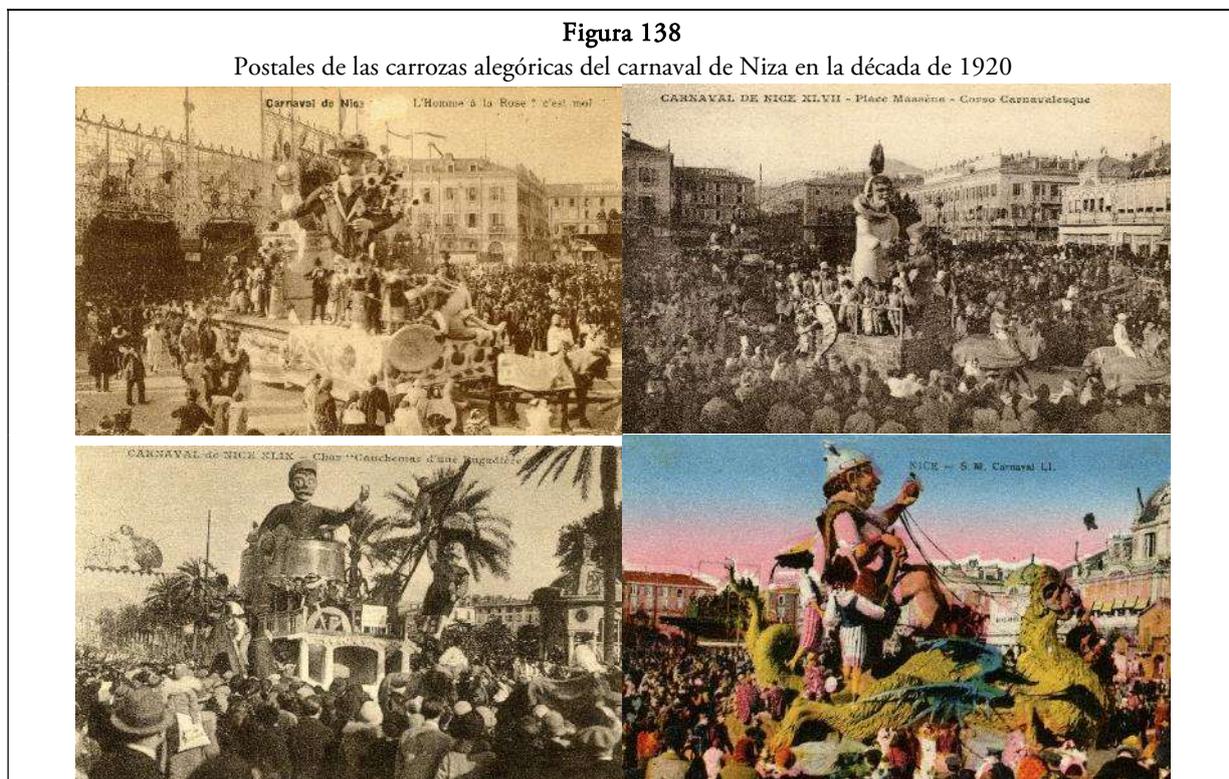
La descripción no permite saber cuántas veces salió a pasear el espantapájaros, pero confirma el dato de que el local alquilado en la calle Florida estaba decorado con caricaturas de Gironde.³⁷⁵ En cuanto a la críptica alusión al Museo de Luján nunca ha sido aclarada. Es posible ver en ello una alusión al parentesco de Gironde con el general Urriburu. Según informa la historiadora María Élica Blasco, ex funcionarios de la presidencia de Urriburu habían adquirido, tras la muerte del dictador,

³⁷⁴ Compárese la versión de Pellegrini: “*Espantapájaros* aparece en 1932 y con él Gironde realizó una curiosa experiencia publicitaria. A raíz de una apuesta surgida en una discusión con algunos amigos sobre la importancia de la publicidad en la literatura, se comprometió a vender la edición íntegra de 5.000 ejemplares del nuevo libro mediante una campaña publicitaria. Alquiló a una funeraria la carroza portadora de coronas, tirada por seis caballos y llevando cocheros y lacayo con librea. La carroza transportaba, en lugar de las habituales coronas de flores, un enorme espantapájaros con chistera, monóculo y pipa (este enorme muñeco todavía se encuentra en el hall de entrada de la actual casa de Gironde en la calle Suipacha, recibiendo a los desprevenidos visitantes). Al mismo tiempo alquiló un local en la calle Florida atendido por hermosas y llamativas muchachas para la venta del libro. La experiencia publicitaria resultó un éxito y el libro se agotó en cosa de un mes” (Pellegrini, 1964: 15), con una de sus formulaciones más recientes: “Gironde lleva el libro a la calle. Más exactamente: hace construir una carroza con un muñeco de papel maché que pasea por la, entonces, angosta 9 de julio mientras bellas señoritas ofrecen el libro. Una operación impecable de marketing. La edición se agota en el día” (Bueno, 2013: 9).

³⁷⁵ Probablemente alguna de estas caricaturas del autor haya sido realizada por artistas amigos. Efectivamente, en el catálogo de obras de Alberto Lagos figura un busto de Oliverio Gironde, cuya fecha coincide con la de *Espantapájaros*, descrito de este modo: “Cabeza caricaturesca realizada con alambre, latón, cerdas y otros materiales. Buenos Aires 1932. Propiedad Oliverio Gironde” (Mujica Láinez, 1963: 85). Nada más se sabe de esta obra, hoy perdida.

“la cama y la mesa de luz que pertenecieron a la habitación de la clínica que ocupó y donde falleció el General Uriburu en París”. El material fue ofrecido a Enrique Udaondo, director del Museo Histórico de Luján, con la intención de iniciar un “lugar recordatorio” del general. Esa cama, junto con objetos provenientes de otras donaciones, daría origen a la creación de la Sala Uriburu de dicho museo. El 12 de agosto, es decir, tres días antes de la noticia de *El Mundo* sobre el lanzamiento de *Espantapájaros*, el diario nacionalista *Bandera Argentina* hizo pública la noticia de que Udaondo tenía previsto inaugurar la sala Uriburu el 4 de septiembre, “en el marco de las celebraciones del aniversario del «golpe», pero a menos de tres meses de ocurrida la muerte del ya considerado «prócer»” (Blasco, 2011: 117-118). En suma, la cama del Museo de Luján era un guiño de humor político que podía ser decodificado por el lector de la época.

La mención de las carrozas de carnaval, en especial las de la Costa Azul, por un lado, permite pensar, en términos de Bajtín, que la publicidad carnavalesca devuelve a la plaza pública el lenguaje que proviene de la plaza pública, como revisión desacralizadora de los pasos de la Semana Santa, pero también, por otro lado, resulta crucial para conjeturar el origen de la peregrina idea de sacar a pasear un muñeco por las calles de la ciudad. Es probable que Girondo, en alguno de sus numerosos viajes a Francia, haya entrado en contacto con las famosas carrozas del carnaval de Niza. Las fotos de la época permiten imaginar, por analogía, cómo debía verse el espantapájaros de Girondo.



Queda también la duda de si el espantapájaros que estuvo atesorado muchos años en la entrada de la casa de Gironde, y que hoy se preserva en el Museo de la Ciudad en Buenos Aires, es el mismo que se paseó por las calles de 1932. Norah Lange, en 1937, no lo mencionó al evocar a Gironde “paseando sus restallantes páginas de *Espantapájaros* en un carruaje funerario, adjunto a 8 caballos, ante la bostezada imaginación de quienes sólo conciben el regocijo emperifollado de domingo” (1942: 92); sí lo hizo muchos años después, en 1968, cuando afirmó frente él:

Ese es el espantapájaros. Con él se paseó Oliverio quince días por Buenos Aires para vender el libro. Oliverio pensaba que un libro es como un objeto que se vende a fuerza de propaganda. Fue a su regreso de Europa en 1932 cuando editó *Espantapájaros*. El muñeco iba en una carroza coronaria –de esas que llevan las flores y van detrás del coche fúnebre– tirada por seis caballos, con su auriga y lacayos, vestidos según la moda Directorio, apostados a cada lado. El muñeco hecho en papel maché es igual al que pintó Bonomi para la tapa del libro. Es el “académico” que íbamos a quemar en el patio de la SADE el día que celebramos las bodas de plata de la revista *Martín Fierro*. Lo hizo Oliverio y la cabeza la diseñó Butler. Yo no quise que lo quemaran y lo traje a casa (De Nobile, 1968: 19-20).

El hecho es que Horacio Butler vivió fuera de la Argentina entre 1928 y 1933. Es decir, en la tardía evocación de Lange hay inexactitudes. O el espantapájaros de 1932 no fue hecho por Horacio Butler que se encontraba en París, o el espantapájaros que se conservaba en la casa Gironde-Lange había sido creado hacia 1949 para los festejos por el 25 aniversario de *Martín Fierro*. El propio Butler en sus memorias, confunde las fechas y recuerda el espantapájaros de Gironde como un hecho de la década de 1920 en cuya confección no parece haber participado:

Aún se comentaban en Buenos Aires [en 1928] dos recientes escándalos: un artículo del arquitecto Alberto Prebisch, en el que oponía las virtudes funcionales de un bidet a las gracias dieciochescas de un sillón Luis XVI, y los paseos por Florida de un muñeco instalado en un coche de caballos, anunciando las zafadas poesías de Oliverio Gironde (Butler, 1966: 88).³⁷⁶

Otra información repetida con frecuencia es la de que el libro fue un inmediato éxito de ventas. Pero si Ramón Gómez de la Serna en 1938 no dice cuántos ejemplares del libro se vendieron ni en cuánto tiempo; si Aldo Pellegrini en 1964 afirma que “el libro se agotó en cosa de un mes”, y

³⁷⁶ El pasaje está en el capítulo “Buenos Aires en 1928” de *La pintura y mi tiempo*, donde Butler mezcla cuestiones diferentes al recordar el artículo de Prebisch: por un lado, la frase del manifiesto de *Martín Fierro* (“un buen Hispano-Suiza es una obra de arte muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV”), y por otro, una serie de notas de Vautier-Prebisch en favor del arte y la escultura racionalistas. En “Fantasía y cálculo”, comparan una bañadera Pembroke con una consola Luis XV (*Martín Fierro* 20, 5 de agosto de 1925). La foto de un bidet aparece en otro artículo de estos autores, “Decíamos ayer”, *Martín Fierro* 27-28, 10 de mayo de 1926. El espantapájaros del Museo de la Ciudad fue expuesto en la muestra *Oliverio Gironde, Exposición homenaje 1967-2007*, en el Museo Xul Solar en 2007.

si Mónica Bueno en 2013 declara que “la edición se agota en el día”, es lícito pensar que el paso del tiempo fue amplificando la épica de las ventas. Algunos testimonios no coinciden con esa visión. Omar Viñole, que acaso se había distanciado de Gironde, afirmó con sarcasmo hacia 1940: “La aparición de *Espantapájaros* la anunció en un coche fúnebre, por las calles de Buenos Aires. Y la verdad que fue un acierto. Los ejemplares quedaron enterrados en las librerías” (1940, octubre: 416).³⁷⁷ Esta versión y la anterior son modalidades complementarias del mismo prejuicio: para la primera, si el libro se vende es bueno; para la segunda, si el libro no se vende es malo. Sin que resulte vinculante, agreguemos que en las décadas de 1940 y 1950 el autor seguía conservando ejemplares, que solía regalar, sobre todo en las fiestas, según demuestran varias dedicatorias conservadas.³⁷⁸

Otro aspecto de esta leyenda, que también debería ser revisado, es la creencia de que la gente, apenas veía la carroza con el espantapájaros, salía a la carrera a comprar el libro. Sin embargo, la reseña de *El Mundo* del 15 de agosto sugiere más bien una desconfianza generalizada:

Todo el público desfiló admirado de los gestos de este escritor a intervalor, que se complica inútilmente la vida para hacer reír a los demás. Y acabó por no comprender su interesado interés de que le leyeran.

El porteño es desconfiado, y desconfía de quien le quiere hacer gracia a toda costa: a lo mejor le escamotean el reloj o la pistola mientras desata una carcajada.

También Delio refirió el escepticismo popular ante el *loco de chivita* y su espantapájaros: “la gente lo ve pasar en automóvil, y los transeúntes de Florida [...] se llegan a contemplarlo en los escaparates de una casa donde antes solían distraerse con ciertos accesorios femeninos. Con el espantapájaros, Gironde se muestra a sí mismo en una serie de caricaturas”. Al fin, después de un poco, “la gente mira alternativamente las caricaturas y el espantapájaros de Bonomi, pero, escamada por los barracones del Paseo de Julio, no entra y se aleja murmurando”. *El Mundo*, dos semanas después del artículo anterior, dijo:

Oliverio Gironde ha extremado la publicidad en torno de su libro. Así nadie ha dejado de enterarse –pero no todos los que se han enterado lo han adquirido. Desde luego–. Si tanto se habla –habrán dicho– es que hay gato encerrado... Ya habíamos notado nosotros esa desconfianza,

³⁷⁷ Como vimos, Viñole antes había declarado su amistad con Gironde y escrito textos de elogio hacia él y su esposa (1934, 1936). Se conserva un ejemplar de *Cabalgando en un silbido* dedicado “cariñosamente a Oliverio Gironde” el 24 de octubre de 1932.

³⁷⁸ “A Daniel Devoto, colega en barbas y en poesía, muy cordialmente, *Oliverio Gironde*, Bs. As., 16-6-42”, “A Hugo Carlini –este libro de veta popular– con la cordial simpatía de *Oliverio Gironde*, 25-12-1952”. “A Francisco Madariaga –estos lazarientos engendros sin espanto y sin pájaros–, con toda la amistad de *Oliverio Gironde*, 31-12-1956”. Más recientemente, algunos libreros como Washington Pereyra referían que, aun tras la muerte de Gironde, muchos ejemplares de *Espantapájaros* podían hallarse en las mesas de saldos.

semanas atrás, al anunciar la empresa. Pero hoy volvemos sobre ella, después de haber oído las opiniones de muchos lectores de *Espantapájaros*, que apuntalan nuestro aserto.

Es inevitable hallar en esta observación sobre “el gato encerrado” el eco de uno de los libros más leídos y premiados de esos meses, *El hombre que está solo y espera* de Raúl Scalabrini Ortiz, porque fue justamente Pedro Juan Vignale, responsable de la página literaria de *El Mundo*, quien lo reseñó con entusiasmo en diciembre de 1931.³⁷⁹ Entre los rasgos del Hombre de Corrientes y Esmeralda de Scalabrini se encuentra la indiferencia a “los símbolos refulgentes, genéricos”:

Al porteño hay que “hablarle claramente”, sin mucho rodeo, y eliminando del discurso todas las grandes palabras que él ha destruido en su sentimiento. Cuando el porteño las oye o las lee, se eriza y da en sospechar que “allí hay gato encerrado”. Y convengamos en que pocas veces erra. Los que cándidamente han cifrado su triunfo en ellas, se irritan, y, como siempre, cubren de dicerios e invectivas al hombre porteño, que los escucha sonriendo (1931: 130).

Aún no ha sido estudiada en profundidad la relación entre Scalabrini Ortiz y Gironde, cuyas trayectorias se cruzan en el martinfierrismo de la década de 1920 y el nacionalismo de la década de 1930.³⁸⁰ Por la cercanía de las fechas de publicación de *El hombre que está solo y espera* y *Espantapájaros*, ambas obras recibieron críticas semejantes. Así, Ramón Doll en la revista *Claridad* de febrero de 1933, es decir, cuatro números después de la desaprobación de *Espantapájaros*, condenó en el libro de Scalabrini Ortiz el escándalo, la publicidad, la confusión entre “obra de cultura” y “mercancía”:

Nosotros, recalamos esta desproporción entre el libro y su apariencia, porque, ¿es que habríamos de pertenecer a una generación que se hartó de protestar contra Larreta, por ejemplo, cuando hizo la propaganda de Zogoibi y hemos de silenciar que este libro de Scalabrini es hijo del escándalo y de la alharaca, es una aventura a contabilizarse en negocio de publicidad; ajena en absoluto a la dignidad silenciosa de la sociología o de la filosofía?

Quien se asombre ante el absurdo de esa desproporción, es decir; quien se asombre de que sea necesario en nuestro ambiente demostrar que una mercancía no es una obra de cultura, no conoce nuestro ambiente intelectual, donde las más furiosas confusiones son posibles (1933, febrero: s.p.)

El lanzamiento de *Espantapájaros* ha sido vinculado a lo teatral y considerado como una suerte de evento precursor de otros fenómenos posteriores. Para César Fernández Moreno se trató de “una publicidad escandalosa donde él revive sus juveniles experiencias teatrales y que, por otra parte, anticipa los happenings de los años 1960” (1973: 217). Masiello sostuvo que “Gironde siempre

³⁷⁹ Sobre la recepción de *El hombre que está solo y espera* véase Saítta (2005).

³⁸⁰ La biblioteca de Gironde conservaba un ejemplar de la primera edición de *El hombre que está solo y espera*, con una sobria dedicatoria manuscrita: “Para Oliverio Gironde, homenaje amistoso. R. Scalabrini Ortiz. Nov. 1931.” Roberto Retamoso dedica un apartado de su estudio a las “Resonancias de Scalabrini Ortiz y Arlt en *Interlunio*” (2005: 93-95).

hizo hincapié en la actuación o la *performance*” (1998: 87). Lo cierto es que el *happening* y la *performance* se sitúan en una larga línea histórica:

Los manifiestos de la performance, desde los futuristas hasta el presente, han sido la expresión de disidentes que han intentado encontrar otros medios para evaluar la experiencia del arte en la vida cotidiana. La performance ha sido una manera de apelar directamente a un público amplio además de dar una sacudida a los espectadores para animarlos a hacer una nueva apreciación de sus propias nociones de arte y su relación con la cultura (Goldberg, 1996: 8).

Ello nos conduce a reflexionar sobre una cuestión que recorre toda la actividad de Gironde: las estrategias de promoción de lo literario.

3.4. *Lecturas: Literatura y publicidad*

La mercantilización del arte y el uso de la publicidad ya habían sido motivo de debates desde el siglo XIX, en una dinámica que puede reconstruirse gracias a *Les poètes et la publicité* (Berranger; Guellec, 2016). La polémica se intensificó durante el período de la vanguardia, en especial con el futurismo y el dadaísmo, por sus procedimientos de autopromoción, y con el surrealismo, por su apropiación del discurso publicitario: “*La réclame est par excellence le lieu du transitoire moderne; elle n’est pas stigmatisée comme un sous-produit commercial de l’art, et n’est en rien, à ce moment-là, comparable à l’intrusion du papier collé ou du déchet dans la peinture. Éluard et Desnos la situent dans la même veine que la poésie populaire*” (Berranger, 2016: 101).

El joven Guillermo de Torre recordaba las diferencias entre dadaístas y cubistas; mientras los primeros “ya tenían trazado su plan de combate y de estruendosa *reclame* nihilista y humorística”, los segundos, “que ya tenían una obra en vísperas de consolidarse, se negaron a formar en el cortejo irreverente y pintoresco de los dadás frenéticos” (1925: 187). No obstante, más allá de los métodos, el propio Torre celebraba la naturaleza efímera del arte moderno y la voluntad de difusión:

¡Que el poema, el lienzo y el ritmo modernos vivan la dinámica, jubilosa y percedera plenitud de su instante! ¡Que giren, evolucionen y procreen en la atmósfera generatriz de su época, sin preocuparse demasiado de su hipotética pervivencia futura! El artista actual debe aspirar a que su arte –renovador, destructor y constructor– sea reconocido y valorado en su misma época (1925: 17).

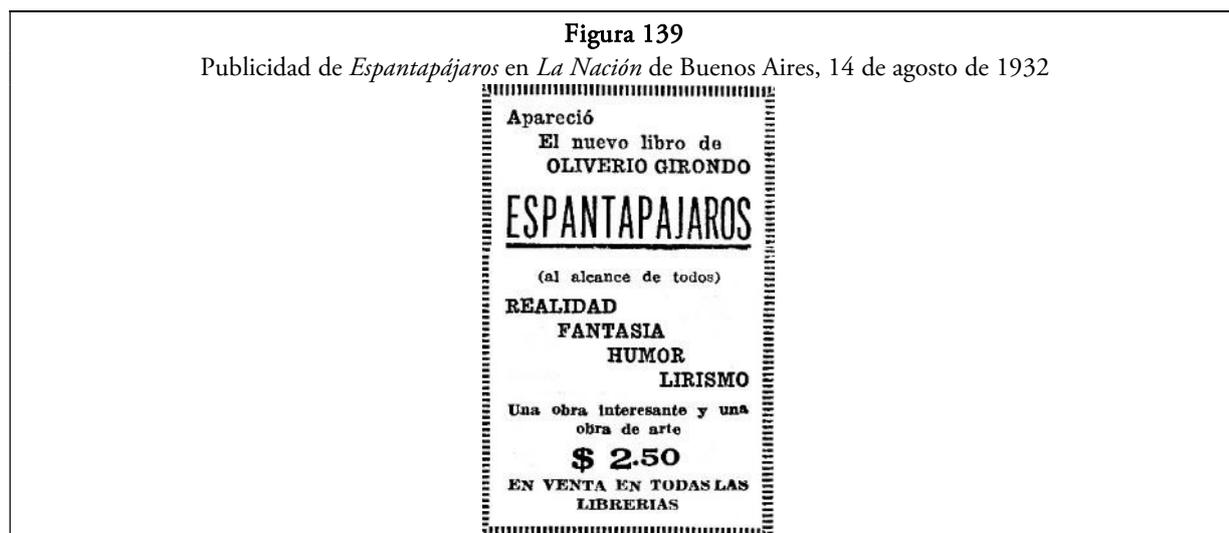
La similitud entre los métodos del dadaísmo y la presentación de *Espantapájaros* ha sido afirmada en numerosas ocasiones. Patricia Montilla sostiene al respecto que “Gironde appropriated Dada principles and advertising methods for the promotion and sale of the book”, en un proceso de mercantilización:

Girondo plays with this commodification of art in *Espantapájaros*. Although the association of Dada and advertising may at first glance appear contradictory, the relationship was one that the movement promoted aggressively. [...] *Espantapájaros* was packaged, promoted and sold as if it were just another commodity in the marketplace (2007: 105, 107).

La noción del arte como *commodity* es recurrente en los estudios sobre la literatura y el mercado de la época, en especial, las nuevas condiciones de producción, circulación y consumo de la literatura. La tensa relación entre lo mercantil y lo artístico, como sabemos, ha sido señalada por Bourdieu:

Es en el momento mismo en que se constituye un mercado de la obra de arte cuando, por una paradoja aparente, se ofrece a los escritores y a los artistas la posibilidad de afirmar –en su práctica y en la representación que tienen de ella– la irreductibilidad de la obra de arte al estatus de simple mercancía y, al mismo tiempo, la singularidad de su práctica (2010: 88).

La estrategia promocional de *Espantapájaros* fue acompañada por un aviso aparecido en *La Nación* el 14 de agosto de 1932, que resaltaba el carácter fronterizo del libro, situándolo entre *realidad/fantasia y humor/lirismo*.



En este sentido, la promoción era continuidad de una estrategia comenzada unos años antes por Girondo.³⁸¹ Entre febrero y mayo de 1923, mientras recorría España y escribía los poemas que formarían *Calcomanías*, publicó en la prensa periódica, según un modelo no infrecuente entonces, un anuncio humorístico de su libro con el procedimiento que la publicidad actual llama psicología inversa; en este caso, en lugar de elogiar el libro, hacer que lo critiquen personajes presuntuosos,

³⁸¹ En el reportaje de 1925 de Nahuelpán, interrogado sobre “su vida literaria”, Girondo respondió: “Empecé a los 18 años, con un sagrado horror a la publicidad”, empleando desde luego el término en un sentido diferente al que lo hacemos ahora.

como el “aristarco”, e ignorantes, como quien confunde al autor de *La Traviata*, que los literatos prefieran los dibujos y los dibujantes, los textos.

EL LIBRO DEL DÍA

VEINTE POEMAS PARA SER LEÍDOS EN EL TRANVÍA

Oliverio Girondo

Ilustraciones del autor

Algunas opiniones previstas

El público. –Yo no lo he leído; pero según dicen los periódicos...

La crítica. –No está mal; pero sería mejor si fuera todo lo contrario.

Un aristarco. –Es definitivamente malo, y sería tan malo si fuera todo lo contrario.

Una señora. –Yo prefiero *La Traviata* de Massenet.

Una niña. –¡Lástima que una no pueda decir que lo ha leído!

Un literato. –Las ilustraciones están bien: pero los poemas...

Un dibujante. –A mí, el texto no me parece mal. De las ilustraciones es preferible que no hablemos.

Un amigo. –¡Sí! Es preferible que no hablemos.³⁸²

RIVADENEYRA

Gran Vía, 8, y librerías

Más allá del lugar común publicitario, mostrarse como *libro del día* era relativizar el ideal de eternidad para el arte y la literatura, según hemos visto en Guillermo de Torre: “implica lógicamente un reconocimiento del valor de lo pasajero, de lo relativo y del espíritu propio de nuestra época. Y, en efecto, la mayor parte de los nuevos poetas [...] se complacen en subrayar irónicamente el carácter efímero de su poesía” (1925: 20).

Agreguemos de paso que el mismo aviso apareció en Buenos Aires, con cambios: algunos menores, como el reemplazo del término *periódicos* por el de *diarios*, y otro significativo: la pacata eliminación del diálogo atribuido a la muchacha, la Niña, por las connotaciones de obscenidad que suscitaba la difusión de los *Veinte poemas*.

³⁸² “Yo, personalmente, tengo la misma opinión de mi amigo”, agregó Girondo tras reproducir el aviso en un reportaje en Lima (*Variedades* 859, 16 de agosto de 1924, recogido luego en *Proa* 4, noviembre de 1924. Un formato similar empleó para atacar la “Exposición Zonza Briano”, en el artículo publicado sin firma en *Martín Fierro* 18, 26 de junio de 1925.

Figura 140

Publicidad de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, en *El Sol* de Madrid, 18 y 23 de mayo de 1923, y en *La Nación* de Buenos Aires, 24 de junio de 1923

EL LIBRO DEL DIA
VEINTE POEMAS PARA SER LEIDOS EN EL TRANVIA
Oliverio Girondo
Ilustraciones del autor
Algunas opiniones previstas

El público.—Yo no lo he leído; pero según dicen los periódicos...
 La crítica.—No está mal; pero sería mejor si fuera todo lo contrario.
 Un aristócrata.—Es definitivamente malo, y sería tan malo si fuese todo lo contrario.
 Una señora.—Yo prefiero la "Traviata", de Massenet.
 Una niña.—¡Lástima que una no pueda decir que lo ha leído!
 Un literato.—Las ilustraciones están bien; pero los poemas...
 Un dibujante.—A mí, el texto no me parece mal. De las ilustraciones es preciso que no hablémos.
 Un amigo.—¡Sí! Es preferible que no hablémos.

RIVADENEYRA
Gran Vía, 8 y Librerías

Algunas opiniones PREVISTAS
 sobre el libro del día:
VEINTE POEMAS
PARA SER LEIDOS
EN EL TRANVIA
 POR
Oliverio Girondo
 ILUSTRACIONES DEL AUTOR

El público.—Yo no lo he leído, pero según dicen los diarios...
 La Crítica.—No está mal, pero sería mejor si fuera todo lo contrario.
 Un Aristócrata.—Es definitivamente malo y sería tan malo si fuese todo lo contrario.
 Una Señora.—Yo prefiero La Traviata de Massenet.
 Un literato.—Las ilustraciones están bien, pero los poemas...
 Un dibujante.—A mí el texto es el que no me parece mal. De las ilustraciones es preferible que no hablémos.
 Un Amigo.—¡Sí, es preferible que no hablémos.

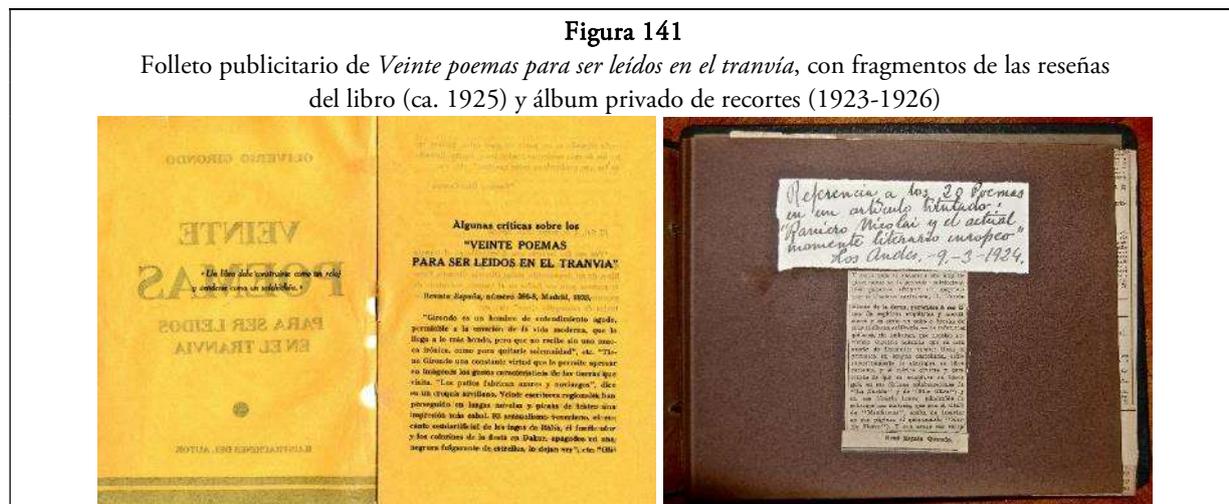
EN VENTA:
JUAN ROLDAN y Cía.
 Librería de "LA FACULTAD"
 FLORIDA 359

Hay que recordar ahora dos hechos antes señalados; primero, que un texto central en la poética de Girondo, la "Carta abierta" a La Púa, estaba destinado originalmente a ser publicado como aviso del libro en un periódico, pero fue rechazado "por equivocada interpretación de su designio" (Méndez, 1924, marzo 20); segundo, que durante sus viajes Girondo enviaba masivamente el libro a otros intelectuales y medios gráficos. El derrotero de la crítica por Europa y América, y los abundantes ejemplares con dedicatorias manuscritas permiten vislumbrar las precarias condiciones de distribución y difusión de los libros de poesía de la época, que sólo circulaban si los autores los regalaban en persona, ya que, como vimos, las reseñas iban apareciendo en los lugares que visitaba el escritor, llevando ejemplares los viajes para entregar casi en mano y recoger la itinerante recepción de su obra. Eso puede explicar en parte la escasa repercusión de *Espantapájaros* en el extranjero, pues, aunque hay constancias de que el libro fue enviado al exterior, Girondo en 1932 ya había detenido su afición viajera.³⁸³

Como muchos escritores, Oliverio Girondo atesoró en un álbum, por el resto de su vida, las críticas a los *Veinte poemas*. También las utilizó con fines promocionales: por un lado, las reenvió a Buenos Aires, donde fueron reproducidas por *La Nación* y *Nosotros*, y por otro, compuso con ellas, para incluir en los ejemplares de *Calcomanías*, un folleto publicitario de *Veinte poemas*, donde se

³⁸³ En la citada carta de 1933 a Federico García Lorca en Buenos Aires, Girondo escribió: "Te mando mi último libro, pues, posiblemente, nunca recibiste el que te envié a Madrid".

admitía que la primera edición no había podido agotarse: “existen todavía algunos ejemplares en las principales librerías de América y España. Precio: 5 pesos, o 12 pesetas”.



Componer folletos promocionales no era una práctica infrecuente, pero en este caso llama la atención la calidad de impresión y diseño, realizado en España por Rivadeneyra, la imprenta de *Calcomanías*. Girondo agregó a modo de justificación una frase que sería incluida póstumamente entre sus membretes y es citada a menudo al recordar el episodio de la presentación de *Espantapájaros*: “Un libro debe construirse como un reloj, y venderse como un salchichón”. El aforismo viene en cierto modo a legitimar el hecho de promocionar el libro mediante un folleto.³⁸⁴ En 1925 la experiencia se repitió en menor escala, pues sólo apareció un aviso de los *modernísimos poemas*: “ACABA DE PUBLICARSE / CALCOMANÍAS / MODERNÍSIMOS POEMAS / de OLIVERIO GIRONDO / LUJOSA PRESENTACIÓN / EDICIONES CALPE.-MADRID” (*Plural. Revista Mensual de Literatura* 3, Madrid: 1925, sin mes) y se imprimió un volante, donde se proclamaba a *Calcomanías* como *libro de viaje y de humorismo*:

CALCOMANÍAS - OLIVERIO GIRONDO
CALPE - MADRID - 1925

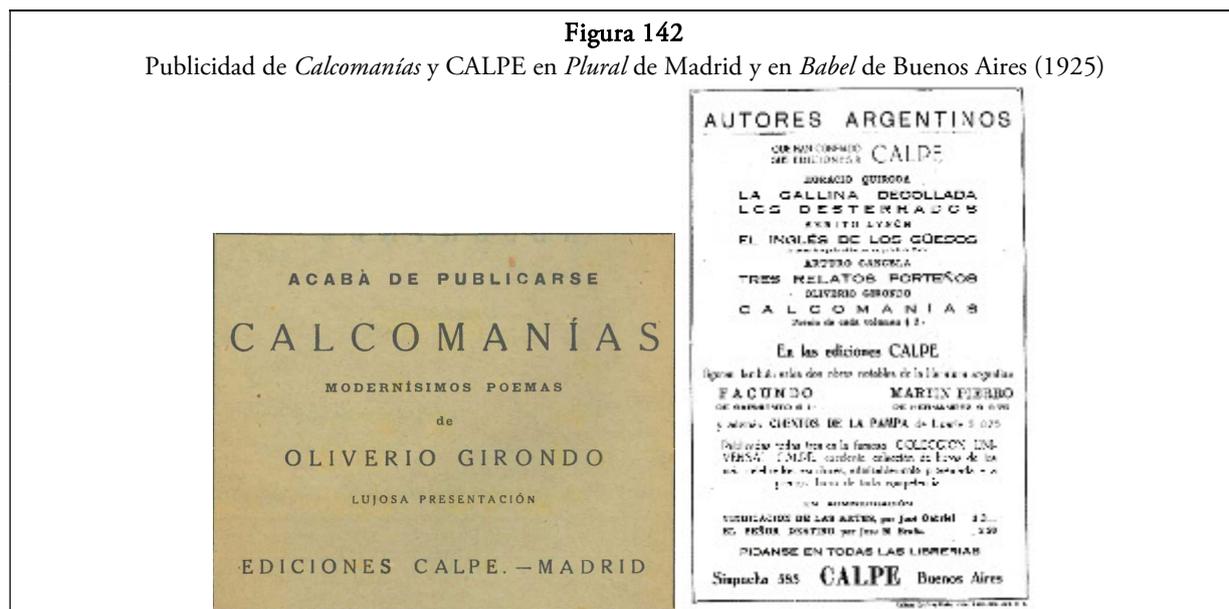
Libro de viaje y de humorismo en el que un poeta de gran valor nos da una visión de España, llena de colorido y de guapeza criolla, y en el que se confirma el juicio de la más alta autoridad crítica española, Don Enrique Díez Canedo, quien reconoció en el autor “la constante virtud de apresar en imágenes los gestos característicos de las tierras que visita”.

En venta en las principales librerías de América y la República Argentina.

³⁸⁴ Es, quizá, una revisitación irónica del conocido aforismo de La Bruyère: “C'est un métier que de faire un livre, comme de faire une pendule”.

Figura 142

Publicidad de *Calcomanías* y CALPE en *Plural* de Madrid y en *Babel* de Buenos Aires (1925)



Tras la publicación de este libro, Girondo volvió a Buenos Aires y se incorporó a la dirección de *Martín Fierro*, con el propósito de relanzar el periódico. Una de las principales medidas consistió precisamente en armar una publicidad ruidosa. Lo muestra la carta escrita el 19 de septiembre de 1925 a Guillermo de Torre, con quien había estado en Madrid pocas semanas antes. Tras elogiar el antes citado *Literaturas europeas de vanguardia*, “uno de los mejores libros de crítica”, “vívido, lleno de calor y de salud”, le informa que *Martín Fierro* “se hizo vocear en la calle y se alcanzó a vender más de 5.000 ejemplares”. Además, distribuyeron miles de volantes donde en cierto modo se condenaba los libros que, al revés de su aforismo, se construían como salchichones y se vendían como relojes: “¡Abajo las barbas postizas y las actitudes de tenor! ¡Guerra a la sensiblería y la solemnidad! ¡Guerra a los pesimismos llorones y a la indiferencia criminal!”. Y se imprimieron carteles para que kioscos y librerías anunciaran “la más viviente publicación argentina de espíritu moderno” a sólo 10 centavos.

Figura 143

Volante y cartel publicitarios para el lanzamiento de *Martín Fierro*, junio-julio de 1925



En esos mismos días, para los actos de difusión aprovechó nuevos medios tecnológicos de la cultura de masas que entonces estaban en expansión y resultaban novedosos.

El 18 de mayo de 1925 inauguró, junto con Francisco Luis Bernárdez, Raúl González Tuñón, Leopoldo Marechal y Roberto Ledesma, una serie de lecturas de poemas por Radio Cultura; en fechas posteriores, leyeron también otros miembros del grupo martinfierrista: el 27 de mayo, Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Brandán Caraffa, Eduardo Keller Sarmiento y Córdoba Iturburu; el 2 de junio, Andrés L. Caro, Eduardo González Lanuza, Norah Lange, Luis Cané y Nicolás Olivari.

El año siguiente, antes de su regreso a Europa, decidió apropiarse de las *máquinas parlantes* para registrar una "nueva especie de poema", el *disco poema*, según consignó en diciembre el periódico *Martín Fierro* que despidió a Gironde mencionando "los intérpretes de su disco de gramófono *Carnaval* (iniciativa innovadora que nos ocupará con detención)". La nota anónima, sin embargo, añadió: "Tiempo le faltó para dejarnos concluida su originalísima concepción fonográfica, que, ante todo, vendrá a indicar las enormes posibilidades, vírgenes, de las máquinas parlantes, sin olvidar que con ello la poesía contará con un nuevo vehículo, una nueva forma de expresión, una nueva especie de poema" (*Martín Fierro* 36, 12 de diciembre de 1926). El periódico, a pesar de la promesa, nunca se ocuparía "con detención" de *Carnaval*, si es que el disco alguna vez fue concluido.³⁸⁵

El disco que en la nota *Martín Fierro* aparecía como inconcluso, fue mencionado como

³⁸⁵ Es menester recordar que ya en 1913 Guillaume Apollinaire había grabado tres poemas de *Alcohols* para les Archives de la Parole de Ferdinand Brunot. El registro está disponible en <https://gallica.bnf.fr/html/und/enregistrements-sonores/archives-de-la-parole-ferdinand-brunot-1911-1914> (consulta 28 de octubre de 2017).

existente por Gómez de la Serna en *El Sol* el 16 de diciembre de 1926, donde lo presentaba como una novedad junto a la *Revista Oral* de Alberto Hidalgo: “La revista oral, que acaba de inventarse en Buenos Aires, iba a proclamarse en las esquinas como sucedánea del poema mural, que un día fue el edicto imaginativo de la gran ciudad”. Sobre el disco escribió Ramón:

Oliverio Gironde, en colaboración con algunas poetisas y poetas ha inventado también el disco-poema, y acaba de regalar a sus amigos el primer ejemplar de ese nuevo género, cuya única desventaja es que necesita que los lectores posean un terrible gramófono, pues no vamos a hacer con el disco lo que aquel perro que comenzó a lamerlo para ver si sonaba (“Horario. La revista oral y el disco-poema”, 1926, diciembre 16).

La iniciativa también fue destacada por *La Gaceta Literaria* de Madrid, donde escribía Guillermo de Torre. El 15 de enero de 1927, en la sección *Postales Americanas*, se brindaron más detalles del proyecto, aunque quedaba claro que no se trataba de un testimonio directo:

Hace pocas semanas ha sido puesta a la venta en las librerías de Buenos Aires, la primera “edición” de un nuevo y curiosísimo specimen fono-literario; el *disco-poema*, inventado por Oliverio Gironde, el original poeta autor de *Calcomanías*, tan conocido y estimado entre nosotros. No conocemos aún ningún ejemplar ni tenemos noticias completas sobre el *disco-poema*, pero se nos figura que este original hallazgo, debe ser algo así como el libro para los que no leen versos; un procedimiento taimado para introducir la poesía en los oídos de la beocía frívola, a modo de sorpresa, entre un aria de tenor y el contrapunto del jazz. El *disco-poema* da al lector “ya leído” el poema y suprime ventajosamente el intermediario del recitador o de la recitadora. En el primer disco de esta clase que se titula “Carnaval” y que debe tener el carácter de un gran coral o de un poema simultaneísta, han intervenido, colaborando en su impresión, varias figuras conocidas de la sociedad y del mundo literario porteño: Delia del Carril,³⁸⁶ las hijas del pintor Figari y los poetas Jacobo Fijman y Antonio Vallejo (Anónimo, “Postales americanas”, 1927, enero 15).

Las personas mencionadas sugieren que el disco se grabó en París. Asimismo, es significativo, en tanto confirmación de las lecturas bajtinianas de Jorge Schwartz, que el primer registro sonoro de Gironde se titulara “Carnaval” y fuera, por lo que se desprende de la nota de *La Gaceta Literaria*, una composición polifónica, por ello, aunque no conocemos su texto, suponemos que no se trata del mismo poema titulado “Corso” de los *Veinte poemas*.

Para sus libros sucesivos eligió métodos convencionales: contrató traducciones destinadas a *La Revue Argentine* de París, que publicaba textos de escritores argentinos en francés; a diferencia de *Espantapájaros*, hay constancia de que envió pródigamente sus siguientes libros a intelectuales de habla hispana, y, además, publicó avisos tradicionales, como se advierte los anuncios de sus dos libros de la década de 1940, *Persuasión de los días* y *Campo nuestro*.

³⁸⁶ Acerca de Delia del Carril, hermana de Adelina, cuñada de Güiraldes y futura esposa de Pablo Neruda, véase Sáez (1997: 61), donde se menciona el rumor de que en la década de 1920 fue amante de Gironde.

Figura 144

Avisos promocionales de *Persuasión de los días* (en *Blanco y Negro* 5, revista bibliográfica de Editorial Losada, octubre de 1942) y *Campo nuestro* (en *Cabalgata* 5, diciembre de 1946)



En relación al envío masivo de *Campo Nuestro*, en una carta del 26 de marzo de 1947 a Gonzalo Losada, que no era el editor del libro porque había sido publicado bajo el sello de Sudamericana, Girondo solicita datos actualizados de conocidos y pide información acerca de “plumíferos” y “literatos de América” para enviarles ejemplares:

Me decido a martirizarte encomendándote la obtención de los siguientes datos:

Dirección actual de: Pablo Neruda
Rubén Azócar
Diego Muñoz
Tomás Lagos
Gurruchaga Santamaría [sic por Cruchaga Santa María]

y algún otro plumífero que consideres pueda interesarle *Campo nuestro*.

Direcciones actuales de:

Germán Arciniegas
B. Sanin Cano
Alfonso Reyes
Diego Rivera
Villaurrutia
Jaime Torres Bodet
Montenegro
Rodrigo Lozano
Maples Arce
Pellicer
Juan Ramón Jiménez
Cernuda
Salinas
Alexander [sic por Aleixandre]

Jorge Guillén³⁸⁷

y cuantos literatos de América te parezcan interesantes, para el objeto, exceptuando los del Uruguay y Brasil, a quienes ya les he enviado el libro.

Por el gran número de ejemplares dedicados que se conservan, es de suponer que hubo un envío similar en 1956, con la segunda edición de *En la mismédula*, de la que no hemos hallado publicidad gráfica y de la que Gironde registró una memorable versión discográfica en 1960.

Nuestro recorrido muestra la estrecha relación que Gironde mantuvo con la publicidad durante toda su vida. Sin embargo, el lanzamiento de *Espantapájaros* fue ciertamente especial. Nunca había llegado tan lejos en la intención de suscitar revuelo y nunca volvería a hacerlo. La experiencia, dijo, fue *pavorosa*.

Hacia finales de 1932 o principios de 1933, Bebé Sansinena, la presidenta de Amigos del Arte, en una carta que no se conserva, le escribió a Gironde para hacerle una propuesta, al parecer, la de exponer o poner en venta el espantapájaros usado para publicitar el libro.

Gironde respondió que “a veces, no se puede insistir sin caer en pleonasmos y lo que resultó entretenido puede convertirse en hartador, para uno y para los demás. Si todo cansancio –por otra parte– exige una tregua el mío reclama una abstinencia de meses, quizás eterna”. Lamentó las condiciones del mercado, del mismo modo en que lo había hecho en la carta a La Púa: “¿Para qué diablos publicar y mucho menos preocuparse en vender, si nadie, absolutamente nadie –cinco o seis excepciones confirman la regla– comprende ni la menor entrelínea de lo que uno publica?” Y concluyó:

La experiencia de *Espantapájaros*, en este sentido, es pavorosa y mucho más que la diatriba, el elogio; esa ponderación que ni roza su contenido, que se detiene en su letra, que encuentra buen humor en lo desesperado, sexualidad –y hasta pornografía– en el desapego y en el hartazgo. Naturalmente, como usted supondrá, aunque esta incomprensión no me sorprenda demasiado, me inhibe para aceptar su simpática propuesta.

A pesar de las apariencias, nunca me ha interesado el número de lectores sino su calidad, y por lo tanto, si en un momento pudo entretenerme la idea de pasear mi espantapájaros por las calles de esta gran aldea, hoy me parecería absurdo interesarme, un instante, en su venta.³⁸⁸

³⁸⁷ Curiosamente, se conservan dos dedicatorias de *Campo nuestro* a Jorge Guillén. Una enviada desde Buenos Aires, a instancias de esta carta (“A Jorge Guillén, con toda la estimación de *Oliverio Gironde*. 15-4-1947, Suipacha 1444, Bs. As.”) y otra en París, adonde Gironde había viajado con Norah Lange (“A Jorge Guillén –este trocete por la Nada... de nuestro campo– con toda la estimación de *Oliverio Gironde*. París, 8-10-1947, Grand Hotel”).

³⁸⁸ R. Antelo dice que esta carta “se refiere sin duda a la reseña de Arturo Capdevila” (2008: 41). Más allá de que a Capdevila le hacen decir cosas que no dijo, puesto que como indicamos la reseña de *Nosotros* no fue escrita por él sino por Augusto Cortina, no parece que Gironde aluda a una sola reseña en particular.

Pese a las opiniones en general desfavorables, el poeta valoraba positivamente el libro, según confiesa en una carta inédita a Federico García Lorca, escrita hacia finales de 1933, cuando éste se hallaba en Buenos Aires: “A pesar de algunas cosas bastante flojas, creo que es lo único que he escrito hasta ahora y –aunque los de aquí no lo vean– lo que tiene un tono más mío y por lo tanto más nuestro”.

3.5. Otras prosas

Pocos días después del lanzamiento de *Espantapájaros*, aun hastiado por la recepción, Oliverio Gironde decidió abandonar Buenos Aires. Junto a su hermano Alberto, viajó al noroeste para ejecutar un proyecto nuevo, vinculado al pasado histórico: una investigación arqueológica en las ruinas de una civilización prehispánica en los valles Calchaquíes.

La expedición al noroeste confirmaba el interés de Gironde por la cultura americana, pero lo cierto es que su actividad en esta disciplina no parece haber alcanzado un relevante desarrollo profesional, manteniéndose más bien en el dominio del amateurismo. Según refirió Eduardo Krebs en “El escritor argentino y la tradición etnográfica”, único estudio que se ocupó de esta cuestión, las excavaciones de los Gironde comenzaron después de un encuentro con el antropólogo Alfred Métraux, director del Instituto de Etnología de la Universidad Nacional de Tucumán, fundado por él a fines de 1928. Métraux escribió el 13 de septiembre de 1932: “Esta semana recibí la visita de un poeta argentino, gran amigo de G.-H. R. [Georges-Henri Rivière] y uno de los benefactores del *Troca* [...], un hombre encantador con quien pasé momentos muy gratos.”³⁸⁹ Al mismo tiempo, Evar Méndez, por su parte, anunció a Bernardo Canal Feijóo, entonces en Santiago del Estero, la llegada de Gironde a la región: “Sabrá usted que el «violín de Ingres» de este litera-pintor es, justamente, la etnografía, y al trazarse su programa de gira por el Norte, se ha propuesto hacer excavaciones él mismo, auxiliándose con los datos del director del Museo de la Universidad de Tucumán” (carta del 23 de septiembre de 1932).³⁹⁰ De esta carta rescatemos la notable expresión

³⁸⁹ Carta de Métraux a Yvonne Oddon (Krebs, 2007: 37). Sobre la relación de Gironde con Rivière, la *Société de Américanistes* y el museo del Trocadéro nos referimos al comienzo del presente capítulo.

³⁹⁰ El 9 de septiembre de 1932, el diario tucumano *El Orden* informó de la llegada del “desconcertante” Gironde, pero nada dijo de sus proyectos arqueológicos: “Desde ayer se encuentra en Tucumán Oliverio Gironde, el desconcertante y simpático autor de *Espantapájaros* y *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. En compañía de su hermano Alberto, pasará posiblemente unos días en esta ciudad descansando de sus intensas aunque espaciadas tareas literarias” (Anónimo, “Oliverio Gironde está en Tucumán”). El mismo diario, tres días después, publicó la reseña

de *litera-pintor* para referirse a Girondo como sujeto productor de *imagentexto*.

Dos fotografías del viaje testimonian, por razones opuestas, una situación de extrañeza de los hermanos Girondo en el contexto. En la primera, se los ve en una zona rural cercana a las excavaciones, junto a un enorme cardón, vestidos de traje y chambergo, como forasteros europeos en tierra americana. En la segunda foto, Oliverio Girondo, que siempre declaró su rechazo por las figuraciones sociales, aparece perplejo junto a un grupo de “distinguidas señoritas” de “la sociedad salteña”, probablemente parientes, a quienes los hermanos Girondo habían retribuido las “atenciones recibidas” mediante un “té danzante” (*Caras y Caretas* 1778, 29 de octubre de 1932).



También se conserva, como dijimos, uno de los cuadernos de apuntes, el titulado *Expedición a Quilmes II*. La numeración manifiesta que hubo al menos otro cuaderno, del que hasta ahora no se tienen noticias. Los datos en él asentados permiten inferir que las exploraciones se desarrollaron en las ruinas de Quilmes en el departamento de Tañi del Valle en la provincia de Tucumán y en el departamento de Santa María en Catamarca, entre el 13 y el 22 de octubre de 1932. No hubo hallazgos resonantes, y Girondo y su hermano no participaron en persona de todas las jornadas de excavación. Aún se ignora si los vestigios encontrados quedaron, completamente o en parte, en poder de los arqueólogos amateurs o fueron donados a algún museo provincial.

El cuaderno está dedicado, en su mayor parte, a registros utilitarios de las excavaciones, como

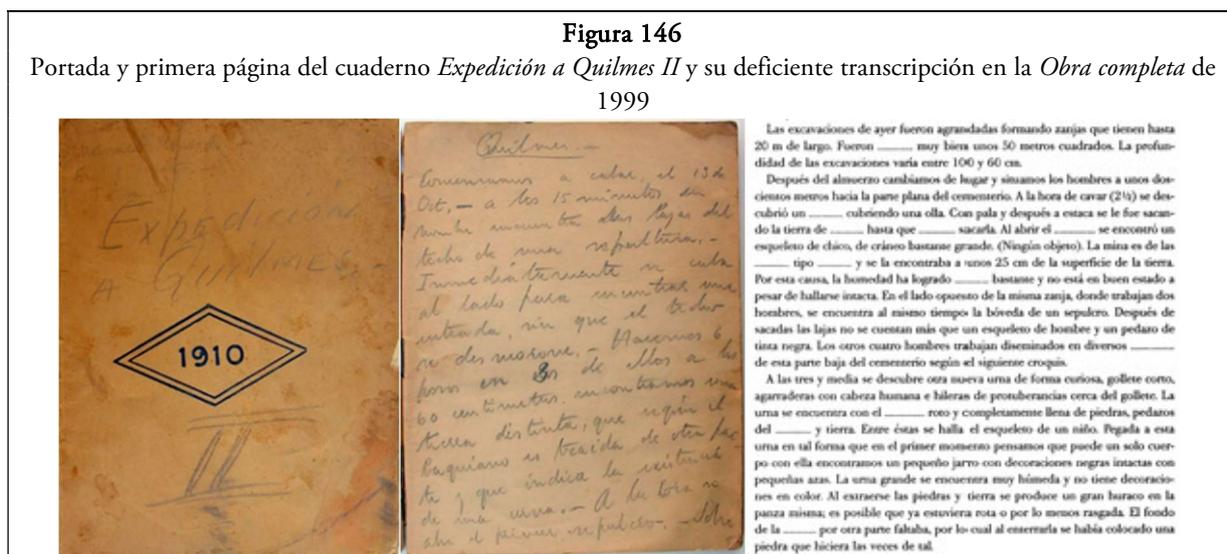
donde se proclamaba que *Espantapájaros* “no es para gente seria”, y el 14 dedicó dos páginas de su Tercera Sección a las “Reliquias arqueológicas en los valles y montañas de Calchaquí”, con un amplio repertorio de imágenes arqueológicas.

el nombre de los lugareños contratados y sus salarios, junto a ilustraciones y gráficos. Una sección titulada “Paisaje. Tipos. Costumbres” incluye, según la práctica habitual de los apuntes de Gironde, breves observaciones, metáforas aisladas, imágenes quizá destinadas a la futura composición de poemas, no realizados:

Árboles negros con lengua de serpiente. Todo espinas, arena, y roca. Las ramas crecen hacia la tierra. Siestas sobre el cojinillo entre lagartijas y hormigas. Avidez de los ríos. Tunas como orejas llenas de espinas.

Ranchos absurdos, con puertas que no cierran nada. Llenos de chicos hambrientos (2004: 95).

Algunos pasajes del texto fueron transcritos deficientemente en el prólogo a la *Obra completa* (1999: LXXI-LXXIII). No se reprodujeron gráficos y dibujos, a pesar de que, en el mismo volumen, Artundo sostenía que en ese cuaderno “*escritura y dibujo aparecen totalmente integrados* y la primera debe adecuarse al recorrido que le imponen los dibujos de las vasijas encontradas durante la excavación” (1999: 525). Se eliminaron las últimas páginas del manuscrito y se introdujeron innumerables lagunas en la transcripción de un texto no particularmente difícil: las líneas de puntos indicaban los pasajes en los que el editor se había resignado a no descifrar la grafía de Gironde.



La presentación del cuaderno en la *Obra completa* suscitó otro desacierto: es sabido que las dataciones de textos inéditos son problemáticas y nadie está exento de cometer errores. En el caso de este manuscrito, Antelo afirmó que no estaba fechado “pero que por indicios textuales podemos ubicar entre 1938 y 1949” y: “me inclino pues por la primera hipótesis”.³⁹¹ De esta inclinación, mediante “el sondeo constelar del crítico genético”, barruntaba que *Campo nuestro* (1946) y “Versos

³⁹¹ La suposición emanaba de la creencia de que “sólo en 1938 o 1949 hubo lunes 17 o martes 18 de octubre”. Lo cierto es que también hubo en 1932, la fecha correcta.

al campo” (1950) “traducen poéticamente esas investigaciones” arqueológicas (LXXI). Curiosamente, el editor, después de haberse inclinado por la primera fecha, aventuraba que el cuaderno había sido redactado, “precisamente, *en ese mismo período* que Girondo publica dos poemas titulados *Versos al campo*, ambos en *La Nación*, el primero en octubre del 1946, el otro en diciembre del 50” (1999: LXXV).³⁹² Es decir, a escasas páginas de su propia conjetura, Antelo situaba el manuscrito más cerca del segundo término, como si estas fechas, por lo demás erróneas, no fueran alternativas puntuales y excluyentes, sino los extremos de un período continuo, es decir, no *o bien 1938 o bien 1949*, sino *desde 1938 hasta 1949*. Sin embargo, como vemos, los testimonios periodísticos y epistolares confirman que el cuaderno fue escrito en 1932, lo que, en buena medida, viene a relativizar las ingentes especulaciones que el editor derivó de la falsedad de las fechas.

De regreso del Norte, Girondo desarrolló actividades de sociabilidad y política intelectual como nunca antes y nunca después. Estrechó vínculos con visitantes extranjeros como María Luisa Bombal, Federico García Lorca, Pablo Neruda, Salvador Novo, David Alfaro Siqueiros, y otros que asistieron a la Agrupación Artística Signo. Esta peña era considerada “elegante”, pero aun en ese ambiente la fortuna personal de Girondo llamaba la atención de los jóvenes artistas y escritores profesionales que debían trabajar en empleos públicos o en la prensa periódica, como recordó Alberto Pineta:

Cuando llega el instante supremo en que el mozo aparece ante nosotros como el ángel del exterminio, Oliverio Girondo muestra en su mano de prestidigitador, por innúmera vez, aquel billete reluciente de cien pesos, aquel eterno canario mágico que le hiciera famoso entre sus jóvenes colegas:

–Oliverio, aunque se trate de pagar una modesta vuelta de cafés en el Richmond, siempre paga con billetes de cien pesos.

Era, por aquellos años, su más inocente *hobby*. Mientras abandonamos *Signo*, me pregunto: ¿Puede uno ser rico y ser poeta a la vez? Pienso en la poesía de Girondo y me doy una respuesta afirmativa (1962: 90).³⁹³

En agosto de 1933, Girondo publicó un texto primordial para fijar su posición estética y política en el presente, como respuesta a la encuesta de *Contra*, titulada “Arte, arte puro, arte propaganda”, acerca de una cuestión muy debatida entonces: “El arte debe estar al servicio del problema social?”, a la que también respondieron Nydia Lamarque, Jorge Luis Borges y Luis

³⁹² Señalemos además un error: “Versos al campo” apareció en *La Nación* el 7 de octubre de 1945, no de 1946, como consigna el editor.

³⁹³ El propio Siqueiros escribió en una carta a Blanca Luz Brum el 31 de mayo de 1933: “Oliverio Girondo está encantado y mañana vamos a recorrer la ciudad para buscar muros. Dice que él debe ser el padrino de un movimiento monumental en la Argentina. Tiene muchos centavos y muchos amigos” (reproducida en Piñeyro, 2011: 113).

Waismann.

Figura 147

Oliverio Gironde, respuesta a la encuesta “Arte, arte puro, arte propaganda”, en *Contra* 4, agosto de 1933



Como explica Sylvia Saítta, “*Contra* sostiene entonces un proyecto en el cual los procedimientos formales de la vanguardia estética son inseparables de sus contenidos ideológicos”, pero tanto para su director Raúl González Tuñón, como para uno de sus principales colaboradores, Córdova Iturburu, “no hay dudas: el arte debe estar al servicio de la revolución” (2005: 25). Borges rechazó esta posición, con una respuesta burlona, señalando que “hablar de arte social es como hablar de geometría vegetariana”. La respuesta de Gironde, en cambio, planteaba una perspectiva diversa, que “no implica, en lo más mínimo, que un artista no pueda encontrar en la política la veta que le conviene. La obra de Siqueiros está allí para demostrarlo”. En medio de las polémicas sobre el realismo socialista, Gironde afirmaba que era posible “reconstruir, a través de la obra de arte más abstracta –un poema de Mallarmé, un cuadro de Picasso– la época en que se produjo”. Fue entonces cuando consideró que “un excesivo recato perjudica más bien que beneficia la creación artística” y por eso opuso al *arte puro* el aparente oxímoron de la *trabajosa espontaneidad* como cifra de su poética (1933, agosto: 12).

Por esos mismos días, fue elegido vocal en el P.E.N. Club de Buenos Aires. En tal función, integró el comité organizador del XIV Congreso Internacional de los P.E.N. Clubs, celebrado en septiembre de 1936, de gran difusión en la opinión pública y recordado por los ásperos debates políticos sobre la situación política mundial y la función social del intelectual. “Una parte fundamental del congreso, leído hoy, con una experiencia de la historia, la magnitud de cuyo horror era difícil entonces prever”, escribió al respecto Celina Manzoni, “podría llegar a ser pensado como la escenificación de los límites que cercaron a los intelectuales reunidos para reflexionar sobre las

aflicciones que les deparaba su lugar en la sociedad” (2007: 171-172). En el marco del Congreso, Girondo recibió al poeta italiano Giuseppe Ungaretti, y fue invitado, junto a Roberto Arlt, Lascano Tegui, Pettoruti y otros, a un anacrónico “plasticomible futurista”, almuerzo organizado por Filippo Marinetti, con quesos teñidos de rosa, frutillas a la nafta, condimentos sorpresa, tablas táctiles, simulacros de bombardeos aéreos, música tocada en una máquina de escribir, cabalgata de sillas y manteles diseñados por Pettoruti.

Figura 148

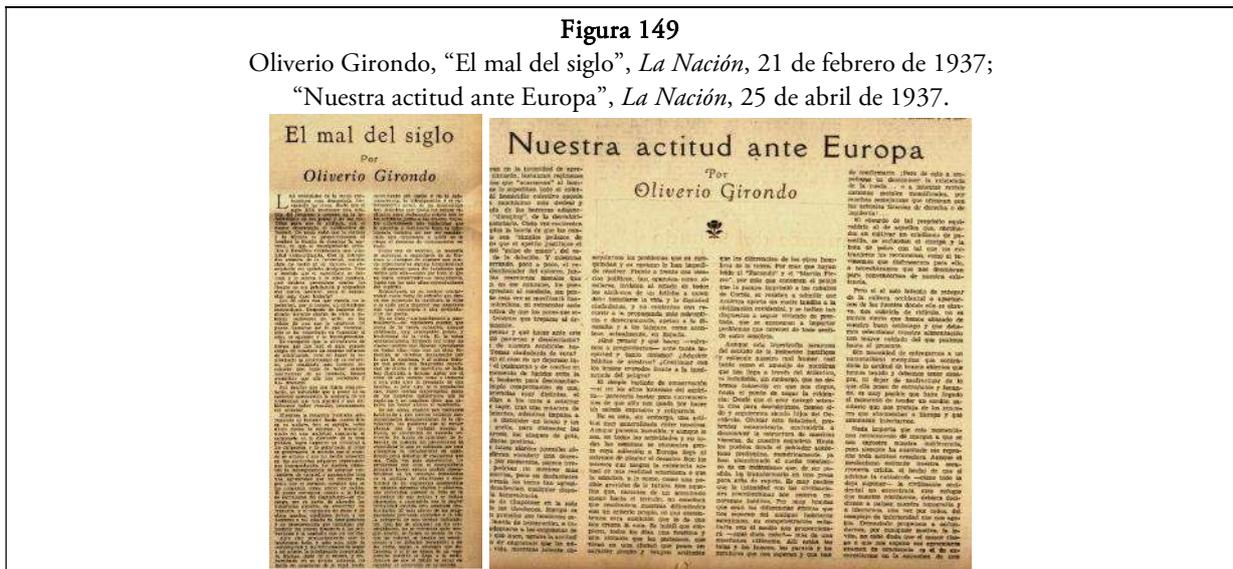
Girondo, único barbado entre los organizadores del XIV Congreso Internacional de los P.E.N. Clubs, *Caras y Caretas* 1979, 5 de septiembre de 1936; sentado en el piso por la escasez de sillas, debida a la gran concurrencia a una de las sesiones, y en el “almuerzo futurista”, *El Hogar* 1404, 11 de septiembre de 1936



A pesar de intervenir de buen grado en esta comida de farsa, Girondo debió percibir que el futurismo era ya una caricatura del pasado. En ese mismo período, además, acababa de publicar otra de sus prosas de la época, comentada en el capítulo anterior, el prólogo al catálogo de la exposición *Pintura moderna*, que cerraba las cuentas con los movimientos de la vanguardia clásica. Pocas semanas después, en el contexto de descomposición política de la década infame, de la guerra civil española y el avance de los totalitarismos en Europa, Girondo decidió que era el momento de tomar partido en los debates políticos y ofrecer su propuesta para el futuro del país. “Asfixiado por el ambiente que nos rodea, desde hace ya mucho tiempo deseaba demostrar mi hartazgo, [...] la repugnancia que inspira el ambiente en que estamos condenados a vivir”, afirmó en una carta a Eduardo Mallea de *La Nación*; “ha llegado el momento de decir ciertas cosas y me interesa, personalmente, deslindar posiciones” (8 de febrero de 1937). Junto con esta carta, envió el artículo “El mal del siglo”, alegato en contra de la hipocresía y los fanatismos, redactado como un impulso de desahogo: “absorbido por otras cosas me falta el coraje necesario para escribirlo nuevamente”,

reconociendo que “el estilo no es muy cuidado, y existen algunas enumeraciones demasiado pesadas”. A la vez, anunciaba otros “dos o tres artículos sobre temas semejantes, como ser: la urgencia de extender un cordón sanitario que nos proteja de las pestes de ultramar, la necesidad de palpar nuestra topografía”. Concretó el proyecto del *cordón sanitario* y lo tituló “Nuestra actitud ante Europa”: ante la inminencia de la guerra y “el amasijo de mentiras que nos llega a través del Atlántico”, Gironde llamaba a no “importar problemas” ni “plagiar el desastre”, porque los modelos ideológicos en disputa en Europa, “no contentos con recurrir a la propaganda más subrepticia y desvergonzada, apelan a la dinamita y a los tanques, como acontece, actualmente, en España”.

Figura 149
 Oliverio Gironde, “El mal del siglo”, *La Nación*, 21 de febrero de 1937;
 “Nuestra actitud ante Europa”, *La Nación*, 25 de abril de 1937.



Los dos artículos políticos aparecieron con pocas semanas de diferencia, entre febrero y abril de 1937, en una posición relevante, la primera página del suplemento cultural *La Nación*, un ámbito entonces prestigioso, en el que domingo a domingo se debatía la situación mundial.³⁹⁴ Allí, por ejemplo, Ramón Gómez de la Serna, quien huyendo del Madrid en guerra se había radicado en Buenos Aires gracias a la ayuda económica de Gironde, planteó el problema contemporáneo como una contradicción entre ametralladora y máquina de escribir: “Frente a nuestros modestos bártulos de trabajo –el libro, la estilográfica, el diccionario, el frágil papel– se acaballa sobre el alféizar la figura de la ametralladora, con su silueta hostil, de iguana fantasmagórica. [...] Situemos bien la contradicción que representa la ametralladora libre, que es algo así como *ametralladora contra máquina de escribir* (1937, mayo 7: 1).

³⁹⁴ “El mal del siglo”, *La Nación*, 21 de febrero de 1937; “Nuestra actitud ante Europa”, *La Nación*, 25 de abril de 1937.

Girondo compartía con Gómez de la Serna el peculiar estilo de combinar el humor y la metáfora, aun en estos textos de advertencia sobre una nueva guerra inminente:

los pueblos se aprestan al combate, sin pensar en que esta vez se movilizará hasta los microbios, ni retroceder ante la perspectiva de que los pocos que sobrevivan tendrán que treparse al árbol nuevamente.

¿Qué pensar y qué hacer ante este espectáculo pavoroso y desalentador? ¿Renegar de nuestra condición humana? ¿Tomar ciudadanía de vaca?

Hasta en el caso de no dejarnos invadir por el pesimismo y de confiar en que un momento de lucidez evite la catástrofe, bastaría para desconsolarnos la simple comprobación de que, bajo apariencias muy distintas, el miedo obliga a los unos a soterrar recelos de tapir, tras una máscara de gases asfixiantes, mientras impulsa a los otros a distender un brazo y un tórax de gorila, para disimular las arteriosclerosis, los ataques de gota, las dentaduras postizas. [...] A fuerza de chapotear en la más fangosa de las chocheces, Europa se empeña en propalar sus temblores seniles y su manía de persecución [...].

¿Qué pensar y qué hacer –volvemos a preguntarnos– ante tanta ineptitud y tanto cinismo? ¿Adquirir hábitos de avestruz? ¿Continuar con los brazos cruzados frente a la inminencia del peligro? (1937, abril 25: 1).

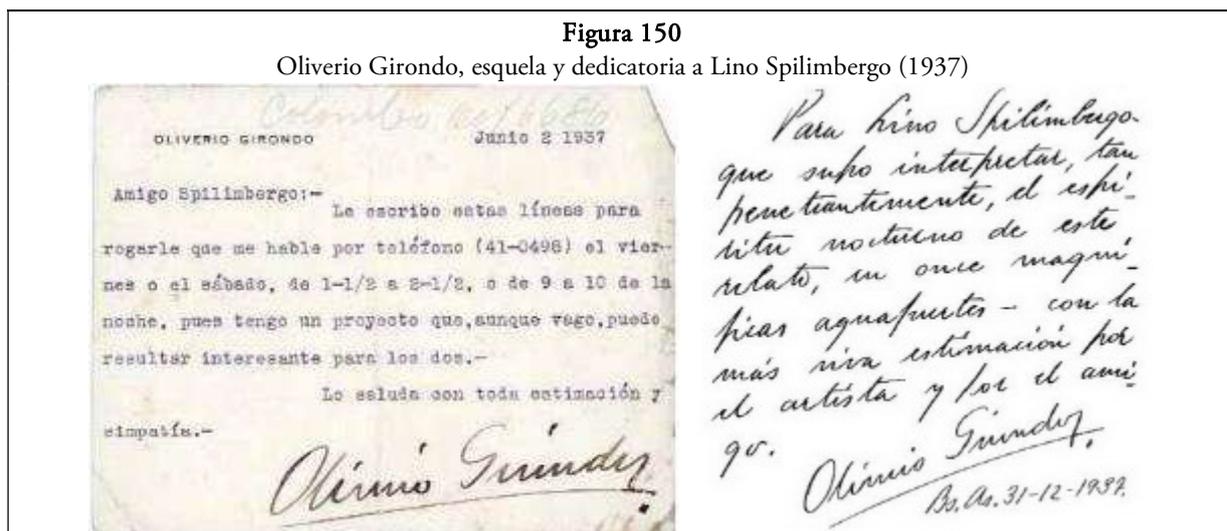
3.5.1. *Interlunio: inmigración y fracaso*

Por esos mismos días, Girondo envió otra carta, en este caso solicitando colaboración para llevar a cabo la idea de *Interlunio*. El ciclo de intercambio y trabajo conjunto con Spilimbergo se inició el 2 de junio de 1937 con la esquila donde el escritor anunciaba “un proyecto que, aunque vago, puede resultar interesante para los dos”, y se cerró el 31 de diciembre del mismo año con la dedicatoria del libro ya impreso, al pintor “que supo interpretar, tan penetrantemente, el espíritu nocturno de este relato, en once magníficas aguafuertes”.³⁹⁵

³⁹⁵ En este libro, por única vez en su carrera de escritor, Girondo incluyó una escueta dedicatoria impresa: “A Norah Lange”. Se trataba de un gesto de reciprocidad, porque pocos meses antes ella le había dedicado *Cuadernos de infancia: “A Oliverio Girondo –cuyo elogio siempre resultaría mezquino– por su severa, generosa y paciente culpabilidad en este libro”*.

Figura 150

Oliverio Gironde, eskuela y dedicatoria a Lino Spilimbergo (1937)

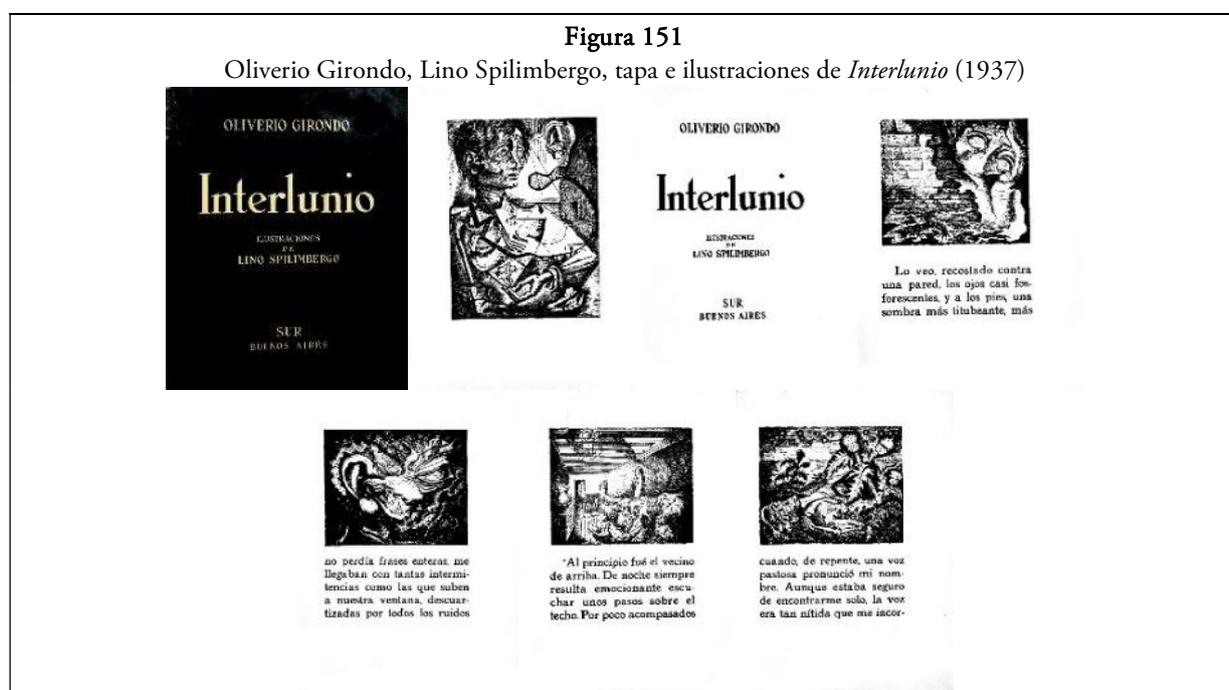


Ya hemos contextualizado *Interlunio* en la relación del autor con las artes plásticas. Agreguemos que el libro fue costado por él mismo, si bien aparecía con el sello de Sur, que no publicaba ediciones de lujo como ésta. Para la realización, Gironde eligió su imprenta preferida, la de Colombo. Se imprimieron apenas 220 ejemplares de distintas características, en su mayoría fuera de comercio, algunos de ellos verdaderas piezas artísticas.³⁹⁶ La tirada reducida claramente contrasta con el lanzamiento masivo del libro anterior y puede explicar la escasa difusión de *Interlunio*, del que muy pocas reseñas se ocuparon.³⁹⁷ Una de ellas, la de Eiriz Maglione, no consideró “la parte literaria” y analizó exclusivamente los aspectos artísticos del proyecto, que, a su juicio, “honra las artes gráficas argentinas”, pues “una feliz actuación solidaria entre el artista plástico y el tipógrafo alcanza hermosos resultados”. El crítico de arte elogió el trabajo de Spilimbergo, esperado “con ansiedad”, pero reprobó el gran tamaño de la tipografía, como un error que “molesta las

³⁹⁶ El colofón informa: “Bajo la dirección artística y el cuidado inmediato del autor, se han impreso de este libro doscientos veinte ejemplares, cuyas características se especifican a continuación: catorce ejemplares numerados de I a XIV, sobre papel «Fabriano», con once aguafuertes, grabadas y tiradas por Lino Spilimbergo, y una serie de éstas, firmada por el artista, impresas con tinta azul oscuro sobre papel especial para aguafuertes, fabricado por Carl Schleicher y Schüll, Düren. Cuatro ejemplares idénticos a los anteriores, fuera de comercio; tres de los cuales llevan la firma del autor, y el otro, destinado a éste, una carpeta adjunta con los dibujos originales del artista y un estuche con las once planchas de cobre utilizadas en la tirada y que no volverán a emplearse en ninguna otra. Veintiún ejemplares numerados de XV a XXXV, sobre el mismo papel y con las mismas aguafuertes, pero sin la serie que acompaña a aquéllos. Seis ejemplares iguales a éstos, fuera de comercio, firmados por el autor; y ciento setenta y cinco ejemplares: sesenta y cinco numerados de 1 a 65 y ciento diez fuera de comercio, sobre papel Hammermill, con la reproducción de las aguafuertes originales, por Guillermo Nagel. Raúl E. Lagomarsino corrigió las pruebas. Juan R. Colombo tiró el texto y los grabados. Alejandro Zampieri ejecutó la composición”.

³⁹⁷ Los artículos que hemos relevado son: Ramón Gómez de la Serna, *Sur* 40, enero de 1938; Roberto Giusti, *Nosotros* 2a época VI 23, febrero de 1938; Eduardo Eiriz Maglione, *La Época* [?], 16 de febrero de 1938; Anónimo, *La Nación*, 14 de agosto de 1938; Leopoldo Marechal, *Sur* 48, septiembre de 1938; R. Montes Bradley, “Spilimbergo pintor i [sic] grabador”, *Boletín de Cultura Intelectual*, mayo de 1939. Una carta de Norah Lange sugiere que también apareció una reseña en el diario La Prensa, que en las circunstancias actuales no hemos podido consultar.

ilustraciones” por sus “tan descomunales letras”, y se preguntó: “¿Elegióse el cuerpo tan grande para engrosar el volumen?” Para Eiriz Maglione, en cambio, era un hecho positivo la tapa completamente negra, muy poco frecuente en la época: “Nada impresiona mejor que la excelente portada apergaminada, negra en su exterior; cuyas letras, en relieve y color marfil, se destacan entre el negro. Elegancia tipográfica”. También a Roberto Giusti le llamó la atención la “fantasía editada bajo una fúnebre cubierta negra en altos caracteres negros sobre grueso papel de obra”. Puede confirmarse la extrañeza de esta presentación al repasar el exhaustivo panorama de Gutiérrez Viñuales en *Libros argentinos* (2014), que reproduce las portadas de cientos de volúmenes del período 1910-1936, ninguna de las cuales presenta un negro pleno como *Interlunio*.



La presentación gráfica y artística no fue el único rasgo de *Interlunio* que provocó desconcierto, un hecho que se repetía en cada publicación literaria de Gironde. Al respecto, *La Nación*, en una valoración positiva del libro, señaló que “Oliverio Gironde tiene en nuestro panorama literario una personalidad, un tinte, una fisonomía lo sobradamente fuertes como para que se espere de cada libro suyo una manifestación diferente de originalidad”.

Interlunio es la historia de un inmigrante francés sin nombre, amante de la poesía, que vive en Buenos Aires en la miseria, sin esperanzas. “De toda su persona trascendía un fracaso tan auténtico y definitivo” que su aspecto ya no es humano: decrepito, parece “un esqueleto capaz de envejecer los trajes recién estrenados”, una “cosa manoseada y anónima”, “un maniquí arrumbado en una trastienda”. Bohemio y alcohólico, pasa las horas en silencio en un café donde sobrevive de

prestado. Nos refiere su historia un narrador cuyo nombre también ignoramos, que junto a sus amigos entrega dinero con reticencia para que el personaje cuente historias o recite versos en francés. Por eso, para él, dice el narrador, Buenos Aires “¡era algo maravilloso!... la única ciudad del mundo donde se podía vivir sin trabajar y sin dinero, porque resultaba rarísimo efectuar una sangría con éxito negativo, hasta en las billeteras más exangües”. Había llegado aquí con la ilusión de la abundancia: “antes de embarcarse para la Argentina, ya se la representaba como una enorme vaca con un millón de ubres rebosantes de leche” (117-124).

Para el anónimo crítico de *La Nación* se trata de “un relato en que las facultades del autor se condensan en la feliz fabricación de un *clima*; y ese clima es hartamente sugerente y extraño”. No es casual que el sustantivo más empleado, diez veces, sea *noche*: conforme al título, las acciones suceden en un clima de oscuridad y de sombra:

¿hubiéramos logrado contemplar la maraña de sus arrugas sin imaginarnos *todas las noches perdidas*, todos los rumores huecos y desvalidos que, al estratificarse con una lentitud de estalactita, le habían formado unos repliegues de cansancio que ni la misma muerte conseguiría planchar?...

La dedicatoria a Spilimbergo funciona como clave de lectura de una narración de *espíritu nocturno*, es decir, apartada de la luminosidad de muchos de los poemas de Gironde en la década de 1920 y situado en la línea de los nocturnos que recorre su poesía de principio a fin; por ello, Enrique Molina lo consideró “extraña historia nocturna de la frustración” (1968: 10), y María Elena Legaz observó que “en ese espacio de la noche abundan las estrellas pero no se menciona a la luna”, la luna vanguardista “es reemplazada por la luna invisible” (2008: 403).³⁹⁸

El narrador recuerda al fin, entre *todas las noches perdidas*, una noche especial, la noche más oscura, la última en que vio al protagonista y escuchó su larga confesión con una voz muy personal, de acento hueco, “turbia y dolorida”, “estrangulada, ronca”, “llena de hollín”, “como si fuese emitida por una chimenea”, “resonase en un cuarto desamueblado” o “saliese de atrás de una cortina”. En un sistema de cajas chinas, el relato enmarcado del personaje también evoca una larga sucesión de noches de insomnio y desolación, de los tormentos del silencio y el rumor, hasta desembocar en una noche también única:

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.

³⁹⁸ No será superfluo recordar la definición de *interlunio* según el diccionario académico de 1925: “Astron. Tiempo de la conjunción, en que no se ve la Luna”.

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. [...]

Del sitio en que me dejó el tranvía tardé pocos minutos para hallarme en pleno campo. ¡Jamás experimentaré 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... el dejo picante de las estrellas.

El relato adquiere entonces un matiz irreal: en el campo nocturno, el protagonista oye el llamado de una voz que contrasta con la suya; pastosa y nítida, es la voz de una vaca que, con “tono acongojado”, le reprocha su fracaso:

—¡Hubieras podido ser tan feliz!... Eres fino, eres inteligente y egoísta. ¿Pero qué has hecho durante toda tu vida? Engañar, engañar... ¡nada más que engañar!... Y ahora resulta lo de siempre; eres tú, el verdadero, el único engañado. ¡Me dan unas ganas de llorar!... ¡Desde chico fuiste tan orgulloso!...

El personaje identifica a quién corresponde la voz de la vaca: “En lo más profundo de mí mismo se erguía la certidumbre de que la voz que acababa de oír era la de mi madre”. Luego de narrar este episodio, el francés calla. Entonces el narrador vuelve a tomar el control del relato. Por primera vez amanece en la ficción, como el despertar de un sueño, cuando los dos personajes se separan: “ya había pasado la hora más resbaladiza del amanecer, ese instante en que las cosas cambian de consistencia y de tamaño, para fondear, definitivamente, en la realidad”.³⁹⁹ Desde aquel día nadie supo nada más del protagonista, y se le atribuyeron destinos contradictorios, entre ellos el de haber regresado a París, pero el narrador supone que debe encontrarse “en algún café, con el mismo cansancio de siempre... con un poco de caspa sobre los hombros y una sonrisa de bolsillo gastado. Esto último es lo más probable. Su madre, la vaca, lo conocía bien”. De este modo, el narrador acababa asumiendo la identidad entre la vaca y la madre, sin atribuirle a la locura o el alcoholismo del sujeto.⁴⁰⁰ Wechsler señaló la notable integración entre imagen y palabra del cierre de *Interlunio*:

Esta última imagen en donde el protagonista se desvanece adopta en la figuración de Spilimbergo un aspecto aterrador. Un perfil sorprendido se desdobra para ir mutando en rostro aterrado primero y calavera luego. La imagen espectral pone fin a esta extraña historia. El presagio de un tiempo gobernado por las pérdidas, el desmoronamiento y el caos queda planteado (2006:

³⁹⁹ Para Montes Bradley, Spilimbergo toma “el croquis trazado por Gironde”, “se introduce en el laberinto aterrador de los dominios freudianos”, hurga “curioso la sinrazón de la razón”, “se sienta en butaca de primera fila para presenciar la farsa onírica” y “retorna luego a dejar constancia imperecedera de sus periplos subconscientes”.

⁴⁰⁰ Más adelante, en *Campo nuestro*, Gironde retomaría la idea, pero de modo inverso: “Me llamaste, otra vez, con voz de madre / y en tu silencio sólo hallé una vaca” (211). Wechsler señaló

53).

Lino Spilimbergo, ilustración final de *Interlunio* (1937)

**un poco de caspa sobre los
hombros y una sonrisa de
bolsillo gastado.**

**Esto último es lo más
probable. Su madre, la va-
ca, lo conocía bien.**



El final eliminaba toda certeza de lectura y desbarataba las convenciones del realismo al asumir una dimensión maravillosa. Fue Giusti quien manifestó con franqueza su perplejidad y su incompreensión:

Leído por fuera *Interlunio* es el retrato y la confesión de un fracasado, de un desecho humano; pero ¿qué más ha querido decirnos el narrador? ¿Qué símbolo o alusión ha escondido en esta trágica evocación del *raté* a quien una vaca, que lo sorprende en una noche estrellada acostado de espaldas en la pampa, reprocha como madre la equivocación de su vida? No lo adivino o no quiero adivinarlo.

En tal sentido, Gaspar Pío del Corro juzga que hay *un querer decir más de lo que se dice*, manifestado a través del uso de la analogía:

Los hechos en *Interlunio* suceden, pero no simplemente; por sobre todo aparecen “*como si*” aconteciese una realidad diversa de ellos pero que en ellos se manifiesta. Detrás de cada cuadro aparente y de su personaje se desplaza una realidad enigmática. Queda a veces la impresión de que esa realidad, ese enigma, se insinuara como un estado anterior, íntegro, acaso perfecto, cuya quiebra se revelara externamente a través de un contorno definido por atributos negativos. Y estos atributos, que a su vez son tropológicos o traslaticios, denuncian en la estructura comparativa un querer decir más de lo que se dice (1976: 61).

En efecto, desde el comienzo se advierten procedimientos característicos del poema en prosa, por la recurrente intrusión de lo poético en el desarrollo narrativo, sobre todo a través de una mirada deshumanizada del personaje:

Lo veo, recostado contra una pared, los ojos casi fosforescentes, y a los pies, una sombra más titubeante, más andrajosa que la de un árbol...

nos miraba como a través de una nube de insectos...

las arrugas y la pátina que corroían esos vestigios le proporcionaban una decrepitud tan prematura como la que sufren los edificios públicos...

su inmovilidad adquiriría la borrosa impavidez del retrato de alguien que ya nadie recuerda...

su aliento de cama deshecha, el temor de que su esqueleto cometiese algún ruido, de que su barba creciera con el mismo susurro con que crece la barba de los muertos...

su semejanza con esos pares de medias que se hospedan sobre los roperos de los hoteles, con esos cuellos que se retuercen junto a ellas, tan desesperadamente, que nos sugieren ideas de suicidio...

Marechal escribió al respecto que “Girondo pinta a su héroe como si se tratara de un cataclismo”. Por su parte, Giusti sostuvo que mediante las “imágenes y comparaciones, elaboradas con cierto acento de «greguería», es decir, de “comparación insólita y sugestiva”, Girondo va creando “en torno de su personaje una obsesiva atmósfera, espesa y sucia, de alucinación y miseria”.

Ocurre así una tensión de los límites genéricos, ya señalada por las reseñas contemporáneas. Leopoldo Marechal vio *Interlunio* como algo intermedio entre el drama y la novela: es “un retrato, pero hay retratos que valen un drama”, y agregó también que “más que un relato cabal, parecería el fragmento de una novela en construcción, o uno de los cartones preliminares que adelanta el pintor antes de realizar el fresco”. Por su parte, Gómez de la Serna escribió que “este *Interlunio*, es algo más que un cuento, es el luto y la cercioración de un caso de fracaso del extranjero incomprendido”. Otro de los motivos que dificultaron su clasificación fue la extensión del texto. Roberto Retamoso lo consideró de este modo:

Interlunio se distingue dentro [...] del conjunto mayor de la obra de Girondo justamente por sus caracteres genéricos ya que se trata, como se ha dicho, de un relato. Pero esos caracteres no dejan de plantear problemas a la hora de definir su texto, determinados esencialmente por su amplitud: demasiado extenso para ser definido como un cuento en el sentido canónico del término –anticipemos que la historia que narra carece de la concisión formal y constructiva que identifica a dicho género– e igualmente demasiado breve para ser definido como una novela –el relato no sobrepasa la veintena de páginas, lo que imposibilita el despliegue narrativo propio del género novelesco–, *Interlunio* se muestra a mitad de camino entre ambos géneros narrativos (2005: 86).

Se advierte en la observación de Retamoso una inexactitud, motivada acaso por el emplazamiento de las ilustraciones en medio del texto, a lo que se le suma, en la edición original, la tipografía cuerpo 28, en la cual, según relevó Eiriz Maglione, “cada letra minúscula mide 4 milímetros de alto” y permite sólo 15 líneas por página. Lo cierto es que *Interlunio* no es particularmente extenso; como queda dicho, tiene sólo unas 3600 palabras. Para establecer un

punto de comparación con otros cuentos de la literatura argentina, piénsese, por ejemplo, que “Ester Primavera”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Las babas del diablo” son mucho más extensos, porque tienen 5600 palabras aproximadamente.

Interlunio es la obra más fantasmal de Gironde, la menos trabajada por la crítica posterior, que en general le ha prestado poca atención. Pellegrini sólo la menciona en la cronología de su estudio (1964), y Molina, en oraciones subordinadas de su prólogo a las *Obras completas* (1968). Scrimaglio sí le dedicó un capítulo de su monografía, en un tono absolutamente condenatorio, como continuidad de su rechazo por *Espantapájaros*. Consideró que el “ansia surrealista” de Gironde era sólo “jactancia del abandono de prejuicios morales y estéticos, rebeldía contra los buenos sentimientos, insistencia en lo desagradable”; denunció “la general dispersión” del relato, “las imágenes disparatadas” y “los rasgos desagradables, inarmónicos, anormales, desequilibrados, ridículos, que se van amontonando sobre la figura y los actos del personaje”. Para ella, “Gironde se solazó voluptuosamente en la descripción minuciosa y detenida de lo feo por lo feo”, en especial, en el habla del personaje y la vaca, que resultaba *repugnante*, “inmediatamente chocante”:

Repugna el estilo directo, la exclamación desbordante no elaborada, la desesperación sin medida [...]. Igual lenguaje directo, pleno ahora de mal gusto y lugares comunes, evidencian las palabras que, dentro del relato del personaje, pronuncia la madre-vaca: [...] “¡Cuando pienso que prefieres cualquier cosa a encontrarte conmigo mismo! ¿Cómo es posible que puedas soportar ese vacío?... Y no eres capaz de extender la mano, de abrir los brazos. ¡Es verdaderamente desesperante! ¡Me dan unas ganas de llorar!”

Que Gironde busque adrede, con finalidad jocosa, el lenguaje cursi, remanido, no es excusa para la intromisión de expresiones como ésta. El resultante no es aquí el adocenamiento burlesco finamente conseguido, que cabe al arte, sino la fácil cursilería del lenguaje burdo, no trabajado (1964: 31-36).

Tampoco fue positiva la lectura de Beatriz De Nóbile, que juzgó el libro como una “claudicación”, pues vio en él la mera exposición de un mensaje político:

Al “espectáculo depresivo” del continente en guerra, se agrega la “decrepitud”, con un inminente peligro para su cultura. Como un corolario de ese proceso e incitado por la figura real de algún funambúlico europeo en Buenos Aires, escribe *Interlunio*.

Necesitaba la prosa narrativa para comunicar más directamente una idea. Esta es la única claudicación de Gironde. Ni antes ni después publicará algo con mensaje (1973: 63).

Desde entonces, la lectura en clave política ha sido predominante. Véanse, por ejemplo, los trabajos de Retamoso (2005), Burgos (2006) y Legaz (2008). Y, a diferencia de los contemporáneos, que desde luego no podían conocer el futuro de Gironde, en la actualidad se explica *Interlunio* por su obra posterior. Así, Legaz afirmó que “para leer mejor el texto debe vincularse con algunos

poemas de *Persuasión de los días* (1942) y sobre todo con otro largo poema de 1946, *Campo nuestro* y contextualizarlo con ensayos de la misma época «Nuestra actitud ante Europa» y «Nuestra actitud ante el desastre», porque “anticipa lexemas y conceptos que asumirán luego la forma poética” (2008: 399, 402).

Otro elemento en el comentario de De Nóbile en el que hay que detenerse es la información de que el personaje innominado del relato estaba inspirado en “la figura real de algún funambúlico europeo en Buenos Aires”. La primera y única pista directa sobre la cuestión la dio Conrado Nalé Roxlo cuando dedicó uno de sus textos autobiográficos a un poeta *náufrago*, “bohémio estrafalario y patético”, que circuló por Buenos Aires en la década de 1920. Su descripción parece deudora del relato de Gironde:

Era francés y se llamaba Mergol. Nunca he conocido otro hombre con más aspecto de náufrago que él. ¿Qué ola oscura lo trajo desde la orilla izquierda del Sena a las márgenes del Plata? Nadie lo supo nunca. [...] Algo peor que mal vestido, extremadamente flaco, de pequeña estatura, bajo la aureola grasienta del ala del informe sombrero, entre la llorosa melena asomaba la cara color de cera de inquietante movilidad, recorrida incesantemente por muecas y tics nerviosos; en los ojos pequeños y claros ardía una llama de locura. Las manos esqueléticas gesticulaban desesperadamente desde los puños deshilachados de la camisa. Aquellas manos hacían pensar en las de un enterrado vivo que arañara la tapa del féretro. [...]

Oliverio Gironde quiso ayudarlo, pero la mano quedó inútilmente tendida. Mergol descendía con diabólica complacencia los resbaladizos escalones que lo llevaban al hondo foso de la sombra definitiva. Gironde nos ha dejado en su *Interludio* [sic] un retrato magistral, una lúcida disección de aquel espíritu en trance de disgregación acosado por los horribles rostros de las Euménides que el mimo creaba. El alcohol y la cocaína hicieron su parte en este drama [...].

Un día desapareció de los lugares que frecuentaba como dicen los cronistas policiales, y supimos vagamente que había vuelto a Francia. Y años después, en uno de los viajes que Oliverio Gironde hizo a París, se enteró de que había muerto miserablemente en un manicomio o algo así (“Un náufrago”, 1978: 110, 112).⁴⁰¹

Nalé transcribe fonéticamente el apellido del francés, que en verdad se llamaba Georges “Geo” Mergault. Acerca de las curiosas vicisitudes de este “poeta maldito” había escrito Gervasio Guillot Muñoz, aunque sin mencionar la vinculación con Gironde, presentándolo como uno de los personajes sin historia que llegaban en los compartimentos de tercera clase de los barcos:

Geo Mergault salió de París en 1925, en el momento más estrepitoso de la batalla surrealista. Cruzó el Atlántico rumbo al Plata en tercera clase –por supuesto– codeándose con los inmigrantes en la “perrera” del barco.

Más de una vez le oí decir: “Todavía no se ha escrito el poema que cante a los piojos de la tercera clase y diga el desprecio del inmigrante por el grotesco y repelente comisario de a bordo.

⁴⁰¹ Las memorias de Nalé Roxlo aparecieron semanalmente en el diario *El Mundo* desde 1959 y fueron recogidas póstumamente en *Borrador de memorias* (1978). En ellas el autor evoca reuniones en la casa de Gironde y Lange durante las décadas de 1930 y 1940.

¡Ese poema lo haré yo!”

Se radicó en Buenos Aires, donde buscó un éxito fácil e inmediato que le permitiera vivir y emborracharse (1951: 33).

Si estas fechas son correctas, es muy posible que, al mismo tiempo, viajaran en la primera clase de ese barco personas de la élite, como el propio Gironde, que regresó a Buenos Aires por entonces. En todo caso, Mergault frecuentó el célebre café Royal Keller y entró muy pronto en contacto con grupos intelectuales. Guillot Muñoz refiere que “los escritores argentinos agrupados en torno a *Proa* y *Martín Fierro* lo recogen, lo ayudan, se apiadan de él”. En menor medida, Georges Mergault fue para la vanguardia lo que Charles de Soussens fue para el modernismo; podría agregarse también el nombre de Alejandro Sawa, por la indudable semejanza entre el Max Estrella de *Luces de bohemia* y el extranjero de *Interlunio*.

En noviembre de 1926, Mergault aparece fotografiado en la fiesta de homenaje a *Don Segundo Sombra*, que reunió a la mayoría de los martinfierristas, entre ellos, Norah Lange.⁴⁰² En *Martín Fierro* Mergault publicó en español el artículo “Max Jacob. (Recuerdos de 1913)”, sobre sus encuentros con el creador del cubismo literario (núm. 37, 20 de enero de 1927). Poco después viajó a Uruguay, donde suscitó diversos escándalos evocados por Guillot Muñoz, hasta que lo embarcaron a la fuerza de regreso a Francia.

⁴⁰² En ese encuentro se conocieron Gironde y Lange, según refirió ésta: “En noviembre conocí a Oliverio. Mis hermanas y yo no salíamos de noche. Nuestra madre había impuesto esa norma y nosotras la respetábamos. Nos servían de consuelo los comentarios que los sábados llegaban a nuestra casa de las fiestas que hacían los martinfierristas. Un día Evar Méndez nos invitó, por fin, a un banquete diurno en Palermo. Se daba en homenaje a Ricardo Güiraldes por su libro *Don Segundo Sombra*. Allí estaba Oliverio. Nunca lo había visto antes. [...] Era vital, apasionado. Y me enamoré de él desde ese día. Lástima que ya tenía en sus bolsillos un pasaje para Europa. Un mes después del almuerzo en la Rural salía rumbo a París en un viaje que se prolongó hasta 1932” (1968: 14).

Figura 152

“La fiesta de *Don Segundo Sombra*”, *Martín Fierro* 36, 12 de diciembre de 1926.

Geo Mergault es el tercero de la derecha en la última fila.



Jorge B. Rivera recogió los testimonios de Nalé Roxlo y Guillot Muñoz, es decir, todo lo que se sabía de Mergault hasta entonces, en el único artículo que se ocupó de él en tiempos recientes.⁴⁰³ En el curso de la presente investigación hemos encontrado alguna correspondencia y otras menciones del poeta francés en trabajos de Leopoldo Marechal, Jacobo Fijman, Alejandro Sirio y Alberto Pineta. Este último confundió también su nombre: “¿Se llamaba acaso, Mergold, o algo así?”, y refirió que por su aspecto parecía un anciano, aunque “más que viejo, era un hombre arruinado por la miseria”. Según sus recuerdos, conoció a los martinfierristas por medio de Eduardo Keller Sarmiento, a quien vino a buscar con la “ilusión de América”. Como Gironde y Nalé Roxlo, Pineta evocó al personaje como una sombra:

Keller, seguramente, había conocido a este poeta sin suerte –¿qué poeta la tiene?– en Francia. Y un día el naufrago vino, quién sabe cómo, en busca del amigo de América. Pero éste –¡oh, ilusión de América!– muy poco, o mejor dicho nada, es lo que podía hacer por aquella sombra errabunda, dueña del cielo y hambrienta y sin techo en la tierra (1962: 53).

También hallamos otras dos publicaciones de Mergault realizadas en el Río de la Plata. La primera apareció en español, en el suplemento literario de *La Nación*. Se trata de un perturbador relato titulado “El alucinante 125”. Narrado en primera persona a modo de diario, cuenta la historia de un hombre que se obsesiona con un inmueble aristocrático numerado 125, donde vive una misteriosa muchacha. Las abundantes similitudes con *Interlunio* de su clima nocturno y algunos pasajes llevan a preguntarse si Gironde lo tuvo frente a sí durante el proceso de escritura de su

⁴⁰³ Jorge B. Rivera, “Un poeta incómodo: La perfección de la infamia”, en *El País* de Montevideo, 28 de enero de 1994, reunido luego en Rivera (2000: 55-58).

relato.

Hace dos meses ya que voy sumando noche a noche, grotescamente, todas las casas que recorre mi automático regreso cotidiano de noctámbulo incorregible. He numerado meticulosamente sus impasibles fachas de sombra. [...] La doble mirada altiva esmeralda, del aristocrático “125” me atrae soberanamente, y yo quiero conocer su insinuante enigma imaginario. [...]

Lucho, vanamente, desde hace cuarenta y ocho horas, contra la invasión implacable, precipitada, de la pesadilla. [...] La eclosión aterciopelada de mi lámpara es, esta noche, tan acariciadora, y mis queridos libros en desorden me invitan de tan extraño modo a inclinarme, el alma apaciguada, a la lisa invitación de la mesita en que me espera la embriaguez mimosa de mis poemas recientes... ¡Ondulante hechizo de la intimidación! Furtivamente ha entrado en mi corazón un gran deseo de estar solo.

¿Pero qué? Mi ventana es una profunda mirada de asombro. Es cierto. ¿Por qué la he cerrado sobre el misterio voluntario de ese cielo estrellado, del que no podría esperar sino siempre la misma y tiránica orden: exagerarme, cada vez más, el abismo de sus enigmas?

La estrechez recogida de mi pieza encierra las únicas cosas que mi pobre cerebro puede arriesgarse a comprender sin sufrir demasiado. Mi fuerza única y toda mi felicidad: permanecer íntegro aquí. Limitar a este rectángulo esencial, sin horizontes, el peregrinaje circular de mis ojos y de mi imaginación.

Sí; sin duda, mi fuerza y mi felicidad sería... Pero mi ventana se ha abierto sola, con un lamento musical, y todo un rincón de espacio ha penetrado, a la vez, en mi pieza y mi alma.

Y he aquí que la jauría impaciente de los rumores callejeros traspasa el borde sin resistencia de mi ventana. ¡Oh! ¿Por qué ese llamamiento imperativo, tan lejanamente azul, de un auto? ¡Oh! ¿Por qué ese grito minúsculo, ahogado, de niño anónimo, ese grito que como el otro, viene a morir, en pequeñas ondas sonoras, sobre la lívida superficie del espejo oblicuo que refleja mi rostro sumiso de cansancio? [...]

La impaciencia me abate contra la ventana. Algunas frases suben en espiral; yo escucho... [...] Yo abro esta tarde mi alma feliz a toda la metafísica errante de la calle. ¿Cómo no divertirme con todas las tristezas de abajo, cuando mi puerta está tan alegre de espera? [...] Mi lámpara, casi agotada, presidiendo la ronda fantástica de las sombras en el muro... Mi pieza se burla de mí. La sombra de mis muebles tiene alzamientos de hombros. [...]

El agotamiento me ha crucificado sobre el lecho. [...] La calle... La calle me alucina, la calle donde busco en vano, la doble mirada esmeralda del aristocrático “125” (1927, abril 3: 9).

La segunda publicación corresponde a dos poemas en francés aparecidos pocas semanas después en la revista *La Cruz del Sur* de Montevideo.⁴⁰⁴ Uno de ellos, “Aurore”, alude a ese momento del día que el narrador de *Interlunio* llama “la hora más resbaladiza del amanecer”:

La nuit se réfugie en tous les angles d'ombre.

Elle se raccroche aux suprêmes ivresses des Bars
et aux dévotions trottinantes de matines.

Les rues se creusent comme des corbeilles

⁴⁰⁴ Gervasio Guillot Muñoz, uno de los editores de la revista, afirmó que “*La Cruz del Sur* le adelanta el importe de tres colaboraciones, de las cuales una sola se ha publicado” (1951: 40). Recuérdese, además, que su hermano Álvaro Guillot Muñoz, otro editor de *La Cruz del Sur*, sería convocado por Girondo para colaborar en la colección infantil de Editorial Sudamericana.

pour recevoir la chute églantine de l'aube.

Et l'électricité vaincue des Cités,
nauffrage brusquement (1927, julio-agosto: 6).

Consultamos, asimismo, publicaciones periódicas de ambos lados del Atlántico, que revelan circunstancias anteriores y posteriores a su paso por Argentina. Por ello, tenemos la certeza de que, al regresar a Francia, Mergault pasaba sus noches de alcoholismo y mendicidad en los bares de Montparnasse mencionados al comienzo de este capítulo, por lo cual es muy probable que haya vuelto a cruzarse por allí con Gironde. Escribió algunos pocos poemas que no llegó a publicar y murió en febrero de 1932. En la necrológica del periódico francés *Comoedia* se describe su elocuencia y su voz como en *Interlunio*:

Georges Mergault, que tous les habitués des cafés de Montparnasse connaissent, vient de mourir.

Si l'œuvre écrite de Mergault n'existe pas (il ne laisse, je crois, qu'un court livre de poèmes), l'œuvre parlée de ce génial ivrogne reste dans toutes les oreilles de ceux qui l'ont un peu connu.

Il faisait penser à Jarry, de qui il semblait tenir un goût prononcé pour le baroque.

Il avait dans ses propos décousus, que l'ivresse et la maladie coloraient de nuances dramatiques, si l'on peut dire, des images surprenantes, des raccourcis souvent admirables, et une verve grasse qu'on ne peut oublier. [...]

Nous ne verrons plus, dans les grands centres du café-crème, cette tête marquée, nous n'entendrons plus cette voix usée, cassée.

Mergault n'est plus. Si c'est la fin d'une époque à Montparnasse (H.-F. P., 1932, febrero 7: 3)

Más allá de la mayor o menor adherencia a la realidad en la ficción de Gironde, importa destacar en estos testimonios sobre Mergault la recurrente visión sobre el fracaso de un extranjero, porque resulta útil para abrir en el futuro una nueva línea de lectura de *Interlunio*. Recordemos que la crítica ha empleado a menudo las categorías de análisis sobre el grotesco, tanto en la concepción de Bajtin como en la de Kayser, para interpretar la poesía de Gironde, desde los *Veinte poemas* (entre otros, Schwartz, 1993) y *Espantapájaros* (De Nobile, 1972), hasta *Persuasión de los días* (Del Corro, 1976) y *En la masmédula* (Vega, 1987). A la vez, desde el conocido estudio de David Viñas sobre Armando Discépolo (1969), otras figuras del período fueron leídas según la clave del *grotesco*, la *inmigración* y el *fracaso*, como Roberto Arlt, Enrique Santos Discépolo, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Enrique González Tuñón, entendiendo que estos autores, “con obras que abarcan todos los géneros”, proponen “una representación estética de la inmigración” (Ojeda; Carbone, 2008: 15; véanse también Zubieta, 1987; Romano, 1990; Carbone, 2007, entre otros).

Es curioso que *Interlunio* no haya sido considerado también desde esta perspectiva. Muchos

otros elementos podrían hallarse para entender que el grotesco es el “principio organizador” del relato: la estructura de aspiración, proyecto y fracaso; el comienzo situado justo antes de la inminente catástrofe y desaparición del personaje; la locura; el clima asfixiante en que, en términos de Viñas, “la luz solar se apacigua y disfuma hasta la tiniebla” (1995: 100); la mezcla lingüística que “repugnó” a Scrimaglio; el “monólogo sombrío” del protagonista; el desajuste entre la ilusión de la tierra prometida y la cruda realidad del presente, que genera una dimensión elegíaca y “potencia simbólica”, donde “el grotesco se transforma en un «desinteresado» de su cuerpo que «se va dejando morir»” (Viñas, 1995: 119); el motivo de la avidez del dinero, el “no tener-tener”, como “núcleo primordial de la literatura de inmigración” (Viñas, 1995: 134). Así, además, vendría a resignificarse el final, situándolo en una abundante serie de escenas análogas. El diálogo con la vaca recuerda el del cochero con su caballo en “La tristeza” de Chéjov, relato inspirador del *Mateo* de Discépolo. Por ello, afirmó Viñas: “a los protagonistas del grotesco sólo les queda hablar con animales o imitarlos, hasta que se sientan menos que ellos o que los envidien” (1995: 101).

En estas cuestiones, pensaba, acaso, Ramón Gómez de la Serna cuando, en la primera reseña aparecida sobre *Interlunio*, esbozó con intuición una sugestiva analogía para definirlo: “este libro es *el tango de Oliverio*” (1938, enero: 68).

3.5.2. *Contra la mentira y el terror*

En 1938, concluida la singular experiencia de *Interlunio* y ya en marcha el referido proyecto de Editorial Sudamericana, Gironde se abocó a varias tareas de gremialismo y política cultural, sumando su nombre a muchos otros en empresas colectivas en las que las individualidades quedaban en segundo plano. Una fue la lucha por una nueva ley de derechos intelectuales. El poeta estuvo entre los firmantes del *Manifiesto de escritores y publicistas*, aparecido en varios medios el 22 de enero para denunciar “la deficiencia del régimen de protección de los derechos intelectuales que establece la ley 11.723”, porque sus “fallas prácticamente dejan a la producción intelectual en un irritante desamparo”:

Hoy, como ayer, los autores quedan burlados rudamente en sus derechos, despojados y perjudicados en diferentes formas; las ediciones clandestinas aumentan cada día; se adultera y mutila las obras reproducidas sin consentimiento; se usurpa los telegramas periodísticos; se avasalla el inalienable derecho moral del autor y se desconoce su legítimo beneficio, mientras la impunidad

más absoluta estimula todavía a los culpables.⁴⁰⁵

Ese mismo año Gironde ingresó a la Sociedad Argentina de Escritores, en cuya ficha de inscripción, ante el ítem “Títulos académicos y honoríficos que posee”, respondió, y subrayó, con orgullo: “*Ninguno*”. Es que, tal como afirmó en una carta a Julio Payró, “jamás he aceptado integrar ningún [jurado] –ni optar a premios– para no mezclarme en chanchullos” (17 de noviembre de 1949).

Figura 153
Oliverio Gironde, ficha de afiliación a la Sociedad Argentina de Escritores, 1938

FICHA PERSONAL

Oliverio Gironde

Nombre y apellido: Oliverio Gironde
Fecha de nacimiento: 19 de Agosto de 1888 - BUENOS AIRES
Profesión: Abogado

Obras publicadas (título, autor, año y fecha de publicación):
"20 POEMAS PARA SER LEIDOS EN EL TRANVÍA" - PARIS, - 1921. - "Martín Fierro" Bs. As. - 1925.
"Calcomanías" Calpe. - 1925. - Madrid
"Espanta pajamos" (al alcance de todos) - PROA - Bs. As. - 1932.
"INTERUNIO" - SUR - Bs. As. 1932. -

Obras publicadas o (título, autor, año) (con fecha de publicación):
"En diversas revistas."

Afiliaciones (título, autor, año) (con fecha de afiliación):
"LA NACIÓN" "MUSICA" "MARTÍN FIERRO"
PROA "Revista de Occidente" c.c.
"Ninguno"
"Sociedad Arg. de Autores" - P.E.N. Club -

En la SADE fue elegido vocal, junto con Norah Lange, de la Comisión Directiva presidida por Enrique Banchs para el período 1938-1940.⁴⁰⁶ En tal condición fue uno de los organizadores del Segundo Congreso Argentino de Escritores desarrollado en Córdoba en octubre de 1939. Por su iniciativa y financiación, como se verá, se establecieron allí los premios Martín Fierro para poetas

⁴⁰⁵ Entre los firmantes, además de Gironde, figuraban Rafael Alberto Arrieta, Enrique Banchs, Leónidas Barletta, Francisco Luis Bernárdez, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Bernardo Canal Feijóo, Arturo Cancela, Elías Castelnuovo, Atilio Chiáppori, Córdoba Iturburu, Juan Carlos Dávalos, Atilio Dell’Oro Maini, Leopoldo Díaz, Adán Diehl, Juan Pablo Echagüe, Vicente Fatone, Macedonio Fernández, B. Fernández Moreno, Juan Filloy, Manuel Gálvez, Alberto Gerchunoff, Eduardo González Lanuza, Alfonso de Laferrère, Norah Lange, Enrique Larreta, Ricardo Levene, Roberto Levillier, Leopoldo Lugones, Benito Lynch, Eduardo Mallea, Leopoldo Marechal, Carlos Mastronardi, Adolfo Mitre, Ricardo E. Molinari, Conrado Nalé Roxlo, Victoria Ocampo, Ernesto Palacio, Emilio Ravignani, Horacio Rega Molina, Francisco Romero, Luis Emilio Soto, Alfonsina Storni, César Tiempo, Manuel Ugarte, Marcos Victoria, Amado Villar.

⁴⁰⁶ La lista de unidad de la Comisión Directiva de la SADE para ese período de 1938-1940 incluía representantes de varias corrientes políticas. Las autoridades fueron: presidente: Enrique Banchs; vicepresidente: Fermín Estrella Gutiérrez; secretarios: González Carbalho, Roberto A. Orrelli; tesorero, Luis Emilio Soto; vocales: Ismael Bucich Escobar, Alberto Gerchunoff, Oliverio Gironde, Norah Lange, José María Monner Sans, Conrado Nalé Roxlo, Francisco Suáiter Martínez, Manuel Ugarte, Amado Villar, María de Villarino, Álvaro Yunque; asesor letrado: Diego Ortiz Grognet.

jóvenes, al cabo decisivos para la formación de la llamada generación del 40. En el congreso, Gironde fue designado relator de la comisión “Proposiciones varias”, que produjo la lista más heterogénea de reclamos: por la vida de Raúl Víctor Haya de la Torre; por la libre entrada al país a todos los intelectuales extranjeros que quieran incorporarse a la vida nacional; por la libre circulación de revistas y libros extranjeros, y la anulación de toda traba aduanera o restricción monetaria sobre ellos; contra la censura radiotelefónica, entre otras, y formuló una declaración de explícita posición contra regímenes totalitarios, dictaduras y oligarquías, revelando la extrema politización del campo literario de la época:

1. Que siendo la libertad de los pueblos una condición esencial para la vida del espíritu, de la inteligencia y de los escritores en su calidad de tales, condena enérgicamente los regímenes autoritarios o dictatoriales.

2. Que la paz entre las naciones es un ideal que debe unir a todos los escritores del mundo, repudiando la guerra como la forma más brutal de la violencia.

3. Que debe perseverar en la brega por el derecho de asilo y las libertades de expresión, de conciencia, de reunión, de sufragio, etc., exhortando en este sentido a los gobiernos y particularmente a aquellos en cuyos países se persigue y encarcela a los escritores por sus ideas políticas y sociales.

4. Que debe repudiarse tanto las dictaduras como las oligarquías al servicio del capital extranjero y expresar su simpatía y apoyo a todos los esfuerzos tendientes a la independencia espiritual y económica del país (Sociedad Argentina de Escritores, 1940: 44-45).

Después del Congreso, Gironde y Lange iniciaron una serie de viajes por el país, de los que subsisten testimonios fotográficos. Al respecto, Sara Tornú le comentó por carta en esas fechas a Pablo Neruda: “Norah y Oliverio muy agitados con los sucesos del mundo no hablan sino de política, están muy graciosos, ahora andan en un auto que se compró Oliverio por las provincias *pobres* para conocer a fondo las necesidades del país”.

Asimismo, como parte de su intensa participación política, Gironde se sumó, desde su fundación, a la “Comisión Argentina de Ayuda a los Intelectuales Españoles”, antifranquista, junto a María Rosa Oliver, Mallea, Borges, Spilimbergo y muchos otros, para asistir a “un gran número de artistas, escritores, hombres de ciencia, profesores y universitarios [que] se halla actualmente en los campos de concentración de refugiados, en los Pirineos, en situación apremiante”, según se lee en la revista *Sur* 56, de mayo de 1939. El propósito era “allegar los fondos necesarios para liberarlos de los campos de concentración, socorrer a los que se encuentran en Francia y proporcionarles los medios necesarios para que se trasladen a los países donde les sea posible reanudar su vida y su

trabajo”.⁴⁰⁷ Al mismo tiempo, Gironde dio ayuda económica personal a varios refugiados españoles, como Rafael Alberti y María Teresa León.

En tanto, continuaba el avance de las fuerzas del III Reich sobre las naciones de Europa y en abril de 1940 invadieron Noruega. Norah Lange, que había vivido un tiempo en ese país por sus orígenes familiares y no escribía periodismo de actualidad, se decidió a publicar dos artículos para condenar la agresión en dos medios en los que nunca había colaborado. En el primero, titulado “Se calumnia al pueblo noruego”, denunció “la sorpresiva e indignante agresión alemana a Noruega” (*Argentina Libre*, 1940, mayo 9: 1). En el segundo, “Noruega bajo la opresión extranjera”, afirmó, categóricamente:

Para quien conozca las costumbres y el carácter del pueblo noruego, o haya vivido en Noruega, la brutal agresión alemana desencadenada contra ella alcanza un significado desesperante y estremecedor. Habitados a considerar a los países escandinavos como naciones que procuraron siempre vivir alejadas de toda contienda, su desaparición sucesiva provoca una indignación que nunca podrá variar de intensidad, por más que el futuro las encuentre liberadas del atropello nazi.

Y concluyó Lange: “Los noruegos radicados en nuestra tierra, en todas las ciudades del mundo, viven aferrados a la certeza de que Noruega se verá libre de toda dominación en un día no muy lejano. Esta certidumbre también es nuestra” (*El Mundo*, 1940, mayo 17: 6).⁴⁰⁸

En los primeros días de junio, ante la invasión alemana de Francia, se constituyó *Acción Argentina*, una agrupación en la que convergieron liberales y socialistas, y fue, según un estudioso de la cuestión, “probablemente, la más importante y reconocida de todas las organizaciones antifascistas y aliadófilas argentinas que realizaron su prédica en torno a la Segunda Guerra Mundial” (Bisso, 2005: 17). En el primer manifiesto titulado “¡A los argentinos!”, difundido poco antes de la caída de París, la agrupación declaraba su rechazo al nazismo: “no sabríamos soportar un destino igual o parecido al impuesto a Checoslovaquia, Polonia, Dinamarca, Noruega, Holanda y Bélgica”, pero a la vez que afirmaba una posición neutral: “No pretendemos que nuestro país se

⁴⁰⁷ Las autoridades de la comisión eran: presidente: Francisco Romero; vicepresidente: Nerio Rojas; secretario: Emilio Ravignani; prosecretarios: María Rosa Oliver, Norberto A. Frontini; tesorero: Luis Reissig; vocales: María Carmen Aráoz Alfaro, Oliverio Gironde, Enrique Banchs, Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, Juan José Castro, Alberto Prebisch, Lino Spilimbergo, Carlos Alberto Erro, Alberto Gerchunoff, Pedro Henríquez Ureña, Julio Noble, Eduardo González Lanuza, Horacio Butler, Luis Emilio Soto, Roberto F. Giusti, Lisardo Zía, Ramón Gómez Cornet, González Carbalho, Florencio Escardó y Luis Falcini. Norah Lange figuraba como una de las más de 150 personas “adherentes”.

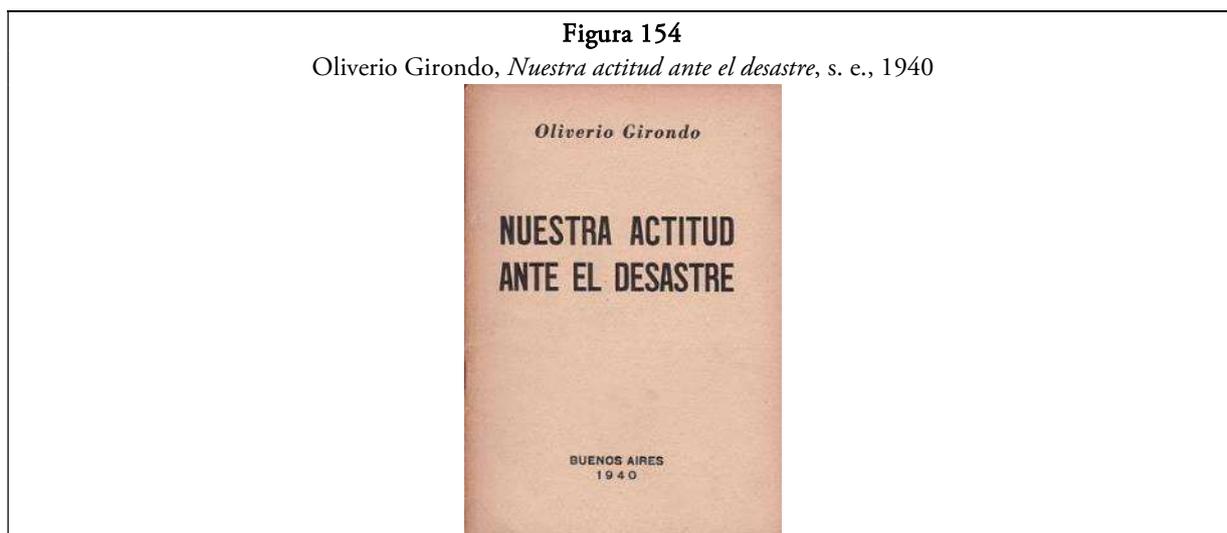
⁴⁰⁸ Por ello sorprende la maliciosa inexactitud de Bioy Casares en su voluminoso *Borges*, cuando sostiene que durante la segunda guerra mundial Gironde era partidario de los alemanes y que “con Norah Lange se alegraba del bombardeo del Holanda, de la conquista de Noruega por los nazis” (2006: 843).

ponga a la zaga de ninguno de los beligerantes”. Girondo firmó este manifiesto, junto a Borges, Bioy Casares, Adolfo Mitre, Silvina y Victoria Ocampo, Alfredo González Garaño, Mujica Láinez, Marcelo T. de Alvear, Julio Rinaldini, Mallea, Gerchunoff, Nicolás Repetto y muchísimos otros, entre ellos la mayoría de los antiguos miembros de La Púa.⁴⁰⁹

Bajo el impacto de la caída de París, Girondo escribió un artículo que fue leído a “algunos amigos íntimos” y “a un miembro del directorio de uno de nuestros diarios más importantes” (346), pero que no fue aceptado. Entonces desarrolló en una nueva redacción las ideas allí contenidas y las publicó como *Nuestra actitud ante el desastre*. Para él, las circunstancias exigían involucrarse:

Podemos haber denunciado alguna vez los riesgos que ofrece una participación activa de los intelectuales en política y experimentar una repulsión congénita por las anteojeras y los dogmatismos que ella exige. Llega la hora en que, a pesar de todos los escrúpulos y todos los reparos, nos consideramos en la obligación ineludible de pronunciar, humilde aunque perentoriamente, nuestra palabra (1940: 3).

La urgencia puede explicar la precariedad de la edición: Girondo nunca había realizado una publicación tan modesta, en la que ni siquiera se indicaba el lugar y la fecha de impresión.⁴¹⁰



El folleto estaba integrado por un texto nuevo, que daba título al volumen, y un apéndice que recogía los dos artículos aparecidos en *La Nación* en 1937, con escasas variantes. Había una clara diferencia entre estas dos partes, admitida por Girondo desde el primer párrafo: “las exigencias del momento son tan apremiantes y angustiosas que nos imponen un tono muy distinto al que nos

⁴⁰⁹ La extensa lista de firmantes puede verse completa en Fitte; Sánchez Zinny (1944: 226-245).

⁴¹⁰ Conviene recordar que, según la Unesco, “se entiende por *folleto* la publicación impresa no periódica que consta de 5 a 48 páginas sin contar las de cubierta, impresa, editada en el país y puesta a disposición del público” (*Actas de la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*, París, 1964: 150).

agrada y nos es habitual” (1940: 3). En efecto, se advierte que el texto urgido por el desastre carecía de la dimensión humorística y metafórica que, aun tratando asuntos graves, dejaban entrever los anteriores. Era esta una propuesta muy precisa de acción futura, para salir de una etapa de “economía colonial”, abogando por la unidad latinoamericana y por la nacionalización de los servicios públicos extranjeros, vinculados entonces a episodios de corrupción política. En ella resultaba evidente la influencia de Raúl Scalabrini Ortiz y otras figuras vinculadas a FORJA, como Luis Dellepiane, quien pocos meses antes había publicado *Conducta argentina ante la crisis de Europa* (*Cuadernos de FORJA* 9, octubre de 1939).⁴¹¹

Girondo advertía sobre lo que significaría “la calamidad de que Alemania saliese victoriosa de la contienda”, e incluía en su repudio a los totalitarismos tanto al nazismo como al comunismo:

Ensoberbecidas por una mística que se basa en una absurda superioridad racial, o en el advenimiento de un utópico paraíso proletario, las tiranías más despóticas y regresivas privan al ser humano de toda libertad y rebajan la dignidad de la persona hasta obligarla a prosternarse ante la mentira y el terror (1940: 9-10).

No resulta que el folleto haya contado con distribución comercial, sino que debió haber circulado de manera personal. Por eso no son abundantes los testimonios de su recepción. Sólo hallamos dos: uno corresponde a un artículo de Adolfo Mitre en la publicación proaliada *Argentina Libre*; y otro, hasta hoy desconocido, de autor anónimo, en la comunista *Orientación*, titulado “Oliverio Girondo y la unión nacional” (1940, septiembre 26: 7).⁴¹²

En una circunstancia histórica en que el Partido Comunista proponía aún la constitución de un frente popular y mantenía una posición neutralista frente a la Segunda Guerra Mundial,⁴¹³ este artículo valoraba la proposición de *Nuestra actitud ante el desastre* como “una plataforma de unión nacional en favor de elevados principios patrióticos que los intelectuales debieran recoger en primer término. Desde todos los ángulos –y es oportuno decir que la clase obrera organizada se adelantó a señalarla– surgen voces en favor de esa unidad nacional”. En *Orientación* escribía gente cercana a Girondo, como Córdova Iturburu y Raúl González Tuñón, y en efecto el artículo parece retomar

⁴¹¹ “Raúl Scalabrini Ortiz me enseñó a ser nacionalista en el sentido puro de la palabra. Llegaba a casa, los sábados naturalmente, y nos aleccionaba sobre ferrocarriles y Malvinas, sobre FORJA y la fe misma que los envolvía”, afirmó Norah Lange, “Raúl acababa de publicar *Historia de los ferrocarriles argentinos*. Ese libro era un arma nacionalista que respetábamos y reconocíamos” (De Nobile, 1968: 16). A su vez, Norberto Galasso revela que el poeta contribuía económicamente con FORJA, según el testimonio de Arturo Jauretche: “Girondo aportaba a FORJA. Girondo era un tipo muy nacional” (2010: 124).

⁴¹² Este último lo he visto gracias a Magalí Devés.

⁴¹³ Para una revisión reciente de estas discusiones, puede verse Piro Mittelman (2019).

la polémica sobre el compromiso político del escritor desarrollada en el ámbito de *Contra*. Las palabras de Gironde, escribió el autor anónimo, “asumen el valor de una confesión simbólica que nadie, entre nosotros, estaba tan autorizado para hacer como el autor de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*”, porque “ejemplificaba el tipo del artista «puro», esto es, del escritor voluntariamente desentendido de las cosas políticas”. Ahora, en cambio, había llegado el momento del compromiso:

Gironde ha tenido el noble coraje de decir esas verdades que pocos escritores hubiesen osado proferir en su lugar. Ha comprendido que, ahora, el aislamiento estético comporta una grave responsabilidad de sentido moral y un enorme riesgo de orden práctico. Por eso, nos dice, es preciso ocuparse de las cosas políticas.

Orientación soslayaba las críticas al comunismo del texto y en cambio destacaba la dimensión antiimperialista: “Gironde se pronuncia contra quienes, en nombre del peligro nazi, quisieran mantenemos en situación de eterna gratitud frente a[l] capitalismo extranjero”:

Oliverio Gironde ha trazado un programa definido de honda repercusión nacional, y sus mismas palabras constituyen una aguda crítica para los grupos y partidos democráticos que, con su actitud contemplativa frente al imperialismo británico y su carencia de concretos programas de acción, han facilitado la demagogia nazista, grandemente extendida en el campo intelectual.

Opuesta sería la lectura de Adolfo Mitre en *Argentina Libre*, revista fundada ese año por Octavio González Roura, un viejo conocido de Gironde que había publicado algunos textos suyos en francés cuando dirigía en París *La Revue Argentine* con el seudónimo de Edmond de Nerval.⁴¹⁴ En las páginas de *Argentina Libre* colaboraban importantes intelectuales del período, algunos de ellos de amistad con Gironde, como Ramón Gómez de la Serna, Luis E. Soto y Julio Rinaldini. Aunque la revista mostraba cierto pluralismo ideológico, algunos de sus principales colaboradores, según observa Andrés Bisso, “condenaron, desde el inicio, el neutralismo panamericano”, y asumieron un “pro-britanismo” que indujo a que comunistas y nacionalistas formularan “críticas contra la revista; a la que empezaron irónicamente a llamar «Argentina Libra», en alusión a la moneda británica y a un supuesta, aunque nunca probada, interferencia de la embajada británica con el financiamiento del periódico” (2009: 66, 70). En este contexto, el 24 de octubre de 1940, en la columna de Adolfo Mitre llamada *Literatura de guerra*, apareció la reseña opuesta a *Nuestra actitud ante el desastre* desde su título: “Contra una actitud”. Mitre revelaba allí el modo de circulación de materiales análogos: en medio del “fárrago de la propaganda ignominiosa que periódicamente nos llega”, accedió al texto de Gironde, al cual “una ojeada providencial salvó [...]

⁴¹⁴ Sobre *La Revue Argentine* puede verse Quatrocchi-Woisson (1999); sobre *Argentina Libre*, Bisso (2009).

del destino de bazofia que implacablemente deparó a toda esa papelería ruin”, entre las fuerzas encontradas del nazismo y el comunismo, “los panfletos que defienden los intereses criminales de Alemania y los boletines que proclaman las jocosas bravatas de su *alter ego*”. Mitre, como se ve, evitaba mencionar a los comunistas, “los fermentados de la argentinidad”. Y en efecto, lo que más le había preocupado era el elogio a Gironde de medios como *Orientación*:

Resulta arduo en todo sentido *calificar* el trabajo de Oliverio Gironde pero para *clasificarlo* basta recordar las loas que ha merecido de los órganos periodísticos reñidos con el espíritu de la patria. Sus ideas confusas y sus conceptos equívocos se han incorporado en esta forma al *nuevo orden* de la *nueva política* de los corifeos argentinos de la causa incaica. Sí: los elogios *clasifican*...⁴¹⁵

Mitre desplazó los argumentos de Gironde hasta hacerlo aparecer como partidario del Reich, mientras se exaltaba en defensa de los intereses británicos:

¿qué entiende por el *desastre* el autor de *Espantapájaros*? Querriamos creer que se refiere al aplastante aluvión de la brutalidad hecha técnica en la Alemania de Hitler, pero no puede ser así, pues de su triunfo, o, para ser más precisos, de la derrota de Gran Bretaña espera el *patriotismo* de Oliverio Gironde *la tarea de completar la obra de los hombres de mayo y llegar a nuestra verdadera emancipación*. [...] Es decir, cree Oliverio Gironde que la victoria germana traerá aparejada la reivindicación cabal de nuestra soberanía nacional, desmedrada a su juicio por la existencia de los capitales británicos a los cuales debemos nuestro progreso económico y nuestra jerarquía de gran país, por la presencia entre nosotros de esos compatriotas de Cánning, a quien corresponde en última instancia haber asegurado la libertad de la América española, que si para algo intervienen o han intervenido en la vida de nuestra patria es para animarla con el genio emprendedor de la estirpe, y reemplarla en el ejemplo de su fecunda energía, regida por el culto aleccionante del *fair-play*.

Entonces se produjo un fenómeno significativo que mostraba la peculiar posición social de Gironde: un miembro de la propia clase lo repudiaba recordándole sus orígenes. En efecto, los pasajes más violentos del ataque se dirigían a lo personal. No se perdonaba que estas posiciones políticas fueran sostenidas por un miembro de la élite: Mitre le enrostró su pasado familiar, en especial el famoso retrato del padre y el parentesco con el ex presidente de facto, acusando a Gironde de “inesperado y vehemente enemigo del régimen capitalista que tan propicio se le mostró siempre, rodeando a su estampa de hidalgo de cuadro de Zuloaga de una sugestión de ambiente de Pascin”. Y, tal como sucede con las desaprobaciones literarias de Marta Scrimaglio, la censura política y social de Adolfo Mitre acertaba a definir, por su reverso, la trayectoria de Gironde en relación con los principios de su clase: “reniega de nuestra *oligarquía*, no obstante estar unido a su tradición generosa por la sangre prócer de los Uruburu. Y ello no es extraño; pues la obra toda de Oliverio

⁴¹⁵ Subrayados del autor.

Girondo está inspirada por la fruición de lo negativo”.

La reacción del escritor fue inmediata: una semana después apareció en la misma publicación su respuesta titulada “Ante la incompreensión” (1940, octubre 31: 10), donde denunciaba la “adulteración incalificable” de sus ideas, debida a la incapacidad de Mitre de comprender lo que leía: “*Entusiasmado por la práctica infatigable de negarse a sí mismo toda posibilidad de comprensión, no tiene el menor inconveniente en atribuirnos cuantos absurdos es capaz de incubar para luego encarnizarse contra ellos, persuadido de haberlo hecho contra nosotros*”. Reaparecía aquí la dimensión satírica para denunciar la impermeabilidad y la ceguera del crítico: “este señor no sólo usufructúa [...] de una epidermis confeccionada con la más auténtica gutapercha; se rehúsa a seguir la más rectilínea argumentación cuando ella escapa al estrecho campo visual que le obsequian sus anteojeras”. Girondo no rehuía responder también a las alusiones personales, en las que veía “un tono agridulce –que por momentos adquiere sabor de melaza, otros de estricnina–”, pero su propósito principal era desmentir la “peregrina afirmación” de que el folleto estuviera a favor de Alemania en la guerra:

Sin experimentar el menor escrúpulo [Mitre] se apresura a trastocar su significado y llega a falsearlo a tal extremo que a renglón seguido de transcribir un párrafo del folleto, en que se repudian enérgica y categóricamente, todos los regímenes totalitarios, nos atribuye la idea descabellada de “que la victoria germana traerá aparejada la reivindicación cabal de nuestra soberanía nacional”, peregrina afirmación que, junto con otras no menos disparatadas, sustentan su ardor polémico hasta conducirlo a colocarse –sin proponérselo, queremos creerlo– en un terreno casi personal, como cuando juzga –entre líneas– no sabemos con qué autoridad, nuestro patriotismo, sobre el cual –dada su capacidad de lector– es incapaz de tener ni la menor sospecha.

Por fin, con un sarcasmo, Girondo renunciaba a continuar el debate, porque su antagonista no estaría en condiciones de comprenderlo: “¿Cómo esperar de él, después de haber leído su comentario, que se compenetre del significado de nuestra actitud por más que apeláramos a un lenguaje primario y a una lógica perogrullesca?”

No obstante, Adolfo Mitre sí quería seguir polemizando el debate, y en el siguiente número volvió a reseñar el folleto en “Oliverio Girondo: ¡Viva la libertad!” (1940, noviembre 7: 7). Si antes había sugerido que Girondo simpatizaba con los nazis, ahora lo acusaba de “ignorado adepto del *materialismo histórico*”, porque asignaba “a lo económico primordial sentido sobre lo espiritual” y “rompe lanzas en favor de nuestra «independencia económica» –como hoy estila decirse–”. Se mofaba de que Girondo propusiera la unidad latinoamericana: “tan sólo piensa en los hermanos de la América latina, más impotentes aun que nosotros y, posiblemente no tan dispuestos como los

otros, como los hermanos sajones, al sacrificio y al militante idealismo de la fraternidad”. Decía que no se conseguirá la nacionalidad “mediante la especulación artificiosa de nuestra condición americana, ni tampoco de esa compenetración telúrica con el paisaje, [...] ni menos aun recordando antecedentes precolombinos y asignando una importancia suma a la cultura de los chibchas y de los muicas [sic]”. Por último, tras simular que pedía disculpas, tildaba a Girondo de indigno:

Lamento hondamente, Oliverio Girondo, que mi vehemencia en estas horas dramáticas me haya hecho incurrir en palabras que usted ha interpretado como dictadas contra su persona. [...] Me ha apenado verdaderamente no poderlo imaginar a usted gritando “¡Viva Inglaterra!”, pues creo es hoy este el mejor santo y seña de los hombres dignos que deseen continuar pudiendo ser dignos.

El silencio de Girondo dio por terminada la polémica.

Sin reedición, y excluido de las *Obras completas* de 1968, *Nuestra actitud ante el desastre* permaneció en el olvido hasta que fue rescatado, en otro período de intensa polarización ideológica, para ser leído en clave antiimperialista, en el suplemento cultural del diario *La Opinión* de julio de 1973, con una presentación de Jorge Rivera titulada “Oliverio Girondo contra la dependencia. Un documento desconocido del gran poeta”:

Las bibliografías sobre literatura política de la “década infame” omiten, generalmente, el título de un curioso folleto publicado por el poeta Oliverio Girondo (1891-1967) en las postrimerías del año 1940. Nos referimos a *Nuestra actitud ante el desastre*, verdadera toma de posición ideológica frente a la situación de dependencia y deterioro en que se debatía el país a fines de la década, a la vez que vigorosa exposición que ejemplifica —a través del caso personal de un “martinferrista” canónico— una de las articulaciones del complejo proceso de desarrollo de nuestra conciencia nacional (1973, julio 15: 4).

Algunos años después, el folleto seguía siendo desconocido, y Adolfo de Obieta llamó la atención sobre él en su artículo “Un político desconocido”, incluido en el dossier “Oliverio Girondo: una evocación a varias voces” de *La Razón*. Obieta afirmó: “Entre tantos Oliverios recordables quiero hacer justicia a un pequeño librito que nos muestra a otro Oliverio: el ensayista político y el ciudadano [...], lo prodigioso es que todos estos Oliverios conforman un único y gran Oliverio”. Evocó las discusiones políticas en las reuniones a las que había asistido: “El mismo Oliverio de las noches de poesía y charlas sobre arte no dejaba nunca de hacer comentarios sobre las cuestiones circundantes y sobre el país al que él sentía de manera poderosa”. Para Obieta, en *Nuestra actitud ante el desastre* Girondo asumió su responsabilidad histórica:

El artista, el esteta, el crítico de pintura y literatura, el bibliófilo, el coleccionista de

antigüedades americanas con serios conocimientos sobre arqueología, ante un nudo trágico de la cultura humana, asume, en la medida de sus fuerzas, el caos histórico y su responsabilidad de contemporáneo (1985, octubre 6: 4).

La lectura acaso más productiva del texto puede hallarse en el libro de Tulio Halperin Donghi *Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945* (2003), que lo situó en el contexto de los ásperos debates del período, cuando circulaban muchos documentos similares.⁴¹⁶ Tras repasar las posiciones de FORJA y la dificultad de sostener entonces un *neutralismo auténticamente neutral*, Halperin Donghi se detuvo en el folleto de Gironde, al que considera un *manifiesto*, donde “el neutralismo se ofrece, por así decirlo, en estado puro”, y “rechaza cualquier afinidad con las orientaciones político-ideológicas que se han identificado con la causa del neutralismo en la Argentina” (2003: 156-158). A su juicio, en *Nuestra actitud ante el desastre* se advierte “el legado del antiimperialismo y el progresismo de los años de la Reforma”.

Halperin Donghi señaló la intrínseca paradoja del texto, producido por “un poeta de vanguardia que no ha sido nunca militante político y es a la vez un hombre rico de riqueza heredada”, pero consideraba que el resultado era notable: “su llamamiento desemboca bien pronto en una propuesta de reformas no sólo extremadamente ambiciosa –lo que no tendría nada de sorprendente– sino también bastante más precisa de lo esperable”.⁴¹⁷

Después de esta nueva experiencia de incompreensión, Gironde no volvió a publicar declaraciones políticas directas y expresó su conmoción por el desastre de la guerra en el mundo con algunos poemas de *Persuasión de los días*.

⁴¹⁶ Bisso, por su parte, reprodujo los textos del “Debate Gironde-Mitre” (2007: 585-606) y los recordó en su artículo sobre *Argentina Libre* (2009).

⁴¹⁷ Halperin Donghi, ante la carencia de datos de edición del folleto, escribió: “Aun quien, como Gironde, contemplaba con horror la posibilidad de una victoria alemana estaba tan desinteresado del curso del combate que se desplegaba ante sus ojos, que del texto de su manifiesto es imposible concluir si éste es previo o posterior a la aniquilación de la potencia militar francesa en mayo y junio de 1940” (2003: 158). La fecha de las reseñas aquí mencionadas muestra que fue publicado con posterioridad.

4. LA DÉCADA PERDIDA: 1942-1953

En su “Informe sobre la nueva poesía argentina”, César Fernández Moreno fue uno de los primeros historiadores del movimiento que, a su juicio, produjo en 1940 “la violenta inmixión de los jóvenes en la vida literaria del país” (1943, octubre: 75). Desde el comienzo la generación del 40 suscitó abundantes lecturas, polémicas y periodizaciones, aunque la crítica posterior tendería progresivamente a restringir su importancia en la historia de la literatura argentina.⁴¹⁸ Hay consenso en que la lista de nombres incluidos en esa promoción es demasiado amplia, por lo cual se tiende a reducir el panorama a unas pocas figuras y rasgos centrales del llamado *neorromanticismo*. Eduardo Romano, con una posición reprobatoria, identificó algunos de esos rasgos, entre los que destacamos: “utilización de formas tradicionales, especialmente el soneto”; “preocupación por crear un clima o lograr un tono serio, solemne”; “contemplación iluminada de la realidad natural, en calma y armonía”; “nostalgia del pasado, la niñez y el tiempo perdido”, todo ello bajo la influencia predominante de Rilke, Neruda y García Lorca (1969: 47-59).⁴¹⁹

Otra característica central de esa generación fue la extendida reacción a la vanguardia de los años 1920. León Benarós, una de las principales figuras de los cuarentistas, afirmó que “nuestra actitud [...] era más recatada, quizá más profunda, menos ostentosa, más vuelta sobre nuestro ser, dolido por un mundo que caía en pedazos” y valoró especialmente a los vanguardistas que habían vuelto al orden: “queremos y respetamos a mucha de la gente de *Martín Fierro*, algunos de cuyos actores consideran aquello como una «chambonada» sin justificación excesiva: Macedonio Fernández, Borges, Mastronardi, Ricardo E. Molinari, Bernárdez”.

todos nosotros sabíamos ya –y eso nos unía en nuestra dispersión aparente– que la literatura

⁴¹⁸ La colección *Capítulo, la historia de la literatura argentina* dirigida por Roger Pla consagró un fascículo a la generación del 40 en julio de 1968; la *Breve historia de la literatura argentina* de Martín Prieto (2006) le dedicó un apartado donde se la calificaba como “una generación que no fue”; la *Literatura argentina siglo XX* dirigida por David Viñas la incluyó en un breve estudio de su cuarto tomo, con severas reprobaciones a “la inclinación predominantemente lírica, el privilegio más bien pomposo, los tonos y materiales de altura declamatoria y la retórica decorativa, formalista y metafísica” (2007: 62); en los tomos correspondientes de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik (2007-2009) la generación del 40 ya ni siquiera fue mencionada. Entre los trabajos que se ocuparon de ella, señalemos los de César Fernández Moreno (1943 y 1967), David Martínez (1949), León Benarós (1951), Daniel Devoto (1956), Juan Carlos Ghiano (1957), Alfredo Veiravé (1967), Eduardo Romano et al. (1969), Jitrik (1970), Guillermo Ara (1970) y, como panorama final, los dos volúmenes de *La generación poética del 40* de Luis Soler Cañas, escritos en 1974, pero publicados recién en 1981.

⁴¹⁹ Jitrik llamó a los cuarentistas “líricos, conmovidos, rilkeanos y memoriativos” (1970: 215). En su evolución posterior, por su parte, César Fernández Moreno afirmó que ya hacia el final de guerra, “el neorromanticismo de 1940, llevado por sus epígonos a dominicales delicuescencias endecasilábicas, había alcanzado su umbral mínimo en la poesía argentina” (1961: 320).

no era un juego, un salir a *romper faroles* con ánimo deportivo, ni siquiera una inútil discusión, sino la serena angustia que en ese como renacimiento pascaliano que vivía aquel mundo y vive éste, nos decía que las culturas mueren como los hombres, que no construyen el escándalo y la burla, que, como dijo quien desde siglos parece haber estado residiendo en la tierra, “aquel que ríe, ése está fuera de la poesía”. Éramos graves. Somos graves (1951, primavera: s.p.).

Por la alusión a los faroles, la reprobación de Benarós parecía dirigirse personalmente a Oliverio Gironde, protagonista poco antes de los festejos por el 25 aniversario de *Martín Fierro*. Ahora bien, los testimonios de la época señalan que fue el propio Gironde quien estimuló la producción poética de las nuevas generaciones, al instituir en 1940 los premios *Martín Fierro*. Aunque estaban organizados oficialmente por la antigua dirección del periódico, su responsable era “en verdad, Oliverio Gironde”, según reveló César Fernández Moreno en su “Informe”. A juicio de Daniel Devoto, el suceso resultaría capital para sus coetáneos: “El núcleo de este grupo se unificó cuando Oliverio Gironde donó el premio de poesía *Martín Fierro*” (1956: 336). Con el patrocinio de la SADE la distinción debía ser otorgada en los tres años siguientes a libros de poesía de autores menores de treinta años. Gironde donó “los entonces poderosos mil pesos, para cada uno de los premios”, dijo Miguel Ángel Gómez, que también los consideraba ineludibles para entender la conformación de la generación del 40 (1952: s.p.).⁴²⁰

Por esos mismos años, con sus “simpatías y diferencias” respecto del neorromanticismo, Gironde inició un nuevo período de su poética con *Persuasión de los días*.

4.1. *Persuasión de los días: Ruiseñores de barro (1942)*

Para Miguel Ángel Gómez, la situación de la poesía en el campo literario a comienzos de la década de 1940 era el *hielo general*:

Un hielo general, una ausencia de pasión, de verdad, una reiteración en las más gastadas y estériles fórmulas poéticas, salvo aquellas excepciones y otras más jóvenes, es la dolorosa presencia de la poesía argentina en el momento actual. De más está decir que mi afirmación resulta una perfecta herejía frente a la indiferencia habitual con que se soporta pacíficamente aquello.

En tal ambiente, Oliverio Gironde acaba de publicar su *Persuasión de los días* y tal ambiente explica ciertas críticas reticentes.

Un panorama similar evocaría otro poeta, Raúl Gustavo Aguirre, para quien el libro de Gironde era un resplandor solitario y heroico contra los mármoles del academicismo general:

⁴²⁰ Los ganadores fueron J. Rodolfo Wilcock (1940; jurado: Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Luis Emilio Soto), Enrique Molina (1941; jurado: Francisco Luis Bernárdez, Oliverio Gironde, Conrado Nalé Roxlo) y María Granata (1942; jurado: Enrique Banchs, Evar Méndez, Amado Villar).

reinaba en los medios intelectuales argentinos una serena rutina: los inquietantes destellos del movimiento *martinferrista* se habían apagado. Oliverio Gironde, representante más puro, publica en 1942 *Persuasión de los días*, libro donde se decanta una bella poesía de hondo matiz personal: es el resplandor solitario de una coherencia que resiste –heroica– ante los antiguos enemigos y antiguos amigos de *Martín Fierro*, convertidos ya en piedras de la Academia (1957: 1).

En ese contexto, posturas irreconciliables recibieron el libro de Gironde, no sólo en el ámbito argentino sino también latinoamericano.⁴²¹ Como testimonio de esas tensiones, puede ser ilustrativo cotejar dos reseñas en las que se cita el mismo poema para llegar a conclusiones diametralmente opuestas. Según una de ellas, firmada por Lisardo Zía en el diario *Cabildo*, Gironde *era un poeta completo* que dominaba la palabra como un *ajedrecista de las formas vocales*:

Poeta completo, equilibrado entre lo perfecto y lo imperfecto, según la definición de Juan Ramón Jiménez, Gironde no condesciende con el sonido –el son–, por el sonido mismo [...]. Por eso, toda la poesía de Oliverio es la palabra, pero nunca la palabra en su simple misión vocal, la palabra ruido, la palabra rumor, sino la palabra semilla, germen. Gran ajedrecista de las formas vocales, las maneja a su arbitrio, como en aquel poema urdido exclusivamente con verbos, de uno de sus libros anteriores; como en su antigua negación del adjetivo, como en su actual fervor por él. Gironde sabe que los vocablos se le rebelan y los deja escapar en presunta libertad, como el león que observa de reojo a sus cachorros, hasta que suelta la zarpa y los sujeta según se ve en su “Rebelión de vocablos”:

*De pronto, sin motivo: / graznido, palaciego,⁴²² / padrenuestro, dicterio, / seguidos de incoloro,
/ bisiesto, tegumento, / ecuestre, Marco Polo, / patizambo, complejo, / en pos de: somormujo,
padrillo, reincidente, / herbívoro, profuso, / ambidiestro, relieve...*

En cambio, para la *Revista de las Indias*, publicación auspiciada por el Ministerio de Educación de Colombia, Gironde *no era un poeta*, no pertenecía a ninguna tendencia y no excedía *la manifestación mecánica de los vocablos arriñerados sin ton ni son*:

No se ve, en toda la obra, una siquiera de las manifestaciones expresas de la poesía, ni nada que pudiera contribuir, ni siquiera remotamente, a fijar un criterio acerca de la personalidad del autor de este florilegio de epítetos; sobre su emoción, su sensibilidad, sus tendencias y adquisiciones. Gironde, digámoslo con toda confianza, no es un poeta; no es nuevo ni es viejo; no es personal ni impersonal; no pertenece a ninguna categoría, a ninguna tendencia, a ninguna escuela, ni excede,

⁴²¹ En este caso hemos relevado casi veinte textos que tratan sobre el libro, varios de ellos publicados fuera de Argentina: Ana María Chouhy Aguirre, *Verde Memoria* 4, septiembre de 1942; Adelmo R. Montenegro, *Córdoba*, 5 de octubre de 1942; Anónimo, *El Litoral*, Santa Fe, 22 de octubre de 1942; Luis Emilio Soto, *Argentina Libre*, 5 de noviembre de 1942; Lisardo Zía, *Cabildo*, 15 de noviembre de 1942; Juana d’Iturbide, *Saber Vivir* 28, noviembre de 1942; Ezequiel Martínez Estrada, *Saber Vivir* 28, noviembre de 1942; Anónimo, *España Republicana*, 21 de noviembre de 1942; Alfredo Mario Ferreiro, *La Razón*, Montevideo, 7 de diciembre de 1942; Santiago Ganduglia, *Noticias Gráficas*, 1 de diciembre de 1942; Miguel Ángel Gómez, *Alfar* 82, Montevideo, 1943; Anónimo, *Revista de las Indias* 49, Bogotá, enero de 1943; Ricardo Chirre Danós, *Sustancia* 13, Tucumán, febrero de 1943; A. Ch. [Alí Chumacero], *El Hijo Pródigo* 1, México, abril de 1943; Ricardo Montes Bradley, *Paraná* 4-7, diciembre de 1943; E. F. [Eugenio Florit], *Revista Hispánica Moderna* X, 3-4, Filadelfia, julio-octubre de 1944; Evar Méndez, *Contrapunto* 5, agosto de 1945; Gilberto González y Contreras, *Revista Iberoamericana* X, 20, Pittsburgh, marzo de 1946; Virgilio Piñera, *Los Anales de Buenos Aires* 12, febrero de 1947.

⁴²² Se omite el verso “cejijunto, microbio”.

en síntesis, la manifestación mecánica de los vocablos arringlerados sin ton ni son en forma aparente de métrica.

Muchos de estos poemas –por llamarlos así– no pueden representar sino una lista de palabras totalmente vacías de sentimiento, de imaginación y de fondo intelectual, más próximas a los catálogos de la ortografía que a las manifestaciones del espíritu, de las cuales se encuentra a una distancia inconmensurable como puede demostrarse fácilmente con sólo citar aquí una muestra de ellos:

De pronto, sin motivo, / graznido, palaciego, / cejijunto, microbio, / padre nuestro, dictorio, / seguidos de incoloro, / bisiesto, tegumento, / ecuestre, Marco Polo, / patizambo, complejo. . . / rodeados de Afrodita, / núbil, huevo, ocarina, / incruento, rechupete, / diametral, pelo fuente, / en medio de pañales, / Flavio Lacio, penates, / toronjil, nigromante, / semibreve, sevicia; entre cuervo, cornisa, / imberbe, garabato, / parásito, almenado, / tarambana, equilátero, etc., etc.

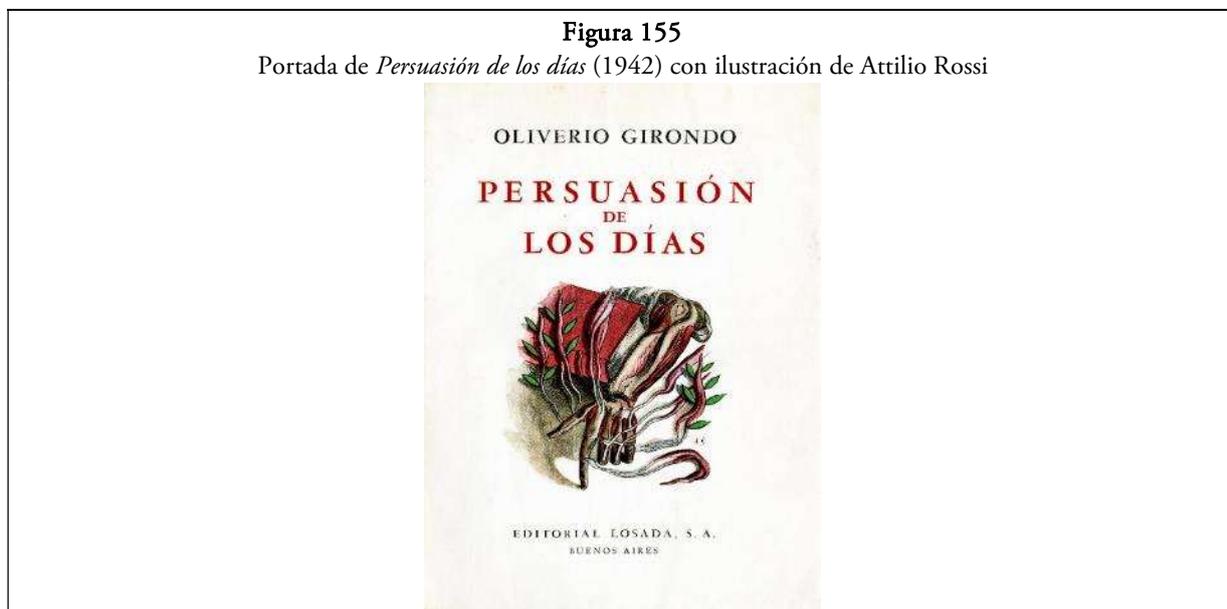
Una vez más, se debatía acerca de qué es lo que podía incluirse en el dominio de la poesía y qué no. Lo revelador, desde el punto de vista de la reflexión crítica, es que, en esa pelea por el sentido, como en una guerra religiosa, el mismo texto fuera usado de bandera para la aniquilación del adversario. En otra reseña, Alí Chumacero sostuvo que Gironde persistía “en una dureza que delata sus actividades lejanas de las propiamente relativas a la poesía”, de allí su condición de excéntrico, de allí que sus libros *no fueran poesía*: “Su actitud es un caso peculiar en el concierto de la poesía de su patria; su única virtud consiste en la soledad en que se coloca, dada su dureza y su seguro llegar a las profundidades viscerales que, así lo tememos, encajan más en libros de otro carácter que no es el poético”.

4.1.1. Una estructura proporcionada

En los tiempos más oscuros de la Segunda Guerra Mundial, cuando todavía las fuerzas del eje no habían comenzado su repliegue, comenzó la historia pública de *Persuasión de los días*. Según su colofón, “este libro se terminó de imprimir el día 15 de septiembre del año mil novecientos cuarenta y dos, en la Imprenta López, Perú 666, Buenos Aires”.

El volumen apareció con el sello de Losada, en la colección Poetas de España y América dirigida por Amado Alonso y Guillermo de Torre, españoles radicados en Buenos Aires al igual que el dueño de la editorial. La colección estaba publicando sus primeros volúmenes, de dimensiones regularizadas de 15x21 cm. Eran ediciones muy cuidadas, con sugestivas portadas del artista plástico y diseñador italiano Attilio Rossi, en una estética evocadora del cubismo y la pintura metafísica. Rossi fue, según María Eugenia Costa, “uno de los propulsores de la renovación estética del libro industrial argentino de los años cuarenta”, puesto que “contribuyó a la constitución de una visualidad moderna, sobre todo en el caso de las colecciones literarias ilustradas, donde se plantean

nuevas formas de producir sentido entre textos e imágenes impresas” (2018: 156).⁴²³ Rafael Alberti lo definió como “arquitecto de libros” (Rossi, 2018: 66). En el caso de *Persuasión de los días* la “viñeta de cubierta” de Rossi, como mostraremos, expresaba líneas temáticas centrales del texto y fue realizada en estrecha colaboración con Girondo.



No hay constancia de que Girondo haya pagado la edición. Sin embargo, debe advertirse que en ese tiempo, incluso en la editorial Losada de los primeros años, muchos autores debían costear los gastos de sus propias ediciones, según lo revela una carta de Ramón Gómez de la Serna a Macedonio Fernández, de principios de la década de 1940, en que lo insta a pagarle a Losada, *editorial solvente y de nombre*:

Mi querido y admirado Macedonio: le escribo porque creo que es urgente que salga usted con sus dos libros.

Hablé con Guillermo de Torre y por tratarse de usted y de su firma irían en colección mediante el pago de lo que cueste la impresión de sus obras, los dos títulos.

Vaya a verle, trate en firme el asunto que el caso es que en una editorial solvente y de nombre aparezcan sus dos tomos. No escatime para una cosa tan trascendental y sólo exíjales prontitud, buena corrección de pruebas y fecha fija. [...] ¿Cuándo nos vemos? Oliverio anda de viaje por La Rioja con Norah (Macedonio Fernández, 2007: 277).⁴²⁴

⁴²³ En la ecléctica colección, que aún no tenía el prestigio adquirido con el tiempo, habían aparecido hasta entonces, en 1939: Miguel A. Camino, *El paisaje, el hombre y su canción (Chacayaleras)*; en 1940: Sara de Ibáñez, *Canto*; Rafael Alberti, *Poesía (1924-1939)*; en 1941: Arturo Capdevila, *Canciones de la tarde*; José Pedroni, *El pan nuestro*; Rafael Alberti, *Entre el clavel y la espada (1939-1940)*; en 1942: Francisco Luis Bernárdez, *Poemas elementales*; Julio Herrera y Reissig, *Poesías completas*; Conrado Nalé Roxlo, *El grillo. Claro desvelo*, y Pedro Salinas, *Poesía junta*.

⁴²⁴ En otra carta, del 13 de abril de 1941, Gómez de la Serna le informa a Macedonio que “mi editor, el de la *Sudamericana*, el Sr. López Llausás, es posible que haga su novela sin necesidad de que usted desembolse nada y hasta dándole dinero” (2007: 279). Finalmente, uno de los libros planificados, *Papeles de Recienvenido. Continuación de la*

Dos décadas después de los *Veinte poemas*, una década después de *Espantapájaros*, la poesía de Girondo volvía a someterse a la consideración del público. En su opinión, este nuevo libro “encierra mi producción poética de los últimos años que considero muy superior a cuanto había publicado hasta esa fecha” (carta de Oliverio Girondo a Dudley Fitts, 30 de abril de 1943).

Los lectores de *La Nación* vieron aparecer en un mes tres anticipos, que no pertenecían al costado más revulsivo y polémico de *Persuasión de los días*: “Poemas”, incluía: “Arena”, “Rata-Sirena-Fáustica”, “Aparición urbana”, el 5 de julio de 1942;⁴²⁵ “Tríptico”, el 26 de julio de 1942; “Espera”, el 9 de agosto de 1942. El reducido tiempo transcurrido entre cada una de estas publicaciones, y entre ellas y la aparición del libro, muestra que el volumen ya estaba listo cuando se decidió promocionarlo con estos anticipos. No obstante, en la versión del libro del poema “Espera” pueden constatarse algunos cambios leves en relación a la del diario, indicando que el autor siguió trabajando hasta último momento.⁴²⁶

Persuasión de los días fue un lanzamiento despojado, sin subtítulo de indicación de lectura, sin prólogo, sin epígrafe, sin dedicatorias impresas, en un volumen de 180 páginas. A pesar de ser el que tenía las dimensiones más pequeñas, si se excluye la versión tranviaria de los *Veinte poemas*, fue el libro más extenso de todos los que Girondo había publicado hasta entonces, y también de los que publicaría después: constaba de 54 poemas, equivalente a toda su producción anterior, constituida por *20 poemas*, *10 Calcomanías*, *24 + 1 Espantapájaros*, es decir, 55 textos.

Por ello, acaso, Girondo decidió dividir el libro en secciones, como se hacía extensivamente antes de la década de 1920. La vanguardia, en general, había ido dejando de lado esa costumbre. El propio Girondo no la practicó antes; Jorge Luis Borges y Raúl González Tuñón, tampoco. Nicolás Olivari fue uno de los que abandonó la tradición: su primer libro, *La amada infiel* (1924), estaba separado en tres secciones que marcaban la transición de su poética: *Versos románticos*, *Intermezzo neo-platónico*, *Versos anti-románticos*; los siguientes, en cambio, *La musa de la mala pata* (1926) y *El*

nada, apareció en Editorial Losada en 1944, con prólogo de Ramón. En cuanto a Gonzalo Losada, entablaría una larga amistad con Girondo y su esposa: “Son inolvidables para mí esas veladas en lo de Oliverio y Norah Lange” (declaraciones de 1974, recogidas en Gudiño Kieffer, 2004: 31-32). Una carta de Juan Ramón Jiménez a Eugenio Florit, de finales de la década de 1930, también revela que el autor debía comprar ejemplares a precio de librería para costear la edición (1992: 181).

⁴²⁵ No el “5 de oct. de 1942”, como erróneamente se asienta en la bibliografía de la edición de la obra completa de Girondo de 1999.

⁴²⁶ Los cambios no fueron incluidos entre las variantes consignadas por la obra completa de 1999.

gato escaldado (1929), ya no tenían secciones. Norah Lange procedió de manera inversa: no segmentó sus dos primeros libros de poesía, *La calle de la tarde* (1925) y *Los días y las noches* (1926), pero sí el tercero, *El rumbo de la rosa* (1930). Por su parte, Leopoldo Marechal publicó sin partes su libro vanguardista *Días como flechas* (1926), aunque había dividido el de su prehistoria posmodernista *Los aguiluchos* (1922), que tenía cinco secciones: *Libro primero*, *Libro segundo* y *Libro tercero*, separados por dos *Intermedios*. Esta disposición evocaba una estructura musical pentapartita como ampliación del esquema de tres movimientos. Análoga a esta última era la estructura de *Persuasión de los días*.

Como este libro es el único en la obra de Gironde que practica la división en secciones, el hecho no puede ser considerado menor: indica la insoslayable voluntad de una arquitectura compositiva. Hay tres partes numeradas correlativamente, las más extensas en cuanto al número de versos, y dos secciones que se establecen como transiciones o intermedios, ya que no siguen el orden de numeración de las demás, tituladas *Nocturnos* y *Embelecós*. Los cinco segmentos están integrados por un número de poemas variable pero comprendido dentro de un rango limitado entre 9 y 13.

Sección	1	Nocturnos	2	Embelecos	3
<i>Nº de poemas</i>	12	9	9	13	11
<i>Nº de versos</i>	444	246	311	147	565
	Vuelo sin orillas Ejecutoria del miasma ¡Azotadme! Aparición urbana Arena Testimonial ¿Dónde? “Rui señor del lodo” Tríptico (I, II, II) Comunión plenaria Atardecer Es la baba	1. No soy yo 2. Debajo de la almohada 3. Me asomo a los ladridos 4. Y tú también 5. La lluvia 6. Buenas noches, lechuza 7. La noche, navegando 8. Un caballo y un coche 9. Solo, con mi esqueleto	Rata - sirena - faústica Invitación al vómito Tótem Derrumbe Puedes juntar las manos Cansancio Él Visita Hay que compadecerlos	Nubífero anhelo Nihilismo Deserción Dicotomía incruenta Vórtice Arborescencia Restringido propósito Salvamento Predilección evanescente Desmemoria Escrúpulo Pleamar Fidelidad	Espera Expiación Rebelión de vocablos A pleno llanto Confidencia prosaica Hazaña Responso en blanco vivo Dietética Inagotable asombro Lo que esperamos Gratitud

El desglose muestra que las secciones cuantitativamente más relevantes eran las identificadas con números.⁴²⁷ La estructura, como es lógico, se reflejaba en el índice de la edición original de 1942 con un diseño manifiesto.

⁴²⁷ El promedio de versos por poema, redondeando, es el siguiente: sección 1, 37 versos; *Nocturnos*, 27 versos; sección 2, 35 versos; *Embelecos*, 11 versos; sección 3, 51 versos.

Figura 156
Índice de *Persuasión de los días*, en la edición de 1942

	Nº.	Pág.		Pág.
		4.	Y tú también	61
		5.	La lluvia	67
		6.	Buenas noches, lechuga	69
		7.	La noche, navegando	71
		8.	Un caballo y un coche	73
		9.	Solo, con mi esqueleto	75
1				
Vuelo sin orillas	9			
Ejecutoria del miasma	13			
¡Azotadme!	17			
Aparición urbana	21			
Arena	23			
Testimonial	25			
¿Dónde?	31			
"Rutaseñor del lodo"	33			
Tríptico	35			
Comunión plenaria	43			
Atardecer	45			
Es la baba	47			
2				
			Rata-sirena-fáustica	79
			Invitación al vómito	83
			Tótem	85
			Derrumbe	87
			Puedes juntar las manos	89
			Cansancio	93
			Él	97
			Visita	99
			Hay que compadecerlos	101
3				
			Dicotomía incruenta	115
			Vórtice	117
			Arborescencia	119
			Restringido propósito	121
			Salvamento	123
			Predilección evanescente	125
			Desmemoria	127
			Escrúpulo	129
			Pleamar	131
			Fidelidad	133
NOCTURNOS				
1. No soy yo	53			
2. Debajo de la almohada	55			
3. Me asomo a los ladridos	59			
EMBELECOS				
			Nubífero anelo	109
			Nililismo	111
			Deserción	113
			Espera	137
			Expiación	141
			Rebelión de vocablos	145
			A pleno llanto	149
			Confidencia prosaica	153
			Hazaña	157
			Responso en blanco vivo	161
			Dietética	163
			Inagotable asombro	165
			Lo que esperamos	169
			Gratitud	175

La división en partes podía verse también en las *Obras completas* de 1968, aunque de manera no tan ostensible. Este hecho llevó a que algunas lecturas tal vez apresuradas sobre la configuración de la obra no distinguieran entre las secciones y las transiciones o intermedios, como ocurrió con Patricio Rizzo (2001: 76) y Amelia Royo; ésta sostuvo que "*Persuasión de los días* es un libro de *estructura nada simétrica*" pues "se compone de tres cuerpos numerados correlativamente, sin embargo el cuerpo 1 alberga una sección de Nocturnos, numerados, a su vez, de 1 a 9. La parte 2 contiene los embelecocos que son trece y llevan títulos. La parte 3, en cambio, se conforma con once poemas, con lo cual rompe la proporción - Parte 1: veintiún poemas, Parte 2: veintidós poemas y Parte 3: once poemas" (1994: 152). Es decir, estas lecturas forzaron la inclusión, a todas luces errónea, de cada transición en la sección que la precedía. Las proporciones equilibradas del índice de la edición de 1942, que, pese a todo, se mantenían en la de 1968, autorizan a poner en cuestión las afirmaciones de Rizzo y Royo.

Figura 157
Índice de *Persuasión de los días* en las Obras completas de 1968

Persuasión de los días	265	Deserción	333
1	267	Dicotomía incruenta	334
Vuelos sin orillas	269	Vértice	335
Ejecutoria del mismo	272	Arborescencia	336
¡Azádamé!	274	Restringido propósito	337
Aparición urbana	276	Salvamento	338
Arena	277	Predilección evanescente	339
Testimonial	278	Desmemoria	340
¿Dónde?	282	Escrúpulo	341
"Ruisenor del lodo"	284	Pleamar	342
Trípico	285	Fidelidad	343
Comunión plenaria	288	3	345
Atardecer	290	Espera	347
Es la baba	291	Expiación	350
Nocturnos	293	Rebelión de vocablos	352
1	295	A pleno llanto	354
2	296	Confidencia prosaica	357
3	298	Hazaña	359
4	299	Responso en blanco vivo	361
5	302	Dietética	362
6	303	Inagotable asombro	364
7	304	Lo que esperamos	366
8	305	Gratitud	369
9	306		
2	309		
Rata-sirena-fáustica	311		
Invitación al vómito	313		
Tótem	315		
Derrumbe	316		
Puedes juntar las manos	318		
Cansancio	320		
El	322		
Visita	323		
Hay que compadecerlos	324		
Embelecoc	329		
Nubífero anhelo	331		
Nihilismo	332		

Para las lecturas posteriores la situación empeoró, porque, inexplicablemente, la *Obra completa* de 1999 consignó de manera casi imperceptible en el texto la segmentación estructural y la eliminó por completo en el índice, desbaratando así la disposición en secciones o movimientos hasta convertir la sucesión de poemas en una masa indiferenciada. *Nocturnos* perdió su carácter de sección y quedó reducida a una simple unidad en la lista. *Embelecoc* tampoco figuraba como una sección, sino como un poema que se había apropiado de "Nubífero anhelo" reduciéndolo a un subtítulo.

Figura 158
Índice de *Persuasión de los días* en la edición de la *Obra completa* de 1999

PERSUASIÓN DE LOS DÍAS	125
Vuelo sin orillas	127
Ejecutoria del mismo	129
¡Azádamé!	131
Aparición urbana	133
Arena	134
Testimonial	135
¿Dónde?	138
"Ruisenor del lodo"	139
Trípico	140
Comunión plenaria	142
Atardecer	143
Es la baba	144
Nocturnos	146
Rata - Sirena - Fáustica	153
Invitación al vómito	157
Tótem	158
Derrumbe	159
Puedes juntar las manos	160
Cansancio	162
El	164
Visita	165
Hay que compadecerlos	166
Embelecoc	169
Nihilismo	170
Deserción	171
Dicotomía Incruenta	172
Vértice	173
Arborescencia	174
Restringido Propósito	175
Salvamento	176
Predilección Evanescente	177
Desmemoria	178
Escrúpulo	179
Pleamar	180
Fidelidad	181
Espera	182
Expiación	185
Rebelión de vocablos	187
A pleno llanto	189
Confidencia prosaica	191
Hazaña	193
Responso en blanco vivo	195
Dietética	196
Inagotable asombro	197
Lo que esperamos	199
Gratitud	202

Esta es otra decisión difícil de entender en una edición crítica: así como había cancelado la dimensión visual de los *Veinte poemas*, aquí soslayó la analogía establecida con la dimensión musical, en la que las líneas temáticas se articulaban en cada movimiento y las transiciones proponían un cambio de *tempo*: los *Nocturnos* se presentaban como un adagio, y los breves y numerosos *Embelecós* como un allegretto. Al respecto, Pellegrini escribió que en *Persuasión de los días* predominaba un tono austero, profundo, “con una desgarrada penetración en la raíz humana, casi sin concesiones a lo anecdótico, más ceñido y sobrio que nunca, aunque a veces aparezca como reposo alguna leve intención cantarina, como algunos de los poemas agrupados en este libro con el subtítulo de *Embelecós*” (1964: 30).⁴²⁸

En cuanto al interés del propio Girondo por la música, no será ocioso volver a referir que Vicente Martínez Cuitiño describió a su joven amigo “dándose a la música” en la segunda mitad de la década de 1910: “Beethoven y Schumann lo absorbían; Stravinsky y Falla solicitaban su espíritu con el desconcertante poder de sus hallazgos musicales” (1923: 50). Y si hay un empeño de musicalidad en la concepción global del libro, lo hay también en la musicalidad de los poemas, y de cada verso de esos poemas, mediante el empleo de ritmos nuevos en la poética de Girondo.

4.1.2. “*Imágenes inasibles y fantasmagóricas palabras*”

En lo que respecta a la historia privada de *Persuasión de los días*, es indudable que debió haber empezado mucho antes de 1942. La extensión del volumen, su ordenada estructura, y el empleo sistemático de un tipo peculiar de la versificación tradicional, sumados al largo tiempo transcurrido desde la publicación del anterior libro de poemas, permiten conjeturar que éste fue el resultado de un extenso proceso de trabajo. Lo confirma el testimonio de Olga Orozco, amiga del escritor, que se refirió al período transcurrido desde la publicación de *Espantapájaros* como “largos diez años de lucha denodada contra las trampas y las falacias del lenguaje”:

esos años en que Oliverio Girondo se desvela en la quinta de Glew o en su casa de la calle Suipacha combatiendo hasta el amanecer con *las imágenes inasibles y las fantasmagóricas palabras*. Diez carpetas de papeles que pueden ser diez libros arden y se consumen en la nada, simbolizando, tal vez, un acto de fe en la idea del aniquilamiento y en la convicción de la inutilidad total. Yo lo

⁴²⁸ De modo lateral, indiquemos que estos poemas fueron rápidamente objeto de versiones musicales; ya en 1944, Daniel Devoto publicó su *Libro de cantos (1938-1944) para voz y piano*, que incluía la pieza *Embelecós* de 1943, musicalización de textos de Oliverio Girondo: I. Nubífero anhelo; II. Aparición urbana; III. Nocturno (“Un caballo y un coche”). La parte I, la única que en rigor pertenece a la sección *Embelecós*, tenía un tempo de andantino (negra= 104); la II, agitato (blanca= 100-104); la III, andantino (negra = 100) (Devoto, 1944: 17-23).

conozco casi al final de esa época, en 1939 (1978: 237).

El propio Gironde en una carta a Alberto Zum Felde afirmó que había decidido “eliminar algunos poemas que nacieron cojos”.⁴²⁹ Y es verosímil que hayan ardidido esas carpetas de búsquedas y borradores, porque los materiales pretextuales del libro hasta ahora recobrados son escasos: tres breves textos recogidos en el *Nuevo homenaje* (2007: 55-57).⁴³⁰ Se conserva, asimismo, como material editorial posterior, un ejemplar del libro con correcciones manuscritas de Gironde, efectuadas con vistas a una eventual reedición que no se cumplió, y cuyo examen exhibe complejos y extensos procesos de escritura, pues se asiste a varias instancias de revisión, con corrección de las correcciones.

Dos de los manuscritos previos recuperados no ofrecen grandes sorpresas. El primero, llamado por Schwartz, “Sin título (1)” se nos presenta como escritura previa de “¿Dónde?”, el séptimo poema de *Persuasión de los días* (138).

Inédito

¿Dónde? ¿Adónde?
¿Quizás tras la plegaria?
¿Armando el engaño?
¿Entre alargados alfileres?
¿En la duda, la angustia?
¿La alta fiebre?

“¿Dónde?” de *Persuasión de los días*

¿Me extravié en la fiebre?

¿Detrás de las sonrisas?
¿Entre los alfileres?
¿En la duda?
¿En el rezo?
¿En medio de la herrumbre?
¿Asomado a la angustia,
al engaño,
a lo verde?

Se advierte aquí que Gironde estaba experimentando con la versificación. En el manuscrito sólo tienen siete sílabas los versos “¿Quizás tras la plegaria?” y “¿En la duda, la angustia?”, que podría también unirse al siguiente para formar un endecasílabo. Todo indica que se trata de un borrador premétrico, ya que el poema publicado es una sucesión regular de heptasílabos, en la que aparecen dos de ellos gráficamente partidos: “¿En la duda? / ¿En el rezo?” y “al engaño, / a lo verde”, cuya lectura exige el uso de la sinafía, es decir, la sinalefa entre versos, fenómeno habitual en los

⁴²⁹ Carta fechada “Enero 2, 1942”, aunque en realidad corresponde a 1943, según muestra la mención a *Persuasión de los días*. Se trata de una equivocación habitual de las epístolas de principios de año.

⁴³⁰ Los dos primeros provienen de manuscritos del archivo Susana Lange; el tercero fue recogido en *Clarín*, 1 de septiembre de 1988.

comienzos de la poesía castellana en las coplas de pie quebrado, y recuperado en el siglo XX, sobre todo en casos como éste, de “dislocación métrica” (Domínguez Caparrós, 2006: 73). El procedimiento de dislocación de los versos es frecuentísimo en *Persuasión de los días*.⁴³¹

Del segundo manuscrito, llamado por Schwartz “Sin título (2)”, cabe decir lo mismo que del primero: es un material prerredaccional de *Persuasión de los días*, en este caso del breve poema “Vórtice” (173), de la sección *Embelecós*. La versificación indica que se trata de un material más avanzado que el manuscrito anterior, pues en este caso sí los versos son en su mayoría heptasílabos: el sexto verso, “cantando”, es el único que se aparta de la configuración métrica regular.

Inédito

Por tierras y por mares,
dando vueltas,
rodando,
entre muelles y sombras,
taciturno, en silencio,
cantando,
de una boca a la otra,
extasiado,
llorando,
he perdido la vida,
no sé dónde,
ni cuándo.

“Vórtice” de *Persuasión de los días*

Del mar, a la montaña,
por el aire,
en la tierra,
de una boca a otra boca,
dando vueltas,
girando,
entre muebles y sombras,
displicente,
gritando,
he perdido la vida,
no sé dónde,
ni cuándo.

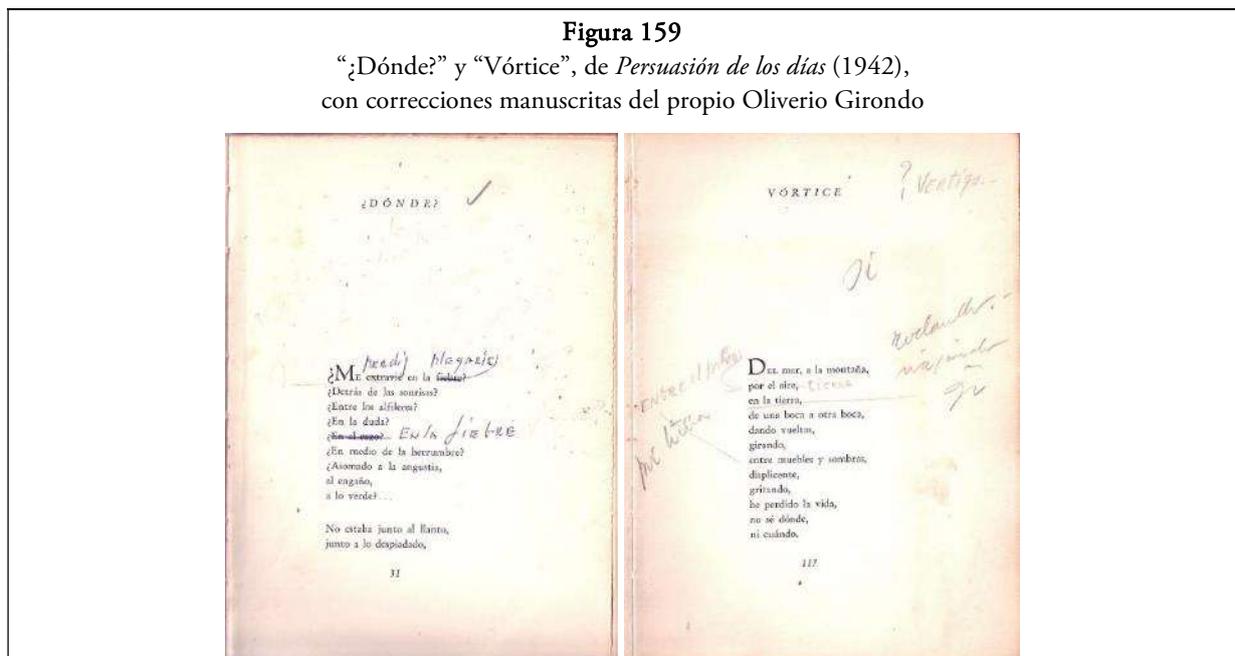
Los gerundios *rodando*, *cantando*, *llorando* son reemplazados por *girando* y *gritando*; el sujeto ya no está “taciturno, en silencio”, sino que grita. En lo que respecta a *girando*, es una manifiesta paronomasia del apellido del poeta. Recuerda el epigrama satírico de los tiempos de *Martín Fierro*: *Girondo girando*, y marca el decidido ingreso del autor empírico en su poesía éditá.⁴³² Es significativo, al respecto, que el libro concluya con un endecasílabo de explícita mención: “*Oliverio Girondo, agradecido*”. El hecho puede encuadrarse en los estudios derivados de la función-autor de Foucault, aquello que la crítica reciente ha llamado “autoficción”, en especial, el recurso de la

⁴³¹ En el poema “¿Dónde?” hay un fuerte hiato: “¿Me extravié | en la fiebre?”, que en el ejemplar corregido Girondo reforma de este modo: “¿Me perdí en la plegaria?” Se trata de una suerte de enroque entre sinónimos, porque cambia, más adelante, “¿En el rezo?” por “¿En la fiebre?”

⁴³² Aprovechamos para señalar un error habitual: siguiendo a Gómez de la Serna (1938), tanto en contextos de divulgación como en contextos académicos, el epigrama se repite como “A veces rotundo / A veces muy hondo / Se va por el mundo / Girando Girondo”, cuando, en realidad, es ligeramente distinto: “A veces rotundo / Y a veces muy blando / Se va por el mundo / Girondo girando”. Puede leerse en *Martín Fierro* 14-15, del 24 de enero de 1925, atribuido a L.G., acaso Luis García, seudónimo de Luis Pardo.

inclusión del nombre del autor en el “orbe textual”, ampliamente estudiado por Laura Scarano,⁴³³ los usos del procedimiento en poesía, dice ésta, son muchos y variados: “Del efecto de verosimilitud al extrañamiento, del anclaje historicista a la intemporalidad”. Scarano no estudia el caso de Girondo, que puede ser asimilado al de Gloria Fuertes, “un espacio de trasvase lúdico que desmitifica la solemnidad del antropónimo” (2014: 74). Más complejo será, años después, el enmascaramiento del nombre Girondo en el poema “Hasta morirla” de *En la masmédula*, que, sin perder cierta dimensión lúdica, muestra el desgarramiento del autor inscribiéndose como un ser humano hecho de barro tan insignificante como el de sus congéneres: “y su *giro hondo* lodo no menos menos que otros afines cogirantes” (242). La construcción *giro hondo*, que Schwartz considera, junto con otras similares, un *trompe l’œil* (1996: 228), es pronunciada por el poeta como una unidad en el registro sonoro del libro mediante el uso corriente de la sinalefa.⁴³⁴

Volviendo a los manuscritos llamados “Sin título”, todo parece indicar, pues, que ninguno de los dos es posterior a la publicación, según muestran las correcciones del autor, de intención diferente, al ejemplar ya editado.



⁴³³ “Ya bien sabemos que en el nombre propio que figura en la tapa de un libro se resume de manera emblemática la existencia de lo que llamamos autor, y nos envía a una persona real que habita el mundo extratextual. Pero, ¿qué pasa cuando el nombre de autor es componente de la obra misma? ¿Qué efectos de lectura desencadena cuando se “textualiza” su autor? ¿Qué juegos de lenguaje se habilitan? ¿Y qué “compromisos” con lo real implica su uso?” (Scarano, 2014: 12).

⁴³⁴ *En la masmédula* también trae un *gris hondo* (223) y un *gozondo* (259).

Es posible presuponer que esos manuscritos formaron parte de un conjunto más amplio de borradores de trabajo; de hecho corresponden a dos poemas relacionados, que se interrogan acerca del lugar en el que pudo producirse una pérdida. Mientras en “¿Dónde?” el extraviado es el yo:

No estaba.
Me he perdido.

en “Vórtice” es el yo quien declara haber perdido la vida:

he perdido la vida,
no sé dónde,
ni cuándo.

Al respecto, Walter Mignolo, en su ensayo sobre “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”, señala algunas características del yo en estos poemas de Girondo:

El poema “¿Dónde?” es de particular interés, puesto que el adverbio nos lleva a situar un objeto o un acontecimiento en un espacio. El poema se construye no sobre el abandono, como “Vuelo sin orillas”, sino sobre el “extravío”. La figura del poeta se construye aquí en una doble determinación: por un lado, el carácter abstracto de los objetos entre los cuales el “yo” se ha extraviado; por otro lado, que el objeto extraviado sea el mismo sujeto (1982: 137).

Pocos años más tarde encontraremos construcciones similares en los textos dispersos no recuperados en volumen, en especial, “Travesía” y “Paseo”, que tal vez formaron parte del mismo proceso de trabajo.

Señalemos, asimismo, que el uso de la interrogación en estos textos es determinante para provocar desasosiego como efecto de lectura. La enunciación se presenta como incierta, vacilante. Es un recurso empleado de manera extensiva en todo *Persuasión de los días*. Diez poemas y una de las partes de “Tríptico” empiezan de manera interrogativa:

“¿Surgió de bajo tierra? / ¿Se desprendió del cielo?” (“Aparición urbana”)

“¿Me extravié en la fiebre? / ¿Detrás de las sonrisas?” (“¿Dónde?”)

“¿Por qué bajas los párpados? / Ya sé que estás desnudo” (“Rui señor del lodo”)

“¿Era yo, / la voz muerta...?” (“Tríptico, III”)

“Me asomo a los ladridos. / ¿Qué hace este árbol despierto?” (“Nocturno, 3”)

“Un caballo y un coche. / ¿Un coche muerto?” (“Nocturno, 8”)

“¿Te molesta que roa tu techo, / tu silencio?” (“Rata-sirena-faústica”)

“¿Merezco su presencia? / ¿Me sacaré el sombrero?” (“Tótem”)

“¿Dónde estará? / ¿Dónde se habrá escondido?” (“Él”)

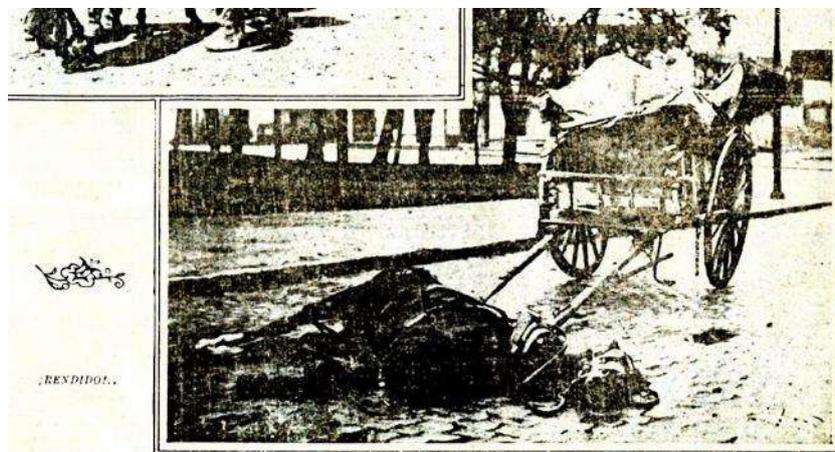
“¿Si intentara una nube... una pequeña nube...?” (“Nubífero anhelo”)

Primero: ¿entre corales? / Después: ¿debajo tierra?” (“Desmemoria”)

Otros once poemas incluyen preguntas en su desarrollo.⁴³⁵ La actitud interrogativa conduce a una mitigación de los énfasis, que a veces las lecturas críticas soslayan; así, por ejemplo, Muschietti sentencia que “en «Aparición urbana» un caballo surge del asfalto” (2009: 140), dando valor de imagen surrealista asertiva a la pregunta de conmoción y sorpresa: “¿Surgió de bajo tierra? ¿Se desprendió del cielo?” Llegados a este punto, por si hubiera alguna duda, señalemos que la imagen de ese poema, motivo de una suerte de epifanía, es la de un caballo de trabajo caído en la calle, hecho no infrecuente hasta la década de 1950 en Buenos Aires, como solía mostrarse en las fotos de prensa.⁴³⁶ El animal constituía la inserción de un elemento rural en el ámbito urbano. Cinco años antes Gironde había empleado esta idea en *Interlunio*: “De vez en cuando, un carro soñoliento transportaba un pedazo de campo a la ciudad” (123).

Figura 160

“¡Rendido!”, caballo desplomado en la calle, “Instantáneas”, *La Nación*, 14 de septiembre de 1930



Por fin, el tercer pre-texto fue publicado en *Clarín* en septiembre de 1988 con el título

⁴³⁵ “Tríptico, I”, “Comunión plenaria”, “Nocturno, 4”, “Nocturno, 6”, “Puedes juntar las manos”, “Hay que compadecerlos”, “Arborescencia”, “Predilección evanescente”, “Espera”, “Confidencia prosaica”, “Inagotable asombro”. Eduardo Romano censura en la “retórica del 40” de Castiñeira de Dios, Uribe, Orozco, César Fernández Moreno, Granata, Devoto y Rosales, un procedimiento similar: “abusivo uso de un tipo de interrogación, al que podemos llamar retórico porque no supone ni exige respuesta” (1969: 60).

⁴³⁶ Rizzo imagina: “El caballo probablemente había sido atropellado por un auto, choque de la modernidad contra la materia orgánica, otra denuncia de Gironde a rumbos de la humanidad” (2001: 98).

atribuido “Reflexiones sobre los sapos”, sin reproducción facsimilar ni declaración de procedencia, junto con el titulado “Circo”. Aunque es un breve apunte en prosa, fue transcrito con arbitrarios cortes de línea para que visualmente parecieran versos y se lo calificó como “poema no publicado”, asignándole un carácter de copia avanzada aun cuando no parece serlo.⁴³⁷ Este es el texto de “Reflexiones sobre los sapos”, en el que se señalan con una barra diagonal / los aparentes cortes versales aplicados al reproducirlo en 1988:

“¿Ruiséñores del barro” o payasos de la / laguna? A veces / se me antojan episcopales./
Aunque son de goma tienen las manos / reumáticas / de pasarse las noches escondidos en los /
pantanos, / cantándole a las estrellas./
Si uno los pudiese sorprender sacándose / el contrabajo de la garganta.

Una comparación muestra que se trata de una versión preliminar del poema “Ruiséñor del lodo” de *Persuasión de los días* (139), donde se asume que la metáfora del título procede del poeta francés Tristan Corbière (*rossignol de la boue*).⁴³⁸

Inédito

Persuasión de los días

¿Ruiséñores del barro o payasos de la laguna?

“Ruiséñor del lodo”

Corbière [...]

A veces se me antojan episcopales.
Aunque son de goma tienen las manos reumáticas,
de pasarse las noches escondidos en los pantanos,
cantándole a las estrellas.

Tu vientre de canónigo
y tus manos reumáticas,
no impiden que te pases la noche en los pantanos,
mirando las estrellas,
mientras cantas y oficias tus misas gregorianas.

Pese a las imprecisiones en la publicación que recuperó el manuscrito, el texto resulta valioso para comprender este período de la poética de Girondo. Parece más antiguo que los manuscritos anteriores, no sólo por la ausencia de métrica regular, sino porque la metáfora que relaciona los sapos con lo clerical y el canto a las estrellas en los pantanos se encontraba ya en el poema “Semana Santa” de *Calcomanías*, firmado en mayo de 1923, evidenciando la incesante circulación interna en su poesía; obsérvese que se trata de un curioso símil recíproco: *los prelados se parecen a sapos que se parecen a prelados*:

Una luz de “Museo Grevin” dramatiza la mirada vidriosa de los cristos, ahonda la voz de *los prelados* que cantan, se interrogan y se contestan, *como esos sapos con vientre de prelado*, una boca predestinada a engullir hostias y *las manos enfermas de reumatismo*, por *pasarse las*

⁴³⁷ Una breve nota declara: “Estos dos poemas de Oliverio Girondo son póstumos, no figuran en ninguno de sus libros y tampoco fueron incluidos en sus *Obras Completas*, Editorial Losada, 1968”.

⁴³⁸ Proviene de “Le crapaud”, en *Les amours jaunes* (1873: 71). La biblioteca de Girondo conservaba un ejemplar de 1920 de este libro. Beatriz De Nóbile ya señaló en su momento el vínculo en general de la poesía de Girondo con la de Corbière, en quien vio un modelo para el personaje de *Interlunio* (1972: 68).

noches –de cuclillas en el pantano– cantando a las estrellas (54).⁴³⁹

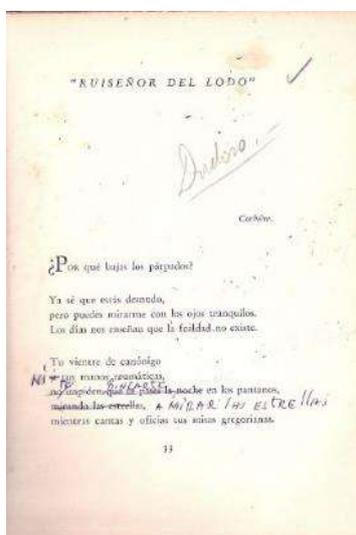
En *Espantapájaros* había una variación humorística de la idea del canto de los sapos a las estrellas:

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* (98).

Así, no sorprende que aún después de publicado, Gironde siguiera trabajando en el poema “Ruisenor del lodo”, corrigiendo el ejemplar de *Persuasión de los días* y considerándolo “Dudoso” para una eventual reedición futura.

Figura 161

“Ruisenor del lodo”, de *Persuasión de los días* (1942), con correcciones manuscritas de Gironde



En este caso, como en los Membretes, puede hallarse otra vinculación con Jules Renard y su conocido texto “Le crapaud” de las *Histoires naturelles* (1894), en que se confronta la fealdad de los sapos con la de los seres humanos:

Né d'une pierre, il vit sous une pierre et s'y creusera un tombeau. Je le visite fréquemment, et, chaque fois que je lève sa pierre, j'ai peur de le retrouver et peur qu'il n'y soit plus. [...] Puis je dompterai un reste de dégoût, et je te caresserai de ma main, crapaud! [...] Pourtant, hier, j'ai manqué de tact. Il fermentait et suintait, toutes ses verrues crevées.

–Mon pauvre ami, lui dis-je, je ne veux pas te faire de peine, mais, Dieu! que tu es laid!

Il ouvrit sa bouche puérile et sans dents, à l'haleine chaude, et me répondit avec un léger accent anglais:

–Et toi?⁴⁴⁰

⁴³⁹ Sobre la cuestión de la metáfora recíproca, puede consultarse Migliorini (1949) y Bobes (2004: 202).

⁴⁴⁰ En la biblioteca de Gironde había un ejemplar encuadernado de la edición de Flammarion de 1919 de *Histoires naturelles*, con ilustraciones de Pierre Bonnard.

La figura del sapo tuvo también importancia en la poesía posterior de Gironde. En el ciclo de *Campo nuestro* cruzó el campo argentino con la literatura francesa, la pampa con Corbière. Lo registra el dactiloscrito inédito “Campo nuestro”, donde se atribuye a los sapos un canto religioso:

Oír el “canto llano” de los sapos
arrodillados ante la noche (427).

y en la derivación directa que recoge el libro editado en 1946:

Hasta la oscura voz de tus pantanos
da fervor a tu sacro canto llano.

¡Qué buenos confesores son tus sapos! (213)

Esta incesante serie de reescrituras a lo largo de las décadas autoriza a suponer que los sapos aparecidos en *Espantapájaros*, “a mí me gusta rumiar la pampa y el crepúsculo personificado en una vaca, [...] arrodillarme en pleno campo, para cantarle con una voz de sapo a las estrellas” (98), habían de ser reformulados en la sorprendente metáfora de los sapos o de las ranas como “charcos de lágrimas que cantan” ante los cuales se hincan “santas madres vacas” (226) en el poema “Hay que buscarlo”, incluido desde la edición de 1956 de *En la masmédula*.

El “Rruiseñor del lodo” no es el único sapo del libro de Gironde. Si el texto de Renard iguala la fealdad del sapo con la del narrador y el poema de Corbière, firmado “esta noche”, termina también con la identificación del poeta y el sapo: “*ce crapaud-là c'est moi*”, el último poema de *Nocturnos*, una de las secciones más intimistas de *Persuasión de los días*, compara la actividad febril de las ciudades con la de los insectos nocturnos, y la soledad del poeta en su ventana mirando las estrellas, con la del sapo en la cueva:

Solo,
con la ventana
abierta a las estrellas, [...]
como un sapo en su cueva
circundado de insectos (154).

Al emplear la imagen del sapo como motivo de cuestionamiento de los habituales ideales de belleza, Gironde se inscribe en una fecunda tradición, reconstruida por la estudiosa japonesa Seiko Ota (2008) que rastrea los antecedentes del famoso haikú de Juan José Tablada:

Trozos de barro,
por la senda en penumbra
saltan los sapos.

Seiko Ota situaba en esa línea a Charles Baudelaire y Paul Verlaine, junto a Corbière y Renard, y al poema “Filosofía” de Rubén Darío, de *Cantos de vida y esperanza*: “Da tus gracias a Dios, oh sapo, pues que eres”, entre otros escritos que el escritor nicaragüense dedicó a los sapos. En esa estirpe habría que agregar a Ramón Gómez de la Serna, autor de numerosas piezas sobre los sapos como: “El orgullo del sapo es atroz, porque dedica su concierto a las estrellas”, que aparece en la primera edición argentina de las *Greguerías* (1940: 135), cuya dedicatoria impresa está consagrada “al escritor más original y fantasmagórico de la literatura argentina, Oliverio Gironde, prócer según el noble estilo de los prototipos, entrañable y viejo amigo, admirado poeta”. En ámbito local, no puede ser soslayado el libro de José Sebastián Tallón, publicado en 1925, *La garganta del sapo*. El poema del mismo nombre fue incluido en la *Exposición de la actual poesía argentina* de Vignale y Tiempo:

Tan desnudo y lustroso, y tan feo y romántico,
cuando inflas, oh sapo, tu croclera garganta [...].
Mi oído nada sabe del pájaro aristócrata;
y son cantos de sapo las estrofas que narro...
Soy nadador y canto, soy poeta y acróbata,
y amante de las charcas estoy hecho de barro (1927: 149).⁴⁴¹

Uno de los membretes inéditos de Gironde dice que “Por sí mismo, un sapo ya es una escultura” (1987: 32) y muestra que la mística voz del “ruiseñor del lodo” (“mientras cantas y oficias tus misas gregorianas” [139]) es parte de la concepción casi panteísta que recorre *Persuasión de los días*.

4.1.3. “La fealdad no existe”

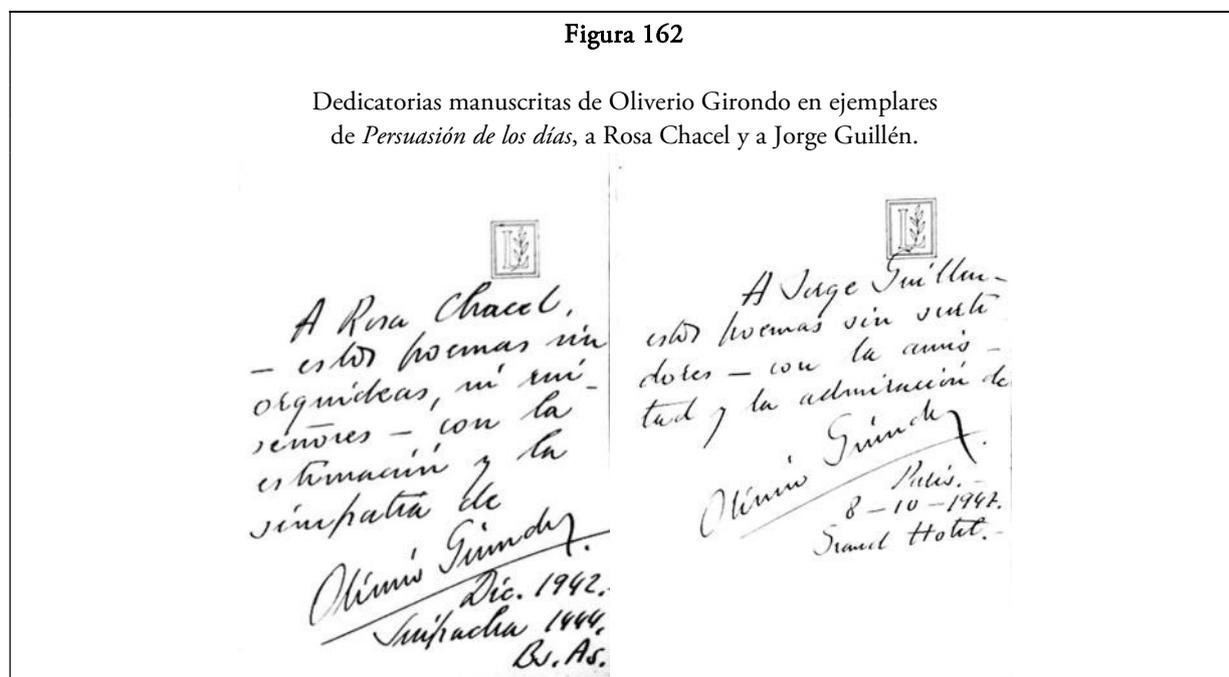
Gironde, como vimos, mandaba sus libros a mucha gente vinculada a literatura de habla hispánica, *plumíferos*, según sus palabras. En algunos casos los acompañaba, como es de esperar, con dedicatorias de ejemplar puramente formales y de circunstancias, pero en otros las dedicatorias constituían notables definiciones del libro según sus intenciones de escritura. Para volver a Gerard Genette, estas dedicatorias por motivación “comportan un comentario (autoral) de la obra, y entran con pleno derecho en el campo del paratexto. Es inútil agregar cuán precioso sería, para cada obra,

⁴⁴¹ *Los sapos y otras personas* de Alberto Hidalgo (1927) incluye la sátira contra Gironde, “El plagiario”. En “Los sapos”, prosa que da título al libro, se lee que “ellos tuvieron un día un anhelo de infinito” (1927: 19); este texto había aparecido en *Caras y Caretas* 1291, 30 de junio de 1923.

un resumen del conjunto de sus dedicatorias de ejemplar” (2001: 121). Mientras se compila ese hipotético resumen de conjunto, detengámonos en unas pocas dedicatorias significativas de *Persuasión de los días*, las primeras, dirigidas a figuras españolas. En el ejemplar enviado a Rosa Chacel, escritora republicana transterrada entonces en Argentina, Girondo definió su libro por la negativa:

A Rosa Chacel –estos poemas sin orquídeas ni ruiseñores– con la estimación y la simpatía de
Oliverio Girondo, Dic. 1942, Suipacha 1444, Bs. As.

Poco después, Girondo le dedicaría complementariamente a Jorge Guillén “*estos poemas sin surtidores*”. Por cierto, no basta con que un autor enuncie sus intenciones para que estas se cumplan, pero la declaración muestra explícitamente su voluntad antirromántica, en un contexto signado por el neorromanticismo: *poemas sin orquídeas, ni ruiseñores, ni surtidores*.



Sin embargo, como vimos, sí hay un ruiseñor en el libro, es el “Ruisseñor del lodo”, mediante el cual se opera una destitución del secular símbolo lírico, una demolición de la belleza tradicional. Por ello, este poema, y la serie de pre-textos que a él conducen, resultan centrales para comprender *Persuasión de los días*:

Ya sé que estás desnudo,
 pero puedes mirarme con los ojos tranquilos.
 Los días nos enseñan que la fealdad no existe (139).

Tal era, según Girondo, la persuasión de los días: *la fealdad no existe*, como lo advirtieron

algunos críticos de su tiempo. Esta idea es una clara continuidad de la vocación de redefinir los motivos de la poesía, que habían mostrado el ataque al “prejuicio de lo sublime” de los *Veinte poemas*, la exclamación de uno de los miembros de *Martín Fierro*: “¡Las lágrimas lo corrompen todo! [...] tenemos derecho a reclamar una «ley seca» para la poesía...”, y el sarcasmo a la poesía amorosa de *Espantapájaros*: “Amor con una gran M, con una M mayúscula, chorreado de merengue”.

Para quienes valoraron negativamente el libro, como Eduardo González Lanuza en *Sur*, “Oliverio es un ferviente y afortunado cultor del «feísmo»”; más aún, el libro consistía en un *aquelarre del feísmo*. El rechazo de González Lanuza era casi completo:

La belleza, como objeto final del arte, me parece un ideal baladí que reduce la arquitectura a cornisas, la música a *bel canto* y la poesía a un jugueteo de conceptillos y rimas cruzadas. Pero la fealdad como polo poético, me resulta de una ingenuidad más perfecta aún, y desde luego más fácil: ahí están la quema de las basuras, los estercoleros y los detritus de la Morgue dispuestos a suministrar inacabables elementos para la construcción de lo que algunos, en un raptó de sinceridad, llaman “*anti-poemas*”.

Es destacable el uso del término *antipoema*, que tendría tanta difusión en la literatura hispanoamericana de los años siguientes y que sitúa a Gironde como uno de sus precursores.⁴⁴² En la misma dirección fue el reproche de Alí Chumacero a *Persuasión de los días*: “Lo descarnado – díganlo si no algunos poetas chilenos– es ya una nueva reincorporación a las filas de la poesía. Aunque en honor a la verdad el verdadero peligro estriba en creer que eso –el ataque tan directo a los materiales poéticos– pueda resultar a la postre un partido poético y no un conjunto de elementos más con que se enriquece la lírica”. En el “peligro” que denunciaba Chumacero puede hallarse una formulación de la estética de Gironde: *el ataque directo a los materiales poéticos*.

En este punto, desde luego, se advierten también las tensiones establecidas entre las posiciones encontradas de la crítica, si González Lanuza y Chumacero denunciaban la antipoesía de la fealdad, otros lectores destacaban el verso de “Ruisñor del lodo” como enunciación de la poética del libro. Así, Miguel Ángel Gómez afirmó que en Gironde

Se canta la desolación, la soledad, junto a todo lo puro y lo impuro, lo feo y lo hermoso, todo lo ácido y desconcertante de lo existente. Es la sabiduría de quien comprende que la vida, con sus altas y cambiantes corrientes, cubre por completo un corazón sacudiéndolo, saqueándolo, hasta dejar al descubierto su sostén más secreto. [...] Esta poesía repulsa el problema del feísmo, porque

⁴⁴² Sobre un panorama histórico de los términos *antipoesía* y *antipoeta*, que incluye a autores como Enrique Bustamante y Ballivián, Nicolás Olivari, Vicente Huidobro, Raúl González Tuñón y William Carlos Williams, aunque no a Oliverio Gironde, véase Binns (2011).

como lo dice: “los días nos enseñan que la fealdad no existe”, y de acuerdo a esta norma no se detiene ante nada, *ni teme ni abomina objeto alguno*.

Gilberto González y Contreras consideró a esta poesía “no para ser gustada, no para que se la recite, sino para que obre como revulsivo” y la calificó como “superrealismo neorromántico”.

Para Lisardo Zía, que lee el Gironde de los años 1940 como una directa continuidad del de los años 1920, en su poética “queda demostrada la vulnerabilidad del mito preceptivo que condicionaba la belleza a un canon de tarjeta postal”:

¿Qué es la belleza? Entre lo hermoso y lo feo hay un *hinterland* donde la poesía encuentra su mejor aire respirable; allí tienen las cosas otras dimensiones y la materia no es la materia por sí misma, sino en posibilidad y perduración de transformarse en espíritu. Oliverio lo revela, con sus extraordinarios hallazgos, con sus aciertos sin par. Por eso en su “Ruiñón del Lodo” –el sapo de Corbière– advierte: “Los días nos demuestran que la fealdad no existe”.

Ese *hinterland* explorado por Gironde era un vasto territorio que incluía panoramas muy disímiles, por lo que fue visto como un libro desparejo o como un libro exuberante. Sin embargo, en su capítulo sobre él, Marta Scrimaglio analizó –y propuso enmiendas– de un solo poema, “Puedes juntar las manos”, acusando al autor de repetitivo y monótono:

Gironde, al mismo tiempo que insiste, a través de todos sus libros, en cierta postura general, reitera, dentro de cada una de estas publicaciones específicas –y dentro de ellas en cada poema o en cada página– un mismo ideario, similares temas, repetidos recursos expresivos. Es por eso que cualquiera de las poesías de un libro –cual más, cual menos– puede llevarnos a la captación de la totalidad (1964: 37).

No fue esta la consideración general. Por su extensión y su variedad, *Persuasión de los días* suscitó clasificaciones más o menos eficaces de los poemas. En tiempos recientes, Rizzo intentó una separación tan heterogénea como el libro:

Con el propósito de estudiar *Persuasión de los días* propongo separar la ética y estética del libro en cuatro grupos de poemas: A. poemas del yo en movimiento; B. poemas de profundización en la realidad humana que es histórica; C. poemas con juegos de sonidos y D. poemas de agradecimiento y de asombro ante la maravilla de la vida (2001: 77).

En su momento, Luis Emilio Soto había señalado “tres expresiones que Gironde incorpora con su libro”: un “lirismo concentrado”, un “sentimiento de angustiosa expiación” y una “tendencia imprecativa”; a la vez, discriminó entre zonas de “mal gusto” y “zonas nobles”:

A la visión se impone la reacción directa ante el mundo no en favor del realismo que puede ser la quintaesencia poética de lo cotidiano, sino de un naturalismo crudo y gesticulante. No falta el alarde de mal gusto que es un innecesario desafuero verbal y un recurso ya inofensivo. Pero asimismo subrayamos las zonas nobles que ofrece este último libro de Gironde.

Si no hay unanimidad en cuanto a las clasificaciones, la dinámica de estas dos zonas fue reconocida por la mayoría de la crítica, más allá de los poemas puntuales: por un lado, la zona luminosa, los *Embelecros*, la “maravilla de la vida” de Rizzo, y por el otro, la zona oscura, los *Nocturnos*, el “naturalismo crudo” de Soto. Luz y oscuridad, belleza y fealdad, son estímulos complementarios e interdependientes en *Persuasión de los días*. Cabe recordar al respecto que Hugo Friedrich rastreó la “estética de lo feo”, desde sus antecedentes en Victor Hugo y Baudelaire, hasta Corbière y los surrealistas, y estableció a Rimbaud como la estación principal del recorrido. En Rimbaud, dijo Friedrich, “bello y feo no son ya valores opuestos, sino estímulos opuestos. Su diferencia objetiva ha sido eliminada, lo mismo que la diferencia entre verdad y mentira. El acercamiento de lo bello y lo feo produce la dinámica de contraste, que es la que importa” (1959: 118).

No es casual que Gironde haya manifestado siempre su admiración por Rimbaud, hasta el punto de dedicarse en su vejez a traducir *Una temporada en el infierno* junto a Enrique Molina. En el prólogo a la traducción, declararon: “nuestra devoción por la obra de Rimbaud y por cuanto su nombre suscita como imagen de *la más pura impura* rebeldía” (1959: 10). Este oxímoron, que mantiene en tensión permanente la oposición entre pureza e impureza, es también la declaración del primero de los poemas de *En la marmédula: la pura impura mezcla* (219), y el eje que divide *Persuasión de los días*.⁴⁴³

4.1.4. “Nunca se sacian de fabricar cadáveres”

Observó Beatriz De Nóbile que *Persuasión de los días* “se puede definir como una investigación del ser, un acercarse al centro del ser, desde la comunión estrecha con el tedio del vivir. ¿A qué obedece ese tedio? A la vida misma, su causa es más de índole ontológica que cotidiana” (1972: 69). No obstante, sin descartar por ello cierta voluntad de generalización, no puede soslayarse la historicidad de *Persuasión de los días*; en sus páginas no se mencionaba la palabra *guerra*, pero estaba impregnado de guerra, de muerte, de cadáveres. Las “piernas amputadas” de “Croquis en la arena” de *Veinte poemas* (9) eran la desarticulación cubista de una trivial escena de verano. En *Persuasión de los días* reaparecían como la imagen de los cuerpos desmembrados de la guerra:

Lloremos junto al humo,
desnudos, entre ruinas,

⁴⁴³ Gilberto González y Contreras consideró que *Persuasión de los días* era “un libro vivo de poesía impura”.

en medio de la calle,
de la sangre, del lodo,
debajo de la tierra,
en el agua, en el aire,
entre mástiles rotos
y piernas amputadas (189).⁴⁴⁴

Otras dedicatorias del libro, dirigidas a intelectuales argentinos, nos muestran justamente la estrecha relación del poeta con su circunstancia. En la primera, dirigida a Ezequiel Martínez Estrada, el acento está puesto en la subjetividad, y por ello se refiere a *estos poemas desollados*;⁴⁴⁵ en la segunda, la mirada se dirige al contexto para explicar los motivos de esa “herida”, y le ofrece a Julio Noé *estos poemas desangrados durante los años de absurdidad y de angustia que nos ha tocado vivir*.⁴⁴⁶ Los poemas desollados, desangrados, son la respuesta de Gironde a la guerra, su actitud ante el desastre. Son poemas *fechados*, no en el sentido de anticuados, sino en el de adheridos a las urgencias de la época, a las condiciones históricas de producción de la obra literaria.⁴⁴⁷ En la carta a Zum Felde, Gironde mencionó explícitamente “los poemas que se refieren al momento que vivimos”.

⁴⁴⁴ “Las piernas amputadas / de mujeres diluidas / por las horas” vuelven también en la recuperación fragmentaria de la memoria del “Nocturno 4” (150), el único poema que alude directamente a la infancia en toda la obra de Gironde.

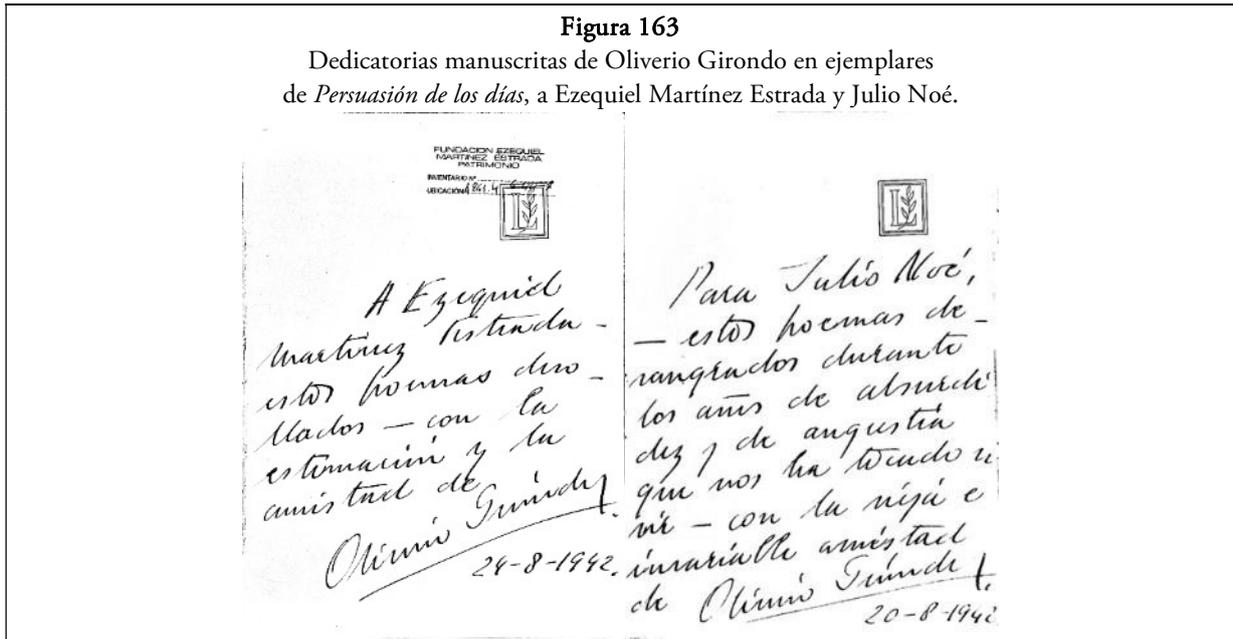
⁴⁴⁵ En una curiosa mezcla de recepción pública y privada, Martínez Estrada agradeció el libro con un largo poema aparecido en *Saber Vivir* 28, con ilustración de Horacio Butler, que comenzaba así: “Oliverio Gironde, / mi amigo y compañero: / Gracias por su gran libro / que leí desde adentro, / digo mi libro, el suyo, / Persuasión de los días, con dibujos de versos, / con imágenes, cosas, / palabras y portentos, / lunas, maderas, aguas, liras, sepulcros, pájaros, / y las demás ficciones que dan sentido a lo que vemos. / Porque precisamente son cosas que yo estaba / buscando -haciendo esfuerzos / por encontrar- y si no todas / algunas de ellas, que precisaba, por lo menos. / ¡Como para encontrarlas, si usted ya las había / encontrado, recogido e impreso!” (1942, noviembre: 28; reproducido en Greco 2004: 55).

⁴⁴⁶ Recuérdese, al respecto, lo que afirmó en 1948 Dámaso Alonso en un estudio sobre Jorge Guillén: “Ocurre que dos guerras, y mucha miseria, y mucha injusticia –por todo el Universo– zarandean a un hombre con tal brutalidad que le revuelven sus propias convicciones estéticas” (recogido en 1952: 209).

⁴⁴⁷ Para Rizzo, en el libro “El acto de despegar de la realidad constituida por objetos y esencias que se encuentran en un momento de putrefacción incluye la desesperación. Es un acto de desgarrar hacia la soledad del individuo libre en momentos en los que impera el «espíritu de rebaño» durante el período de las polarizaciones nazis, soviéticas, fascistas, franquistas y las alineaciones peronistas” (2001: 78). Más allá de la validez de la interpretación, puede haber dificultades a la hora de demostrar que Gironde llegó a profetizar en 1942 las “alineaciones peronistas”.

Figura 163

Dedicatorias manuscritas de Oliverio Gironde en ejemplares de *Persuasión de los días*, a Ezequiel Martínez Estrada y Julio Noé.



Montes Bradley calificó de *panfletista* al poeta de *Persuasión de los días*: “a Gironde le sobra raíz ética y decoro cívico, en algunos de sus poemas, aparece el panfletista de recia envergadura, el disconforme no ya con los modos de la preceptiva, sino con los cánones de la sociedad estratificada”. Para Evar Méndez era un *documento de época*, un “conjunto de composiciones de rebelión de una sensibilidad herida por la trágica y absurda actualidad contemporánea: todo un documento de época, y en cuya expresión el castellano muestra su reciedumbre”. Muchos contemporáneos percibían, en esa adherencia a la realidad cotidiana, alusiones que hoy se nos escapan y cuyos referentes hemos perdido acaso sin remedio. No hay certeza, por ejemplo, de quién era el narrador de “Rata - sirena - fáustica”, rodeado de “seres ficticios” que son puros sonidos huecos en “páginas yertas”, escamoteo de la vida (155), quiénes son “los poetas de moco enternecido” (135) “los babosos escuerzos que tienen la palabra / y hablan, / hablan, / hablan” (137), los que “aplauden el desastre” (193) o “las vacas de embajada, / los viejos paquidermos de esfínteres crinudos” (199). No sabemos si Gironde se refería a políticos concretos cuando aludía a “la baba doctorada, / que avergüenza la felpa de las bancas con dieta / y otras muelles poltronas no menos escupidas” (144); si eran corporaciones reales “los consorcios sin sexo que ha parido la usura / y que nunca se sacian de fabricar cadáveres”, o si tenían destinatarios puntuales los ataques a los medios de comunicación, como los diarios, la radio, el cine:

la opinión clamorosa de las cloacas,
los vibrantes eructos de onda corta,
el pasional engrudo
las circuncisas lenguas de cemento (135).

de hediondas imposturas,
de vocablos sin pulpa,
sin carozo,
sin jugo,
de negras reses de humo,
de canciones en pasta,
de pasionales sombras con voces de ventrílocuo [...] en las agrias arcadas
que atormentan al éter,
en todas las mentiras
que engendran las matrices de plomo derretido
el papel embobado
y en bobina (166).

Ahora tendemos a creer que estos versos eran anatemas generales, pero entonces algunos veían en ellos alusiones puntuales: Gironde, escribe Miguel Ángel Gómez, “enumera con valentía los materiales de la corrupción, que no define, es cierto, pero que deja reconocibles para el buen entendedor sin prejuicios”. Incluso se llegó a desaprobare estos poemas por caer en la inmediatez de la anécdota. Luis Emilio Soto, para quien “el desquicio del mundo que culminó en la guerra ha terminado por embotar nuestra sensibilidad”, reprochaba a Gironde el “recogimiento para enfrentarse con la realidad en que vive irritadamente sumido”:

Citemos sólo algunos de esos poemas: “Ejecutoria del miasma”, “Testimonial”, “Invitación al vómito”, etc. Su actitud íntima es de incontenible reacción contra ciertos fenómenos y aun hechos, *a un paso de la anécdota*, que pertenecen a la vida inmediata. [...] En ese furor dionisiaco de negación universal, el poeta usurpa los medios de elocuencia que corresponden al moralista y al reformador social.

Sobre estos textos, Ana María Chouhy Aguirre dijo que “la poesía verdadera” se perdía “en la locura de los títulos: Ejecutoria del miasma, Es la baba, Rata-sirena- fáustica, Invitación al vómito, Nubífero anhelo, Dicotomía incruenta, Dietética, etc., etc.”⁴⁴⁸

También González Lanuza atacaba los mismos poemas: “Oliverio es un ferviente y afortunado cultor del «feísmo», como puede verse en casi todas las páginas, pero con mayor evidencia en «Ejecutoria del miasma», «Es la baba» e «Invitación al vómito», cuyo título no es lo

⁴⁴⁸ Se entiende por qué Chouhy Aguirre, figura emblemática del neorromanticismo de 1940, consideraba una *locura* estos títulos de Gironde, si se recorre el índice de *Alba gris* (1938), el único libro publicado por ella en su breve e infortunada vida: “Canto a la vida sencilla”, “Versos en la muerte de Hamlet”, “Cuando cae la tarde”, “La pena”, “Aprender a vivir”, “Lamento del alma aprisionada”, “A Chopin”, “El buque”, “Ay amor!”, “Mi dolor”, “El destino del hombre”, etc. Su revista es recordada por las virulentas reseñas: “ciertos comentarios de la sección bibliográfica de *Verde memoria* resultaron ácidos e incluso *brulotescos* para poetas del 22” (Soler Cañas, 1981: 57).

menos desagradable”. Es curioso, pero tal como había sucedido con análogas lecturas de *Espantapájaros*, Soto y Lanuza explicaban que la literatura de Gironde, años después de la vanguardia, era una puerilidad que ya no asustaba a nadie: según Soto, “no falta el alarde de mal gusto que es un innecesario desafuero verbal y un recurso ya *inofensivo*”; según Lanuza:

En el fondo de todos los cultos demoníacos, se advierte el leve poso de la puerilidad, y el feísmo no es otra cosa que la misa negra de la estética. Se adora a lo que se teme. La actitud viril, adulta, es otra bien distinta: no piensa en asustar a los demás con el “ahí viene el coco surrealista”, simplemente porque *ese coco no le asusta*. Y ese fantasma de las noches infantiles pasea ingrátido y ruidoso por las páginas de este libro. Lo malo es que ya tales cadavéricas dentaduras, con sus podridos bemoles, no nos asustan. [...] Y no porque no las comprendamos, sino porque todos somos mayorcitos y estamos en el secreto.

Y, sin embargo, los que proclamaban no asustarse parecían ser los primeros en hacerlo porque dirigían su atención a lo que llamaban *feísmo* de ese grupo específico de poemas. No eran los únicos. Eugenio Florit aludió a “la insistencia en palabras bajas y sucias o malolientes”, Montes Bradley al “brutal lenguaje que raya en la escatología, en la blasfemia, en la injuria” y Chumacero sostuvo que “las invitaciones que Gironde hace hacia los excrementos, los vómitos y toda la serie más o menos completa de secreciones externas no pueden llevar sino a sentir equivocadamente una justa repulsión por la poesía”. El reseñista anónimo del diario *El Litoral*, por su parte, buscó antecedentes locales para el “mal gusto”, y afirmó que Gironde caía “en una especie de fernandezmorenismo de 1920, cargado de alusiones medicopatológicas”. De este modo lo incluyó en la tradición del feísmo de la poesía hispanoamericana posmodernista, rastreada por Hervé Le Corre en autores como Luis Carlos López y José Manuel Poveda, quienes junto a Fernández Moreno y otros, ejecutaron “la devaluación irónica del padrón de oro modernista” (2001: 322). Un motivo recurrente en estos autores era el de la basura, los desechos, la descomposición. Gironde, ahogado por el “clima de asfixia” de la guerra, forzó las imágenes de la descomposición hasta el extremo, combinándolas en largas tiradas que por analogía trasladaban a la lectura las sensaciones de la asfixia. Por eso Marta Scrimaglio le recriminó “ese regodearse en lo feo y chocante, bajo el supuesto nombre de surrealismo”, el “escudriñamiento de lo desagradable” (1964: 43). Gironde, en la carta a Zum Felde, les reconoció “su carácter brutal” y “su vocabulario quevediano”.

Como muestran las críticas apenas mencionadas, el aspecto revulsivo y singular del libro, su diferencia con el resto de la poesía de la época, parecía concentrarse en “la serie más o menos completa de *secreciones externas*” presentes en el puñado de poemas que resultaron perturbadores desde los primeros momentos: “Ejecutoria del miasma”, “Testimonial”, “Es la baba”, “Invitación

al vómito”, y, en menor medida, “Hay que compadecerlos”, “Expiación”, “Hazaña” y “Lo que esperamos”, mencionados como “feístas” e incluidos en una suerte de lista negra. Admitamos operativamente esa denominación, sin olvidar la airada observación de Susana Thénon: “La necesidad de algunos críticos ha rebajado a estos poemas al nivel de un simple *feísmo*, les ha restado su dimensión trágica” (1968: 86). Adviértase que Thénon escribió estas palabras en la misma revista *Sur* en que González Lanuza había publicado su reseña, lo que muestra la evolución de la publicación y del campo literario en esos veinticinco años.

Casi no hay en *Persuasión de los días* el erotismo despreocupado de los libros anteriores. Las alusiones más numerosas se hallan precisamente en estos poemas feístas, donde se muestra una humanidad que ha olvidado el deseo vital para convertirse en

Escoria entumecida de enquistados complejos
y cascarientos labios
que se olvida del sexo en todas partes,
que confunde el amor con el masaje (“Testimonial”, 136).

Aparece sobre todo un sexo nauseabundo, hipócrita, inauténtico, vivido como culpa: “la iniquidad sin sexo” (“Ejecutoria del miasma”, 130); “esta castrada y fétida sumisión cultivada”, “esta senil orgía de egoísmo prostático” (“Invitación al vómito”, 157), “los consorcios sin sexo que ha parido la usura” (“Hay que compadecerlos”, 167). Así, entre los pecados del infierno de “Expiación”, están “los sexos que trafican disfrazados de arcángeles” (186).⁴⁴⁹

Guillermo Sucre observó que “es significativo anotar, por lo menos, dos ausencias en este libro: una temática, el erotismo; otra estilística, la metaforización” (2001: 240). Resulta inevitable coincidir con lo primero y discrepar con lo segundo. Si hay algo que caracteriza los poemas feístas es la copiosa metaforización: “almas carriadas”, “gestos leprosos”, “olor homicida”, “idiotez purulenta”, “gangrenoso engaño” (129-130); “resumideros ululantes”, “cráneo repleto de aserrín escupido”, “viejos gargajos de cuello almidonado”, “mingitorios con trato de excelencia”, “sangre oleaginosa de los falsos caballos”, “hilos tartamudos”, “babosos escuerzos que tienen la palabra” (135-137); “baba doctorada”, “baba tartamuda”, “agria baba oxidada” (144); “marítimo / bullicio de las calles” (156); “inquietud de orzuelo”, “uñas de raíces cuadradas”, “alma de trapo de cocina”, “son de sebo”, “para que el hambre extienda sus tapices de esparto / y desate su bolsa ahíta de

⁴⁴⁹ Los poemas que no pertenecen al ámbito del feísmo presentan escasas alusiones al erotismo, como en “Gratitud”, donde se agradece “al silencio / a los senos / a la noche” (202).

calambres” (166-168), entre muchísimos otros ejemplos.

4.1.5. *Lo nauseabundo*

Por la incursión en los dominios de lo nauseabundo, algunos autores, como Rizzo (2001) y Maturo (2008), vincularon *Persuasión de los días* a *La náusea* de Jean-Paul Sartre (1938) y en general al existencialismo, movimiento que pese a ser contemporáneo no tuvo difusión en Argentina hasta después de la guerra. Es significativo que sólo leyeron el libro con esa clave algunos de los críticos posteriores pero ninguno de los contemporáneos. No hay registro de que Gironde haya entrado en contacto con las ideas existencialistas antes de 1942. Indiquemos, no obstante, que en su biblioteca se conservaban varios números de la extraordinaria revista artística y literaria *Verve*, entre ellos el de noviembre de 1938 que traía el breve relato “Nourriture” de Sartre, fragmento de una novela inédita ambientada en Nápoles, donde el personaje del narrador alude a desechos corporales y vómitos, en una mirada extrañada de la alimentación de la ciudad.⁴⁵⁰ Desde luego, se ignora en qué momento adquirió el escritor ese ejemplar, aunque quizá haya sido en fecha posterior a la de la publicación: en 1947, al regresar de su viaje a Europa después de la guerra, Gironde y Lange concedieron una entrevista conjunta a la revista *El Hogar*, donde elogiaron la revista *Verve*, y demostraron cierto conocimiento de Jean-Paul Sartre y la “moda existencialista”.⁴⁵¹

En cuanto a la cuestión del feísmo, no será superfluo recordar la posición de Theodor Adorno, en su *Teoría estética*, sobre el aspecto social de “la dimensión formal feo-bello”. Para él, el arte tiene que adoptar la causa de todo lo proscrito por feo, pero no para integrarlo, mitigarlo o reconciliarlo, sino para denunciar en lo feo al mundo que lo crea y reproduce a su imagen y semejanza, y anticipándose a una objeción –la misma de González Lanuza cuando esgrime “la quema de las basuras, los estercoleros y los detritus”–, Adorno añade que la representación de lo feo puede tener valor revolucionario:

En la inclinación del arte moderno a lo nauseabundo y físicamente repelente (a la que los apologistas de lo existente no tienen nada más fuerte que oponer que el hecho de que lo existente

⁴⁵⁰ Sobre este texto de Sartre, véase George Bauer (1986). Acerca de la difusión de las ideas del existencialismo en Argentina, puede consultarse Savignano (2016) y la Lección 9 de Terán (2008).

⁴⁵¹ En la entrevista en que Gironde y Lange se complementan cediéndose la palabra mutuamente, él afirmó: “No hay gente nueva. Ocupa la primera línea Jean-Paul Sartre”, como si lo considerara un autor ya establecido al que conocía desde hacía tiempo, y opinó que “es más novelista que filósofo”. Intervino entonces Lange para explicar con humor la moda cultural comentando que “¡Hasta las modistas le hablan a uno de existencialismo!” Gironde completó: “Eso que dice mi mujer es cierto, Hasta creo que Sartre ha hecho una nota sobre esa moda del existencialismo...” (Anónimo, “Dos viajeros nos cuentan cosas de Europa”, *El Hogar* 1993, 26 de diciembre de 1947: s.p.)

ya es bastante feo, por lo que el arte tiene que proponer una belleza vana) se manifiesta el motivo crítico y materialista, pues a través de sus figuras autónomas el arte denuncia la dominación, incluso la sublimada como principio espiritual, y habla en favor de lo que ella reprime y niega (2004: 72).

Hay que subrayar en esta afirmación la idea de lo *nauseabundo y físicamente repelente*, porque ese es el dominio por el que se inclinaba una zona de *Persuasión de los días*. Uno de los autores citados en su ensayo por Adorno es Karl Rosenkranz, autor de una ya legendaria *Estética de lo feo* (1853) en la que postuló una taxonomía de la fealdad, que, según la traducción de Miguel Salmerón, se puede reproducir de este modo:

I. La ausencia de forma

- A. La amorfía
- B. La asimetría
- C. La desarmonía

II. La incorrección

- A. La incorrección en general
- B. La incorrección en los estilos específicos
- C. La incorrección en las artes particulares

III. El desfiguramiento o deformación

- A. Lo vulgar
 - 1. Lo mezquino
 - 2. Lo débil
 - 3. Lo vil
 - a) Lo banal
 - b) Lo casual y arbitrario
 - c) Lo burdo
- B. Lo repugnante
 - 1. Lo tosco
 - 2. Lo muerto y lo vacío
 - 3. Lo horrendo
 - a) Lo insensato
 - b) Lo nauseabundo
 - c) Lo malo
 - c.1) Lo criminal
 - c.2) Lo espectral
 - c.3) Lo diabólico (lo demoníaco, lo hechicero, lo satánico)
- C. La caricatura⁴⁵²

Como vimos en la crítica contemporánea, varias de estas categorías podrían ser productivas para la lectura de la obra de Gironde, pero ahora nos detendremos sólo en la caracterización de un

⁴⁵² Sobre Rosenkranz, puede verse Waszek (2005), Bancaud (2009).

apartado de la deformación-repugnante-horrenda, la “III.B.3.b”, es decir, lo *nauseabundo*, aquello que hace que “se revuelvan nuestros sentidos y nos choca por antonomasia”. En una significación amplia, dice Rosenkranz, “definimos como repugnante también a grados inferiores de lo repelente y lo vulgar, porque nos produce náuseas todo aquello que ofende nuestro sentimiento estético con la disolución de la forma”. No obstante, “para el concepto de nauseabundo en sentido estricto, deberíamos añadir la determinación de la corrupción”:

Esta contiene aquel devenir de la muerte que no es tanto un marchitar y morir, sino un pudrirse de lo ya muerto. La apariencia de vida en aquello que está ya muerto es el elemento infinitamente repugnante implícito en lo nauseabundo (1992: 310).

La corrupción es, pues, central en Rosenkranz para la categoría de lo nauseabundo, que en tanto “producto de la naturaleza –sudor, mucosidad, excrementos, abscesos, etc.– es algo muerto de lo que nuestro organismo se separa abandonándolo, por lo tanto, a la corrupción”. La categoría de lo nauseabundo incluye a los pantanos, la putrefacción de las enfermedades, el vómito, “las fosas de la ciudad donde se recoge la inmundicia de las cloacas en una horrenda amalgama de restos vegetales y animales de todo tipo, andrajos y productos descompuestos de la civilización”. Rosenkranz completa con una visión exquisitamente literaria en la que pone patas arriba la ciudad más importante de su tiempo, como quien da vuelta una piedra en el campo para que queden al descubierto las alimañas, entre ellas los sapos:

Si fuese posible poner al revés una gran ciudad como París de tal manera que lo que esté más abajo esté más arriba y no sólo los líquidos de las cloacas, sino también los animales que temen la luz –topos, ratas, sapos, gusanos que viven de la descomposición– se daría lugar a una imagen nauseabunda. Que desde este punto de vista el olfato tendría una preeminencia sensitiva es algo cierto. El hedor de los excrementos los hace aparecer en su pura naturalidad mucho más repugnante que lo que aparece en su mera forma (1992: 311).

Rosenkranz concluye con una afirmación que ilumina la comprensión de *Persuasión de los días*: “El concepto de corrupción, sin embargo, no es aplicable a la naturaleza inorgánica, y por ello no se puede en absoluto llamar nauseabundo a piedras, metales, tierras, sales, aguas, nubes, gases y colores” (1992: 311).

La clave que organiza el libro de Gironde y sus procedimientos es esta tensión de lo corrupto contra lo incorrupto como dimensiones complementarias, de *excrementos, mocos, sudores, vómitos* contra *piedras, tierras, aguas, nubes, colores*; de lo que se trata es de ver cómo se articulan. Algunas lecturas críticas señalaron la cuestión desde perspectivas variadas. Era una “poesía enfrentada a una dualidad torturante”, dijo Enrique Molina (1968: 28); había una “lucha de fuerzas contrarias”, dijo

Susana Thénon, una “batalla vida-muerte” (1968: 86, 85); era “un libro dispar”, la más caótica aventura espiritual del poeta, en donde “la puja entre pureza e impureza es muy áspera”, dijo Beatriz De Nóbile (1972: 69, 80).

Para Rizzo, “Gratitud”, el último poema, implicaba el “triunfo” de lo positivo, “debido a la necesidad de eliminar los efluvios malignos y depresivos en un hombre hipersensible y brillante, la poesía rescata el valor del instante y del contacto con esencias. *Al final del día*, el balance de Girondo es de triunfo sobre los miasmas, un balance positivo, de agradecimiento” (2001: 103). Olga Orozco, en cambio, lo enunciaba exactamente al revés; con sus deslumbrantes metáforas dijo que en *Persuasión de los días*:

la pasión por la vida, la interrogación frente a lo indescifrable y la conciencia de la gratuidad absoluta se confunden. Ráfagas de entusiasmo, de gratitud, de fatal acatamiento, de identificación con cualquier elemento de la naturaleza, no consiguen disolver esas humaredas exacerbadas que denuncian una erupción volcánica provocada por las fuerzas irrevocables de la inutilidad y de la nada (1978: 238).

Coincidía con ella Susana Thénon, que le daba al último poema un valor opuesto al dado por Rizzo: “el péndulo se apega lentamente al lado de la sombra, donde fermentan el furor y la muerte. Y el último poema es un adiós agradecido a todo lo que ha hecho posible su palabra, como si ya supiera que no volverá a encontrarlo (1968: 86). Roberto Ferro escribió que el libro desde su título “envía a una singular configuración que organiza en los textos de cada poema una trama de relaciones antagónicas”, “donde se pueden rastrear los ecos de algunos núcleos de significación que la tradición literaria de Occidente ha privilegiado a través de sucesivas elaboraciones” (1984: 12); en esa tradición, Ferro colocaba *Los trabajos y los días* de Hesíodo, Teócrito de Siracusa, el idealismo platónico, los Evangelios, el *Beatus ille* de Horacio y el darwinismo. Según Ferro, Girondo “opone dos ámbitos que su escritura produce como diametralmente opuestos, uno el mundo anterior a toda culpa”, el “otro mundo es el mundo de lo que lo que se desintegra, de lo enfermo; no se oponen entonces un mundo material a uno artificial. El polo trasgresor es asimismo un mundo natural pero en descomposición y esa descomposición está inscripta como caída del paraíso anterior” (1984: 12-13). Ferro realizaba a continuación un “inventario de los enunciados recurrentes y de los procedimientos” relacionados con enfermedades, excreciones, animales, viscosidades y demás. En el discurso de *Persuasión de los días* veía la confluencia del “gesto ético y el gesto cosmológico”, con una “insistencia hasta la saturación de un mundo caracterizado como trasgresor” (1984: 17). Roberto Retamoso siguió de manera casi literal la lectura de Ferro (2005: 97-100).

Juan Carlos Ghiano se detuvo también en los poemas de la “lista negra” de *Persuasión de los días*. Entre los antecedentes de esa poética halló tres: Quevedo, el surrealismo y Neruda. Para él, el principal recurso era “el momentáneo acopio de imágenes de un mundo subalterno, donde lo feo que se acumula repite las enumeraciones caóticas del superrealismo, sin olvidar cierto aprendizaje en el barroco hispánico, que tanto entusiasmo despenó en los poetas ultraístas”. Ya vimos que el propio poeta mencionaba el “vocabulario quevediano”. En cuanto a las otras influencias, para Ghiano, a diferencia del proceder de Neruda, en Gironde sólo se trataba de una mera adición de imágenes:

Estos elementos “hedor adhesivo y errabundo”, “viscosas pesadillas de lodo”, “miasma corrupto”, “conglomerados de sucia hemoglobina”, “idiotez purulenta”, “efervescente baba”, “castrada y fétida sumisión cultivada / en flatulentos caldos de terror y de ayuno”, se suceden en poemas como “Ejecutoria del miasma”, “Es la baba”, “Invitación al vómito”, “Hay que compadecerlos”, a los cuales pertenecen las designaciones, allegadas en exacerbación de sumandos, no en singular visión destructiva del mundo, según el Neruda de los mejores momentos de *Residencia en la tierra* (1957: 116).

Más allá del juicio de valor de Ghiano, la referencia a Neruda resulta pertinente. Uno de los procedimientos recurrentes en *Residencia en la tierra* I y II, según Amado Alonso, era el contraste entre “las cosas elementales” y “las conveniencias de lo social” (1940: 211). En la lista de las primeras, Alonso incluye las piedras, la lana, el vino, el fuego, el trigo, el pan, el marfil, el cuero, las espadas. Algunas de estas *cosas elementales*, que constituyen uno de los polos de tensión de *Persuasión de los días*, aparecen como milagros de lo cotidiano y belleza de lo simple. La imagen de Rosenkranz de París nos muestra los dos lados de lo corrupto y lo incorrupto: la piedra y las alimañas que viven debajo de ella.

4.1.6. “¿Seré yo esa piedra?”

La piedra, la misma con la que antes Gironde rompía faroles, se ha convertido ahora en *Persuasión de los días* en la imagen más clara del objeto humilde que tiene una dimensión trascendente de pureza, cuyo contacto es “amistad apacible” (135); participa de una suerte de armonía universal:

Y el fervor,
la aquiescencia
del universo entero,
para lograr tus poros,
esa ortiga,
esa piedra (161).

En el poema “Cansancio” por el hastío de la propia existencia:

Cansado,
sobre todo,
de estar siempre conmigo,
de hallarme cada día,
cuando termina el sueño,
allí, donde me encuentre,
con las mismas narices
y con las mismas piernas,

aparece el deseo de

acariciar la tierra con un vientre de oruga,
y vivir, unos meses, adentro de una piedra (163).⁴⁵³

No será inoportuno señalar, entre paréntesis, la similitud de este texto con “Walking around” de Neruda: “Sucede que me canso de mis pies y mis uñas / y mi pelo y mi sombra. Sucede que me canso de ser hombre”, “Sólo quiero un descanso de piedras o de lana”.

El mismo Girondo calificó como una suerte de panteísmo esa mirada que descubre lo trascendente en lo cotidiano, que percibe como epifanías los más humildes elementos de la naturaleza, concretos, determinados por el aquí y el ahora, *esa* ortiga y *esa* piedra, como *un* caballo, *un* árbol, *ese* grillo, *este* perro:

Hablaban de un caballo.
Yo creo que era un ángel.
 (“Aparición urbana”, 133)

¡Quién pudiera decirme si es un dios o es un árbol!
 (“Tótem”, 158)

Pero escucha ese grillo,
esa brizna de noche,
de vida enloquecida.

Ahora es cuando canta.
Ahora
y no mañana.
Precisamente ahora.
Aquí.
A nuestro lado...
como si no pudiera cantar en otra parte.

¿Comprendes?

⁴⁵³ En *Espantapájaros* 4 se lee: “Durante varios siglos, la felicidad, la fecundidad, la filosofía, la fortuna, ¿no se hospedaron en una piedra?” (82).

Yo tampoco.

Yo no comprendo nada.
No tan sólo tus manos son un puro milagro.
(“Puedes juntar las manos”, 160)

Este perro.
Este perro,
cotidiano, inaudito,
que demuestra el milagro,
que me acerca al misterio...
que da ganas de hincarse,
de romper una silla.
(“Inagotable asombro”, 198).

La actitud de romper la silla es la respuesta no racional ante el misterio de lo cotidiano, análoga a la que puede verse en el final de otro poema:

Puedes juntar las manos.
Amputarte las trenzas.

Yo daré mientras tanto tres vueltas de carnero (161).

En cambio, quienes viven una vida inauténtica “se niegan al coloquio del agua con las piedras” (168). Girondo los observa con una mirada que anticipa en cierta medida la de la ecología:

No saben lo que han hecho,
lo que hacen,
por qué matan,
por qué hieren las piedras,
masacran los paisajes... (166).

Si hay quienes se nutren “de vocablos sin pulpa, / sin carozo, / sin jugo”, “voces de ventríloco” (166), “vocablos carcomidos” (157), “vocablos hipócritas” (185), “vocablos erizados de inquina / que babean las hienas al instarnos al odio” (200), del otro lado están, para ser oídas, las “palabras simples, / de arroyo, de raíces”, la “voz de roble” (201), “la voz de la madera” (135).

Sobre estas cuestiones el poeta escribió en la carta a Zum Felde que “existe –y siempre ha existido– en mí, una especie de conformismo que me lleva a admitir las cosas tal cual son –o supongo que lo son– y hace que, en última instancia, *reverencie, lleno de asombro, la realidad en su magnificencia absurda y misteriosa*”. Elaboró entonces una contra lista de textos de *Persuasión de los días*, una “lista blanca” para oponer a la lista de poemas feístas tan mencionados por sus críticos y que no son sus preferidos, según confiesa:

Es posible que este sentimiento o concepción –o como usted quiera llamarlo– no trascienda de

mi libro con la claridad y la fuerza debidas [...], pero tal como el libro quedó, cuenta con algunos poemas (“Gratitud”, “Puedes juntar las manos”, “Comunión plenaria”, “Inagotable asombro”, etc.) que intentan traducirlo aunque sea fragmentariamente. Es posible, también, que los poemas que se refieren al momento que vivimos, con ser los que menos aprecio, aunque llenan una función de desahogo, empalidezcan el resto, debido a su carácter brutal y a su vocabulario quevediano, pero creo –o por lo menos espero– que cuando el libro se sedimente y se desprenda de su borra, dejará escapar, por muy leve que sea, un sabor no digo panteísta, sino más bien el que se desprende del ansia –muy nuestra– de confundirnos –y hasta diluirnos– con cuanto nos rodea.

La esperanza de “diluirnos con cuanto nos rodea” aparece en estos poemas enumerados por Gironde: “¿Seré yo esa piedra?” (142), se pregunta en “Comunión plenaria”. Si unimos a esta idea la declaración de las dedicatorias acerca de que estos poemas eran *desollados* y *desangrados*, advertimos que, en tal sentido, Attilio Rossi representó la “dualidad torturante” en la viñeta de la portada.⁴⁵⁴

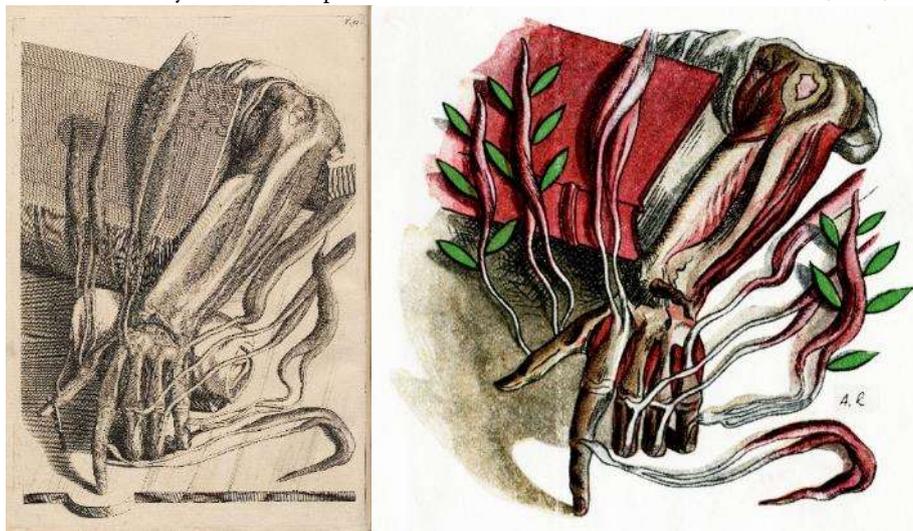
Durante la presente investigación hemos podido determinar que la ilustración se inspiró en las tablas de *ecorchés* de Gérard de Lairesse para la anatomía de Govard Bidloo de 1685. Esas barrocas imágenes no tenían difusión masiva. Gracias al catálogo del remate de la biblioteca de Gironde sabemos que el escritor tenía un ejemplar del libro en la traducción latina de William Cowper, impreso en Utrecht de 1750. Todo ello permite deducir que fue el mismo Gironde quien supervisó la edición, como en el resto de sus libros, y que a sus instancias se usó la imagen de Gérard de Lairesse. *Persuasión de los días* era hasta ahora el único libro del poeta que parecía haber sido editado sin su intervención en el diseño y la composición. Este descubrimiento muestra que no fue así. La publicación de la correspondencia inédita entre Gironde y Rossi permitiría aclarar más detalles sobre este punto.⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ Sin duda influido por la ilustración de la portada, González Lanuza afirmó: “La poesía de Oliverio Gironde, que siempre fue puro nervio, descarnada exaltación, llega ahora a esa desesperada evidencia de las láminas anatómicas que dibujan implacables, y casi dolientes en su última desnudez, cada vena, cada víscera, cada articulación”.

⁴⁵⁵ Las imágenes de *ecorchés* de las anatomías fueron siempre vinculadas a la idea del feísmo. En su *Historia de la fealdad* (2007), Umberto Eco reproduce ilustraciones del tratado de Andreas Vesalius. Más recientemente, Gretchen E. Henderson, en *Fealdad. Una historia cultural* (2019), hace lo propio con las imágenes del tratado de Juan Valverde de Amusco. En cuanto a Gérard de Lairesse, el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York conserva un retrato al óleo, realizado por Rembrandt hacia 1665. Los estudiosos de la obra de Attilio Rossi nos dirán si en otros casos el artista, como aquí, se inspiró en obras preexistentes.

Figura 164

Tabla de Gérard de Lairesse de la anatomía de Bidloo de 1685, en la biblioteca de Gironde, y detalle de la portada de *Persuasión de los días* de Attilio Rossi (1942)



En la comparación de las ilustraciones es manifiesta que la diferencia entre una imagen y otra son los brotes verdes que nacen de las venas del brazo desollado. Ello traduce visualmente la idea del “conformismo” asentada por Gironde en la carta y en el anteúltimo poema del libro, “Lo que esperamos”, que es una suerte de reverso optimista del segundo, “Ejecutoria del miasma”.

En estos dos poemas se da la convivencia entre los dos mundos, el de la corrupción y el de las cosas elementales, en espejo. La pureza corresponde a un pasado mítico y a un futuro utópico. La corrupción, al presente. Así, “Testimonial” va del pasado al presente; comienza con los elementos puros (*allí están, allí estaban*), se introduce una transición (*pero no*), y se pasa a los elementos corruptos (*acá estamos*):

Allí están,
allí estaban
las trashumantes nubes,
la fácil desnudez del arroyo,
la voz de la madera,
los trigales ardientes,
la amistad apacible de las piedras.

Allí la sal,
los juncos que se bañan,
el melodioso sueño de los sauces,
el trino de los astros,
de los grillos,
la luna recostada sobre el césped,
el horizonte azul,
¡el horizonte!
con sus briosos tordillos por el
aire.

¡Pero no!
Nos sedujo lo infecto,
la opinión clamorosa de las
cloacas,
los vibrantes eructos de onda
corta,
el pasional engrudo
las circuncisas lenguas de
cemento,
los poetas de moco enternecido,
los vocablos,
las sombras sin remedio.

Y aquí estamos:
exangües,
más pálidos que nunca;
como tibios pescados
corrompidos
por tanto mercader y ruido
muerto:
como mustias acelgas digeridas
por la preocupación y la
dispepsia;
como resumideros ululantes
que toman el tranvía
y bostezan
y sudan
sobre el carbón, la cal, las
telarañas;

En “Lo que esperamos”, la construcción es inversa; es el paso del presente al futuro; de lo corrupto (*la mugre*) hay una transición (*pero quizá*) hacia lo elemental (*los ríos*):

Tardará, tardará [...].	Pero, quizás, un día, antes de que la tierra se cansé de atraernos	¡Ah! ese día abriremos los brazos sin temer que el instinto nos muerda los garrones,
Ya sé que todavía pasarán muchos años para que estos crustáceos del asfalto y la mugre se limpien la cabeza, se alejen de la envidia [...].	y brindarnos su seno, el cerebro les sirva para sentirse humanos, ser hombres, ser mujeres [...].	ni recelar de todo, hasta de nuestra sombra; y seremos capaces de acercarnos al pasto, a la noche, a los ríos, sin rubor, mansamente, con las pupilas claras, con las manos tranquilas (199- 200)
	Y entonces...	

4.1.7. Fuera de los límites

La tensión entre las dos principales polaridades no es sólo temática. Cada zona tiene su propia poética. En el capítulo siguiente realizaremos una lectura sobre la versificación en trayectoria poética de Girondo; entre tanto indiquemos como anticipo que la disposición rítmica de temas, metros y metáforas muestra que el libro está concebido como una suerte de orquestación de momentos graves y ligeros, según modalidades que en general no han sido analizadas y conviene estudiar en detalle.

Es necesario aclarar que *Persuasión de los días* pone en práctica una versificación muy peculiar, pero ninguno de sus versos es libre. Todos los poemas emplean exclusivamente el endecasílabo y el heptasílabo, solo o duplicado en alejandrinos, y en las modalidades que vimos aquí: plenos o partidos gráficamente. Por cierto, no hay tetrasílabos ni octosílabos, como afirman algunos autores.⁴⁵⁶ El principio métrico es tan generalizado que la única excepción corresponde a una errata. En el poema “Lo que esperamos” de la edición de las obras completas de 1968 (pág. 366) y 1999

⁴⁵⁶ Así, por ejemplo, Vera Barros, acaso porque soslaya o ignora una de las normas básicas de la versificación castellana, esto es, la distinción entre sílabas métricas y sílabas gramaticales, llega a afirmar: “En algunos pasajes, la métrica y el ritmo establecen saltos medidos, regulares, marcando interrupciones o quiebres en la regularidad del metro. Ponemos como ejemplo la segunda tirada de «Ejecutoria del miasma»: nótese la construcción regular: tetrasílabos, octosílabos y los versos extensos (dos hemistiquios octosilábicos): «se ha ido aglutinando (/) con los jugos pestíferos», «las esquiras podridas (/) que dejaron el crimen», entre otros: «A través de años muertos, de atardeceres rancios / de sepulcros gaseosos», etc. (2015: 97-98). En el mismo descuido incurre Rizzo cuando sostiene que “«Responso en blanco vivo» suena bien con heptasílabos y octosílabos de ritmo jocoso” (2001: 92).

(pág. 199) se lee:

se sacien de adulterios,
de diamantes,
de caviar,
de remedios.

Ese *de diamantes* queda suelto y no puede considerarse que se une al verso anterior para formar un endecasílabo, porque no hay endecasílabos en ese poema que está compuesto íntegramente por heptasílabos. Es en realidad el segundo segmento de un heptasílabo partido: “*de hastío, / de diamantes*”, presente en la edición original de 1942, cuyo primer segmento, *de hastío*, fue omitida por error en las siguientes.⁴⁵⁷

El ritmo visual de ese poema es un notable ejemplo de la desarticulación gráfica que opera la versificación de Girondo en este libro: los 81 versos corresponden a 82 heptasílabos completamente reconfigurados: 33 plenos, 17 partidos y 32 duplicados. El poema está dividido en tres secciones; mostramos la base métrica de la primera, igual a la de las otras dos:

Presentación gráfica

Tardará, tardará. //
Ya sé que todavía
los émbolos,
la usura,
el sudor,
las bobinas
seguirán produciendo,
al por mayor,
en serie,
iniquidad,
ayuno,
rencor,
desesperanza;
para que las lombrices con huecos portasenos,
las vacas de embajada,
los viejos paquidermos de esfínteres crinudos,
se sacien de adulterios,
de hastío
de diamantes,
de caviar,
de remedios. //
Ya sé que todavía pasarán muchos años
para que estos crustáceos

Base métrica

Tardará, tardará.
Ya sé que todavía
los émbolos, / la usura,
el sudor, / las bobinas
seguirán produciendo, 5
al por mayor, / en serie,
iniquidad, / ayuno,
rencor, / desesperanza;
para que las lombrices |
con huecos portasenos, 10
las vacas de embajada,
los viejos paquidermos |
de esfínteres crinudos,
se sacien de adulterios,
de hastío / de diamantes, 15
de caviar, / de remedios.

Ya sé que todavía |
pasarán muchos años

⁴⁵⁷ Esta y otras erratas de las ediciones anteriores fueron subsanadas en Oliverio Girondo, *Obra. Poesía y prosa* (Buenos Aires: Losada, 2012), con correcciones de Susana Lange.

del asfalto
y la mugre
se limpien la cabeza,
se alejen de la envidia,
no idolatren la seña,
no adoren la impostura,
y abandonen su costra
de opresión,
de ceguera,
de mezquindad,
de bosta. //

para que estos crustáceos
del asfalto / y la mugre 25
se limpien la cabeza,
se alejen de la envidia,
no idolatren la seña,
no adoren la impostura,
y abandonen su costra 30
de opresión, / de ceguera,
de mezquindad, / de bosta.

Los poemas de la serie panteísta, por llamarla de alguna manera, presentan a menudo fragmentación de versos regulares como recurso de estilización visual, con abundancia de heptasílabos, y en ocasiones de endecasílabos, enteros o fragmentados gráficamente, a fin de darles levedad y ligereza, aquello que Enrique Molina llama “impulso” o “grafismo vertical” (1968: 31-32),⁴⁵⁸

7 Quizás.
Es muy probable.
7 Pero ¿qué hacer?
¡Decidme!
7 Me baño.
Como pasto.
7 Escarbo.
Trepo a un árbol.
7 Es inútil.
Inútil (178).

En este caso, los diez versos corresponden a cinco heptasílabos partidos. Un heptasílabo puede llegar a partirse en tres versos: “el humo / el humo / el humo” (177).

En la mayoría de los poemas la ruptura de los metros regulares resulta imprevisible, salvo en unos pocos casos, como en el “Nocturno 7”, que expone justamente el incesante derrotero cósmico de la noche, mediante la alternancia regular de los heptasílabos plenos y los partidos, excepto los dos del final:

7 La noche, navegando
7 como ayer,
como siempre,
7 por aguas de silencio,
7 de calma,

⁴⁵⁸ “Algunos poemas en particular, por ejemplo los que integran «Tríptico», tienen un grafismo «vertical», una delgadez que los lanza hacia arriba (lo contrario de los poemas de la cólera, asentados sobre versos largos)” (Molina, 1968: 32).

de misterio.
 7 Y el campo, las ciudades,
 7 los árboles,
 lo inmóvil,
 7 rodando por el aire,
 7 como ayer,
 como siempre [...].
 7 ¡Qué motivo de asombro!...
 7 ¡Cuánta monotonía!

Para Susana Thénon nada expresa mejor la lucha entre fuerzas contrarias que esos dos últimos versos (1968: 86). Otros poemas que presentan una distribución similar son el mencionado “Vórtice” (“Del mar, a la montaña, / por el aire, / en la tierra, / de una boca a otra boca, / dando vueltas, / girando”) y “Él” (164), donde los heptasílabos partidos vienen después de endecasílabos plenos:

11 Creí que se ocultaba entre los ruidos.
 7 Lo busqué.
 Se había ido.

11 Sospeché que habitaba el desamparo.
 7 Fui a su encuentro.
 No estaba.

Otro caso especial es el de “Atardecer” (143). Su estructura métrica, más allá de la disposición gráfica, puede ser considerada como compuesta por dos cuartetos paralelísticos; entre los primeros segmentos de los endecasílabos partidos hay rimas asonantes, y entre los segundos segmentos hay rimas consonantes:

11 Íbamos entre cardos, / por la huella.
 7 La vaca me seguía.
 11 No quise detenerme, / darme vuelta.
 11 La tarde, resignada, / se moría.

11 Íbamos entre cardos, / por la huella.
 11 Su sombra se mezclaba / con la mía.
 11 Yo miraba los campos, / también ella.
 11 La vaca, resignada, / se moría.

En otros casos, los endecasílabos métricos se fragmentan hasta en cuatro versos gráficos sin signos de puntuación como en “Gratitud”:

11 Gracias pudor
 turquesa
 embrujo
 vela,

11 llamarada
 quietud
 azar
 delirio (202)

Este poema, el último del libro y el primero mencionado por Girondo en la carta a Zum Felde, presenta una rigurosa estructura secreta. Como se ve, está compuesto por endecasílabos partidos: son 25, distribuidos en 72 versos, lo que le da ligereza en la lectura y verticalidad en lo visual, convirtiéndolo en una suerte de plegaria pagana. Es la puntuación, en la mayoría de los casos, la que indica el final de cada unidad endecasílaba y forma bloques de elementos que aparecen fusionados al ser enumerados sin comas y ligados por la sinalefa entre versos gráficos: *al-si-len-cioa-los-se-nos-a-la-no-che, a-la-dan-zaa-la-lum-brea-laes-pe-su-ra*.

La diferencia rítmica con los poemas feístas se advierte en este caso no sólo por la métrica, sino por el procedimiento de situar en cada verso un solo sustantivo, *uñas, alas, hormigas*, sin ninguna adjetivación, lo que los presenta en efecto como “cosas elementales”. El primer sustantivo es *aroma*, que se contrapone a lo nauseabundo de los poemas feístas. El último sustantivo es *piedra*, elemento cuya importancia acabamos de señalar. En tres ocasiones el endecasílabo está integrado por cuatro sustantivos sueltos sin el uso de “gracias” ni de preposiciones: *llamarada / quietud / azar / delirio*. Las dos únicas series de construcciones complejas son “por el absurdo de hoy / y de mañana”, “lo que nace y lo que muere”. Si se dispone el texto según su configuración métrica de base, se observan agrupaciones en cuartetos aromanzados con rimas asonantes en los versos pares, - *mandarino / delirio, arrugas / espesura, belleza / siesta*.

11 Gracias aroma / azul, / fogata / encelo.
11 Gracias pelo / caballo / mandarino.
11 Gracias pudor / turquesa / embrujo / vela,
11 llamarada / quietud / azar / delirio.

11 Gracias a los racimos / a la tarde,
11 a la sed / al fervor / a las arrugas,
11 al silencio / a los senos / a la noche,
11 a la danza / a la lumbre / a la espesura.

11 Muchas gracias al humo / a los microbios,
11 al despertar / al cuerno / a la belleza,
11 a la esponja / a la duda / a la semilla,
11 a la sangre / a los toros / a la siesta.

11 Gracias por la ebriedad, por la vagancia,
11 por el aire / la piel / las alamedas,

- 11 por el absurdo de hoy / y de mañana,
 11 desazón / avidez / calma / alegría,
 11 nostalgia / desamor / ceniza / llanto.
- 11 Gracias a lo que nace, / a lo que muere,
 11 a las uñas / las alas / las hormigas,
 11 los reflejos / el viento / la rompiente,
 11 el olvido / los granos / la locura.
- 11 Muchas gracias gusano. / Gracias huevo.
 11 Gracias fango, / sonido. / Gracias piedra.
 11 Muchas gracias por todo / Muchas gracias.
- 11 Oliverio Gironde, / agradecido.

La sucesión de cuartetos y rimas en posición previsible se interrumpe a partir del endecasílabo 16, dando paso a la más larga serie de sustantivos sueltos, *desazón / avidez / calma / alegría, nostalgia / desamor / ceniza / llanto*, y las asonancias pasan a ser más irregulares y entre versos impares. Estas rupturas son frecuentes en la poesía moderna para evitar la completa regularidad; Amado Alonso las llama “programáticas infracciones de los cánones” (1940: 71).

Al disponerlo en su configuración métrica, se advierte que “Gratitud”, como su antecedente el texto 12 de *Espantapájaros*, es una sucesión de 24 endecasílabos. El último verso sobreañadido, con el nombre del autor como una firma, funciona como parodia de texto jurídico o epistolar.⁴⁵⁹

En cambio, las piezas feístas manejan otra gama de recursos. Su impacto es tan grande que, como dijo Gironde, hacen empalidecer al resto, a pesar de que en número son unos pocos poemas, no más de siete u ocho, sobre un total de cincuenta y cuatro.

Si indagamos en las razones de esta percepción, más allá de las imágenes y el vocabulario, podemos constatar que en cantidad de versos representan aproximadamente un poco más de un cuarto del total del libro, unos 475 de 1700, y estos versos, a su vez, son más extensos en general. Los heptasílabos partidos son escasos, más bien tienden a duplicarse en alejandrinos y a combinarse con endecasílabos plenos:

- 7+7 Este clima de asfixia que impregna los pulmones
 7+7 de una anhelante angustia de pez recién pescado.
 11 Este hedor adhesivo y errabundo,
 7 que intoxica la vida

⁴⁵⁹ Scarano, como vimos, analiza “los procedimientos en que se textualiza el nombre propio del poeta” y sostiene que la “necesidad de firmar el texto parece parodiar a menudo los actos jurídicos, que exigen una constatación de la identidad legal de la persona, y se impone como un modo de personalizar el poema por el efecto de «legalidad» ficticia que comporta su inclusión [...]. Otras veces el procedimiento de la firma se integra al modelo epistolar” (2014: 76).

7+7 y nos hunde en viscosas pesadillas de lodo. (129)

El ritmo resultante, tanto sonoro como visual, es más lento y opresivo, y se recarga además, como se vio, con oscuras metáforas y densa adjetivación; a veces a un sustantivo se le atribuye más de un adjetivo o construcción adjetiva. Por ello, Lisardo Zía vio una evolución en la poesía de Gironde, de “su antigua negación del adjetivo” de los primeros libros, a “su actual fervor por él” en *Persuasión de los días*.

7 la *negra* baba *rancia*
7+7 que babea esta especie *babosa* de alimañas
11 por sus *rumiantes* labios *carcomidos*,
11 por sus pupilas *de ostra putrefacta*,
7+7 por sus *turbias* vejigas *empedradas de cálculos*,
7+7 por sus *viejos* ombligos *de regatón gastado*,
7+7 por sus jorobas *llenas* de intereses compuestos (144)

Como se advierte en este último ejemplo, acrecienta la sensación de saturación el uso insistente del paralelismo y de la anáfora, que parece encaminar el poema a la adición interminable de elementos exasperantes, en construcciones sintácticas muy extensas de imprevisibilidad métrica. La combinación de todos estos elementos es abrumadora:

11 *llenos de iniquidad* y de lagañas,
11 *llenos de hiel* y tics a contrapelo,
7 de histrionismos madeja,
7 yarará, /mosca muerta;
7+7 *con el cráneo repleto* de aserrín escupido,
7+7 *con las venas pobladas* de alacranes filtrables,
7+7 *con los ojos rodeados* de pantanosas costas
7 y paisajes *de arena*,
7 nada más que *de arena*.
7+7 Escoria entumecida de enquistados complejos
7 y cascarrientos labios
11 *que se olvida* del sexo en todas partes,
11 *que confunde* el amor con el masaje,
(7+7) la poesía *con* la congoja acidulada,
(11)⁴⁶⁰ los misales *con* los libros de caja.
7+7 Desolados engendros del azar y el hastío,
7 con la carne exprimida

⁴⁶⁰ Estos dos versos tienen acentuación muy infrecuente en Gironde: el primero es un tridecasílabo que Henríquez Ureña llamó alejandrino “desarticulado” o “descoyuntado” (1961: 356-357), de influencia francesa, difundido en el modernismo por Rubén Darío, con acentuación aguda en el monosílabo final del hemistiquio: “la-poe-sí-a-con-lá | con-go-jaa-ci-du-la-da”; para Carlos Bousoño, el fenómeno es un “encabalgamiento interior” (1970 I: 375). El segundo: “los misales con los libros de caja” es, hasta donde hemos podido constatar, el único caso en que Gironde emplea el endecasílabo acentuado en 3ª y 7ª: este metro, “curioso y raro”, fue usado “con cierta insistencia” por Neruda en *Residencia en la tierra* y por García Lorca en *Poeta en Nueva York*, como muestran Varela Merino et al. (2005: 197).

11 *por los bancos de estuco* y tripas de oro,
 7+7 *por los dedos cubiertos* de insaciables ventosas,
 7+7 *por caducos gargajos* de cuello almidonado,
 7+7 *por cuantos mingitorios* con trato de excelencia
 7 *explotan las tinieblas,*
 7 *ordeñan las cascadas,*
 7 la edulcorada caña,
 7+7 la sangre oleaginoso de los falsos caballos,
 7 *sin orejas,*
 sin cascos,
 11 ni florecido esfínter de amapola,
 7 que los llevan al hambre,
 7 *a empeñar* la esperanza,
 7 *a vender* los ovarios,
 7+7 *a cortar* a pedazos sus adoradas madres,
 7+7 *a ingerir* los infundios que pregonan las lámparas (136-137).

Por tal motivo, observa Susana Thénon que “la asfixia, el hedor y la angustia adquieren sombra y volumen; todo lo que hace al mundo irrespirable (el hombre incluido) se ubica en planos de exaltación creciente; Gironde rastrea hasta el final estos itinerarios de la corrosión y la náusea” (1968: 86).

Para comprender la distribución de los materiales no por el número de poemas y de versos, sino por la densidad de sus componentes, tomaremos aquí como caso de estudio la sección 1. Como vimos, los poemas feístas son sólo tres sobre 12, es decir, un 25 % del total. El porcentaje crece si consideramos la cantidad de versos, 180 sobre 444, esto es, alrededor de un 40 %. Ahora bien, si tomamos en cuenta también la versificación, y para ello contamos las palabras que hay en cada verso, el resultado aumenta aún más: esos tres poemas emplean 758 palabras sobre 1635, lo que equivale a un 46%. En conclusión, aunque sólo un cuarto de los poemas corresponde a la estética más provocadora del libro, casi la mitad del texto está ocupado por ella, lo que contribuye al perturbador efecto de lectura.

La importancia de la disposición estructural del libro en tres secciones y dos intermedios se percibe en la posición de los poemas de acuerdo a su ritmo y sus asuntos. Los poemas panteístas:

Sección	1	Nocturnos	2	Embelecos	3
	¡Azotadme! (41)		Tótem (12)		Dietética (30)
	Aparición urbana (18)		Puedes juntar las manos (41)		Inagotable asombro (47)
	Comunión plenaria (24)		Cansancio (42)		Gratitud (72)

Los poemas feístas:

Sección	1	Nocturnos	2	Embelecos	3
	Ejecutoria del miasma (49 versos)		Invitación al vómito (27 versos)		Expiación (50 versos)
	Testimonial (92 versos)		Hay que compadecerlos (90 versos)		Hazaña (46 versos)
	Es la baba (39 versos)				Lo que esperamos (81 versos)

Como se advierte, los poemas de versos cortos no están exentos de la influencia de Federico García Lorca y Rafael Alberti. Un ejemplo del primero:

Los laberintos
que crea el tiempo
se desvanecen.

(Sólo queda
el desierto.)

El corazón,
fuente del deseo,
se desvanece.

(Sólo queda
el desierto.)

La ilusión de la aurora
y los besos,
se desvanecen.

Sólo queda

el desierto.
Un ondulado
desierto (1931: 113).

Los de versos largos acusan más influencia de Neruda:

Hay cementerios solos,
tumbas llenas de huesos sin sonido,
el corazón pasando un túnel
oscuro, oscuro, oscuro,
como un naufragio hacia adentro nos morimos,
como ahogarnos en el corazón,
como irnos cayendo desde la piel al alma.

Hay cadáveres,
hay pies de pegajosa losa fría,
hay la muerte en los huesos,
como un sonido puro,
como un ladrido sin perro,
saliendo de ciertas campanas, de ciertas tumbas,
creciendo en la humedad como el llanto o la lluvia (1935: 97).

Un lector contemporáneo, González y Contreras, opinó que Gironde se servía aquí del “versolibrismo”. Por el contrario, en nuestros tiempos se ha considerado que *Persuasión de los días* fue una suerte de “vuelta al orden” del poeta. Así, por ejemplo, Mónica Bueno sostuvo que el autor, “a medio camino entre la euforia de los veinte y la madurez”, llegó a “un momento de replanteos” que lo condujo en el libro a “retomar las formas poéticas más tradicionales, recurrir a la estrofa, el ritmo y la rima” (2000: 16). Los ejemplos vistos, sin embargo, muestran que *Persuasión de los días* no fue un simple regreso a formas convencionales, sino una reformulación libre y personal de los recursos disponibles de la métrica clásica, con los que puso en crisis la versificación más aceptada de su época, tanto en el uso de los metros como en los de la rima. Asimismo, pese a lo sostenido por Mónica Bueno, no hay estrofas tradicionales: las series versales no siguen ningún patrón reconocible, en tanto renuncian a los sistemas de rimas fijas, y no aparecen estructuras regulares manifiestas, excepto en tres poemas integrados sólo por heptasílabos plenos.

El primero es “Vuelo sin orillas” (127), organizado en siete series estróficas de ocho heptasílabos blancos o con ocasional asonancia, en especial en la última. Estas series, lo más cercano a una estrofa en el libro, finalizan con versos casi idénticos, recurso que la retórica llama epífora textual, análoga al estribillo (Mayoral, 2005: 211). Temáticamente cada estrofa se corresponde con una etapa de la elevación por el vuelo: la casa, la ciudad, la región, el cielo, el espacio, el vacío, la

nada, y con un abandono progresivo de la sombra, el sonido, la materialidad.

Estrofa 1

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.*

Estrofa 7

Ya no existía nada,
la nada estaba ausente;
ni oscuridad, ni lumbre,
–ni unas manos celestes–
ni vida, ni destino,
ni misterio, ni muerte;
*pero seguía volando,
desesperadamente.*

Obsérvese que en la estrofa 7 no hay sinéresis en el primer verso: *ya-noe-xis-tí-a nada*, aunque sí la hay el anteúltimo: *pe-ro-se-guia-vo-lan-do*, en un fenómeno de vacilación no infrecuente en poetas de todas las épocas, debido a “finas y ocasionales diferencias”, como explica Tomás Navarro Tomás; según este tratadista, entre los casos de vacilación está la palabra *fluido*, que en algunas ocasiones presenta dos sílabas métricas y en otras, tres.⁴⁶¹ Tal es el caso del primer verso de la sexta serie de “Vuelo sin orillas”: “Me oprimía lo flúido”. En la primera edición de 1942 aparecía con la acentuación antigua en dos sílabas: *flúido*, rasgo que conservaban las obras completas de 1968. La obra completa de 1999, en cambio, corrigió según la versión gráfica moderna *fluido*.

El segundo poema con series versales fijas es “Comunión plenaria” (142). Hay cuatro agrupaciones estróficas de seis heptasílabos blancos que, como en “Vuelo sin orillas”, presentan ocasionales asonancias, sobre todo en la estrofa final. Es otra composición de 24 versos y podría verse en su asunto la continuidad de algún texto de *Espantapájaros*, como el 16, el de las transmigraciones: “Nunca sigo un cadáver / sin quedarme a su lado. / Cuando ponen un huevo, / yo también cacareo”. Digamos en este punto que, según Miguel Ángel Gómez, en algunos de los poemas de *Persuasión de los días* “se yergue un vaho de misterio, una sombra nocturna y desgarrante golpeando el pecho del poeta, y estos golpes se oyen, son concretos; de otros una ternura de honda raigambre”. Quizá se refiera a los poemas agrupados en la sección *Nocturnos*, donde el yo es más cercano al de la lírica tradicional, porque hay otros textos que también se relacionan con *Espantapájaros*, en tanto problematizan el yo poético, postulando un yo ficticio que resulta difícil identificar con el yo empírico. ¿Quién es el yo que va por el espacio en “Vuelo sin orillas”, por el

⁴⁶¹ “En los grupos con acento *interiores de palabra* la competencia entre el hiato y la sinéresis se desarrolla bajo influencias más imprecisas. En condiciones aparentemente análogas los poetas suelen aplicar una u otra forma a los mismos vocablos. Finas y ocasionales diferencias de expresión determinan la preferencia en cada caso [...]; *fluido*, *viuda*, *huida* y *ruido* en unos casos presentan tres sílabas y en otros dos” (Navarro Tomás: 1959: 16-17).

aire, ya lejos de sus huesos, tranquilo, transparente, en “Tríptico”, luego cae entre escombros y ruinas en “Derrumbe”, al que le crece un árbol en el pecho en “Arborescencia” y tiene un fantasma en la casa en “Confidencia prosaica”?

“A pleno llanto” (189) es el tercer poema con series fijas de versos, ocho octavas heptasilábicas encabezadas todas, excepto la tercera, por el verbo *Lloremos* como anáfora textual, esto es, “la repetición de un mismo segmento textual, formado por uno o más versos, al comienzo de varias estrofas consecutivas de un mismo poema” (Mayoral, 2005: 211). En la tercera estrofa el verbo aparece en el tercer verso: “y lloremos, a gritos”. En este caso las asonancias son tan escasas que pueden entenderse más bien como una coincidencia. A su vez, “A pleno llanto” es continuidad del texto 18 de *Espantapájaros*, como se explicita en el epígrafe. Los dos primeros versos, “Y entretanto lloremos / tomados de la mano”, quedan sueltos, al margen de las estrofas, estableciendo esa continuidad, como si el texto retomara desde donde concluyó el precedente. Gironde volverá a emplear el mismo recurso de empezar un poema con la conjunción copulativa *y* para vincularlo a otro de un libro anterior en “Cansancio” de *En la masmédula*, que se propone implícitamente en serie con el poema del mismo nombre de *Persuasión de los días*: “Y de los replanteos / y recontradicciones” (263).

La diferencia entre los llantos hiperbólicos de 1932 y 1942 es señal de la transición de la poética del autor en el período. Mientras el primero era una parodia de la poesía sentimental, el segundo es lo más cercano a un alegato político y moral que haya escrito Gironde, un anatema contra el odio, la mentira, la usura, con apelación directa al lector, mediante el uso imperativo del subjuntivo de la primera persona del plural: *lloremos*.

En cuanto a poemas de una sola estrofa, uno de ellos es “Escrúpulo” (179), décima heptasilábica, con rimas asonantes no regulares. También lo es el “Responso en blanco vivo” (195) donde se emplea la oncena, desusada estrofa de once versos, según los tratadistas “representativa de poemas ocasionales, que no es raro encontrar en poesía actual, probablemente sin voluntad de forjar esa estrofa, sino como resultado de la inspiración libre” (Varela Merino et al., 2005: 369). Los heptasílabos de rimas asonantes y consonantes presentan cada uno de ellos una variante flexiva de la misma raíz, llamada en retórica políptoton, a la cual se suma un paralelismo semántico: *asfixia*, *exangüe*, *helado*, *nevó*, *aparecida*, para configurar el ritmo lúgubre del responso de aire lorquiano.

7 a Blanca de blanca asfixia
7 a y exangüe blanca vida,

7 b a quien el blanco helado
 7 b nevó la blanca mano
 7 a de blanca aparecida,
 7 b mientras el blanco espanto
 7 a blanqueaba su mejilla
 7 a de blanca ausencia herida,
 7 c al ceñir su blancura
 7 c de intacta blanca luna
 7 a y blanca despedida.

Por último, conviene regresar a “Rebelión de vocablos”, poema señalado al principio de este capítulo como territorio en disputa de la crítica. Es mencionado a veces como una composición caótica, “libre fluir o imponerse de las palabras” (Arancet, 1995: 35). Dice Francine Masiello que “el narrador agrupa objetos, y una variedad de sustantivos y adjetivos al azar y, entre ellos, forma un poema; en una poesía, «Rebelión de vocablos», presenta una sarta de sustantivos desconectados de todo sistema lógico de organización”, (1977: 13). Según Jorge Schwartz, esta “especie de explosión lexical, catarata de significantes que se contaminan y acumulan a lo largo de cuarenta y cuatro versos con rígido soporte heptasilábico, reproduce la «proliferación incontrolada de significantes» y la «metonimización irrefrenable» aludida por Severo Sarduy en su definición del barroco y del neobarroco” (1996: 225).

El “rígido soporte heptasilábico” se asienta además sobre un esquema estrófico enmascarado detrás de la presentación gráfica aparentemente tumultuosa. Son once cuartetas, divididas por punto y coma, cada una encabezada por una locución introductoria: *de pronto, sin motivo, seguidos de, en pos de, rodeados de, en medio de, entre, en torno de, mientras llegan, y se acercan, en el mismo momento que, junto a*. La rima asonante se va saturando de modo progresivo, desde la primera estrofa, con rima arromanzada sólo en los versos pares, hasta la estrofa final, en la que los cuatro versos tienen la misma rima. El único verso que no rima es el primero, que abre la sucesión de vocablos. Obsérvese la distribución versal, si se discernen los componentes de las series estróficas.

7 a De pronto, sin motivo:
 7 b graznido, palaciego,
 7 c cejijunto, microbio,
 7 b padrenuestro, dicterio;

 7 c seguidos de: incoloro,
 7 d bisiesto, tegumento,
 7 c ecuestre, Marco Polo,
 7 d patizambo, complejo;

- 7 e en pos de: somormujo,
 7 f padrillo, reincidente,
 7 e herbívoro, profuso,
 7 f ambidiestro, relieve;
- 7 g rodeados de: Afrodita,
 7 g núbil, huevo, ocarina,
 7 f incruento, rechupete,
 7 f diametral, pelo fuente;
 [...]
- 7 h junto a sierpe... ¡no quiero!
 7 h Me resisto. Me niego.
 7 h Los que sigan viniendo
 7 h han de quedarse adentro.

Hay que señalar que, si el poema 12 de *Espantapájaros* estaba compuesto por 72 verbos conjugados, “Rebelión de vocablos” está compuesto por 72 sustantivos o grupos nominales.

Se ha intentado dar interpretaciones a esta lista de vocablos, aunque resultan a todas luces insatisfactorias. Así, por ejemplo, la lectura poscolonial de Rizzo:

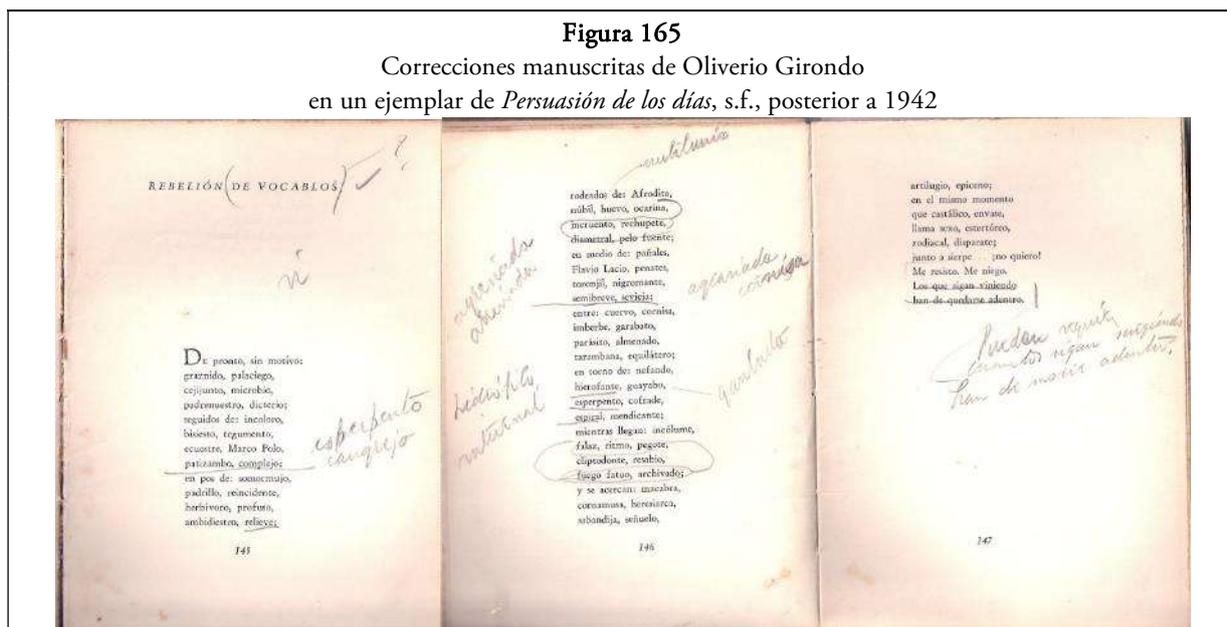
Más allá de las asociaciones que podríamos encontrar en combinaciones de palabras como: “graznido, palaciego” (en los palacios viven cuervos) o “cejijunto, microbio” (los que piensan se relacionan con los microbios) remarco nuevamente el valor de la contradicción en la obra de Girondo. [...] A pesar de que el lenguaje de “Rebelión de los vocablos” nos dice que hay un automatismo lúdico, que las palabras surgen del heptasílabo “de pronto, sin motivo” y que esta realidad en la poesía de Girondo generalmente intenta apartarse de los lugares comunes de la cultura occidental y cristiana, en este poema aparecen más mitos de esa tradición. En “Rebelión de los vocablos” las referencias al padrenuestro, a Marco Polo, Afrodita, Flavio Lacio, a un heresiarca, muestran las conexiones entre esos pilares ideológicos occidentales y la realidad cotidiana de la cultura argentina y latinoamericana que opera en los márgenes de la tradición europea por un lado, y por otro dentro de la nación y dentro de la comunidad cultural latinoamericana (Rizzo: 2001: 96).

Guillermo Sucre afirma que “los vocablos, en verdad, se rebelan contra su corrupción en el mundo social, pero también, y sobre todo, contra la muerte como experiencia última” y llama la atención sobre la última palabra enumerada, *sierpe*, “que se ha vuelto demasiado emblemática” (2001: 242-243). En efecto, además de su significado animal y mitológico, *sierpe* tiene una larga tradición literaria, desde la “sierpe de cristal” de Góngora y el “corazón nido de sierpes” de Bécquer, hasta la “Calle de las Sierpes” del propio Girondo.

Queda claro que “Rebelión de vocablos” no corresponde en absoluto a la serie feísta de lo nauseabundo (*hedor, pis, vísceras, lagañas, baba, vermes, vómitos* y demás). La elección de las palabras tampoco está regida por principios de afinidad sonora, como en *Espantapájaros*: “Abandoné las

carambolas por el calambur, los madrigales por los mamboretás, los entreveros por los entretelones, los invertidos por los invertebrados” (82).

Las escuetas correcciones de Girondo a la primera edición suministran escasos indicios. Se trata sobre todo de reacomodamientos de palabras ya presentes (*esperpento, cornisa*) junto al posible reemplazo de algunas (*núbil, huevo, hierofante, espiral*) por otras semejantes: *agraciada, apreciada, averiada, cangrejo, gambado, hidrófilo, nubilunio [sic], saturnal*.



A nuestro juicio resulta imposible dar una explicación única sobre la elección de cada vocablo singular, pero acaso la lista sí pueda ser pensada como un conjunto, aun cuando casos puntuales funcionen como contraejemplos o excepciones, si se la compara con la lista análoga de “Gratitud”. Sólo una palabra se encuentra en las dos listas: *huevo*.⁴⁶²

⁴⁶² En “Rebelión de vocablos” hay cinco grupos nominales: *Flavio Lacio, Marco Polo, fuego fatuo, llama sexo, pelo fuente*. El primer nombre parece inventado; las dos últimas construcciones son peculiares. “Pelo” solo también aparece en “Gratitud”.

**Sustantivos o grupos nominales de
“Gratitud”, 66 elementos**

absurdo de hoy y de mañana, aire,
alamedas, alas, alegría, aroma, arrugas,
avidez, azar, azul, belleza, caballo, calma,
ceniza, cuerno, danza, delirio, desamor,
desazón, despertar, duda, ebriedad,
embrujo, encelo, espesura, esponja, fango,
fervor, fogata, granos, gusano, hormigas,
huevo, humo, llamarada, llanto, lo que
nace y lo que muere, locura, lumbre,
mandarino, microbios, noche, nostalgia,
olvido, pelo, piedra, piel, pudor, quietud,
racimos, reflejos, rompiente, sangre, sed,
semilla, senos, siesta, silencio, sonido,
tarde, toros, turquesa, uñas, vagancia, vela,
viento

**Sustantivos o grupos nominales de “Rebelión de
vocablos”, 72 elementos**

Afrodita, almenado, ambidiestro, archivado, artilugio,
bisiesto, castálico, cejijunto, cliptodonte, cofrade,
complejo, cornamusa, cornisa, cuervo, diametral,
dicterio, disparate, ecuestre, envase, epiceno, equilátero,
esperpento, espiral, estertóreo, falaz, Flavio Lacio, fuego
fatuo, garabato, graznido, guayabo, herbívoro,
heresiarca, hierofante, huevo, imberbe, incoloro,
incólume, incruento, llama sexo, macabra, Marco Polo,
mendicante, microbio, nefando, nigromante, núbil,
ocarina, padrenuestro, padrillo, palaciego, pañales,
parásito, patizambo, pegote, pelo fuente, penates,
profuso, rechupete, reincidente, relieve, resabio, ritmo,
sabendija, semibreve, señuelo, sevicia, sierpe,
sormormujo, tarambana, tegumento, toronjil, zodiacal

La comparación revela que, mientras en “Gratitud” predominan las “cosas elementales”, positivas, naturales, simples, “la voz de la madera”, en “Rebelión de vocablos” en cambio aparecen términos poco usuales, pertenecientes a las ciencias naturales, la matemática, la gramática, el derecho, la historia, la historia del arte y en general, a lo cultural, lo ingrato, lo complejo. Esta lista puede ser puesta en relación con la verborragia condenada en el caligrama inicial de *Espantapájaros*: “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”. En efecto, la lista de “Rebelión de vocablos” parece la imposición de nociones de la enseñanza dominante sobre los sujetos. En la antes mencionada encuesta sobre educación de 1931 en que Gironde lamentó sus estudios públicos, también elogió a los estudiantes que se ausentan a escondidas de la escuela, mientras en las aulas, justamente, los pizarrones quedan llenos de fórmulas: “Metamorfosar un tratado de física en carambolas, en cigarrillos, no es una experiencia tan deleznable; ni es tan infecundo como parece, mirar los buques fondeados en el puerto, mientras –en el colegio– los pizarrones se llenan de fórmulas algebraicas” (1931, septiembre 6). De modo que la lista de vocablos podría verse, quizás, como uno de estos pizarrones llenos de las nociones inútiles y fórmulas incompresibles de la educación oficial.

En conclusión, si en nuestro tiempo el sistema de versificación de *Persuasión de los días* nos parece demasiado regular, para los contemporáneos de Gironde lo era demasiado poco; camuflaba lo regular detrás de lo irregular; estaba lejos de parecer tradicional, e incluso sonaba más bien

obstinado y anómalo. Utrera Torremocha, en su análisis sobre tipografía y verso libre, observa que “como convención habitual del verso, “la disposición tipográfica es un indicador decisivo para una clase de recepción”. Siguiendo a Van Dijk, esta autora señala “la importancia que tiene en el contexto literario el conocimiento de los sistemas de reglas y convenciones”. La aceptación de un texto como poesía depende de normas y valores estéticos convencionales y la disposición tipográfica es una señal pragmática institucionalizada, que puede ser puesta en crisis por un texto que “no respeta los criterios mínimos convencionales de interpretación” (Utrera, 210: 206).

Lo vio positivamente Miguel Ángel Gómez, quien sostuvo que en Gironde no había una vuelta al orden como en otros autores, ya que “sus poemas, técnicamente, son combinaciones de variados metros sin lima [*sic*]; y a diferencia de los que dieron la vuelta entera, en retroceso, habiéndose iniciado en el movimiento ultraísta, su verso es siempre instrumento de expresión auténtica, y no toca jamás, ni de la manera más leve, las márgenes de la retórica”. La mayoría de las opiniones, en cambio, eran negativas. Para Chouhy Aguirre, la “inconsistencia reside ante todo en la parte técnica donde la monotonía de la construcción la asemeja a uno de esos interminables cantos árabes que se oyen por radio”; era a su juicio una poética alarmante por la facilidad con que podía ser imitada: “El mayor desastre que esta modalidad ha causado, es el haber permitido mediante su facilidad que cientos de personas escribieran, inundando las ciudades de libros terribles”. Compartía esta opinión el escritor cubano Virgilio Piñera, entonces residente en Buenos Aires: “La delectación morosa es en este libro tan radiactiva que podríamos imaginar a infinitos lectores escribiendo infinitos *Persuasión de los Días*”.

Luis Emilio Soto sostenía que el poeta “emplea una combinación del verso irregular que resulta monocorde”:

Acaso ese procedimiento invariable, compuesto de frases cortadas y en ocasiones de palabras sueltas, empobrece el poder de la expresión lírica [...]. El verso corto, desceñido de rima, acusa en algunos poemas de *Persuasión de los días* esa abandonada voluntad de forma, esa indiferencia por los valores constructivos y estructurales. [...] Oliverio Gironde prefiere correr los riesgos de la desnudez a ultranza –desnudez de alma y estilo–.

Para González Lanuza esta poesía estaba más que desnuda; eran *desarticuladas partículas de monotonía prosódica*:

su poesía lleva el impudor demasiado lejos: no sólo se desviste las ropas, sino que, no hallando eso suficiente, se quita la piel, y el tejido adiposo, y la musculatura.

Las palabras son las imprescindibles –pero tienen al moverse en la estrofa un tableteo óseo, que se traduce en el reiterado machaqueo de desarticuladas partículas, [...] así, a todo lo largo del libro,

este entrechocar de vértebras sueltas [...].

Tanta monotonía prosódica evoca el desolado paralelismo de un costillar abandonado hace tiempo por todo latido cordial.

Al fin, González Lanuza desplazó sus metáforas de la anatomía a la arquitectura: “Es como un plano posterior al edificio, en que el arquitecto fuera suprimiendo paredes, ventanas y patios hasta reducirlo al inhabitable garabato de la cifra, del símbolo de un símbolo”.

Estas objeciones a la poética de *Persuasión de los días* son significativas para comprender la posición marginal de Gironde en el campo cultural de la época, en tanto Chouhy Aguirre representaba la mirada de una parte de la generación el 40, mientras que Luis Emilio Soto y Eduardo González Lanuza habían integrado los grupos de la vanguardia.⁴⁶³

Como advertimos, el debate acerca de la posibilidad de incluir materiales inaceptables, de extrema impureza, en el dominio de la poesía, fue el centro de las disputas de su tiempo sobre *Persuasión de los días*. Por ello Gironde fue atacado desde un amplio espectro de posiciones. González Lanuza, desde la tribuna de *Sur* en el centro del campo literario, reprobó el rasgo central de la poética de Gironde; para él, el disconformismo, la búsqueda de expandir los límites de lo poético, eran defectos.

Lo que diferencia al cosmos del caos es la aparición —y la aceptación— del Límite. En los poemas de Gironde alienta la fuerza expansiva que tiende a lo caótico: esto no es un reparo, sino una simple explicación de su naturaleza. Pero resulta que lírica y disconformismo se excluyen; el poeta no puede —en cuanto poeta— ser un disconforme, puesto que su función es precisamente la de conformador, como lo es la del árbol o la del pájaro que modelan la realidad que los circunda para someterla en los límites estrictos del canto o del fruto. La lírica agrava aún más la noción de Límite, se aleja un nuevo grado del caos, y Oliverio pretende invertir el proceso.

⁴⁶³ La figura de Gironde se destaca en oposición a la de González Lanuza, un caso paradigmático de institucionalización de la vanguardia: había sido uno de los más ruidosos ultraístas, autor de poemas a los automóviles, los ascensores y los fonógrafos en *Prismas* (1924) y *Treinta i tantos poemas* (1932), y ahora regresaba al orden bajo la influencia de Antonio Machado y Federico García Lorca, en su *Puñado de cantares interjectivos* (1940) (“Por mi silencio sin fondo / nadan los peces palabras, / y todos ¡ay! se me mueren / cuando los saco del agua”). En 1943 publicó el ensayo *Variaciones sobre la poesía*, donde la llamaba en mayúsculas “Nuestra Señora la Poesía”, y el libro de poemas *Transitable cristal*, integrado por églogas, sonetos y “Tercetos al itálico modo”. Compuso una serie de poemas religiosos que reunió en 1953 con el título *Retablos de Navidad y de la Pasión*. En esas décadas fue el crítico oficial de *La Nación* y *Sur*, donde redactó ácidas críticas, además de a *Persuasión de los días*, al *Adán Buenosayres* de Marechal, en noviembre de 1948, y a la *Antología* de Ramón Gómez de la Serna en febrero de 1956. En 1961 publicó el volumen evocativo *Los martinfierristas*, que fue calificado de “pura letra muerta” por Ulyses Petit de Murat (1961, octubre 18). Allí González Lanuza escribió que el humorismo de Gironde “no busca ejercerse tanto contra las personas como contra las instituciones, debiendo entenderse aquí bajo esta palabra a lo establecido. [...] Su agudeza de penetración estética supera a su capacidad de sistematización [...]. Su ingenio es de naturaleza explosiva y se apoya en lo insólito, más deslumbrante que sólido, arremete, como si de la arremetida esperara la convicción, y no a la inversa” (1961: 75). Para ampliar sobre su trayectoria y su obra véase González Lanuza (1983).

Y, por su parte, desde una revista de la generación neorromántica, Ana María Chouhy Aguirre afirmó que “*resulta incomprensible un libro como Persuasión de los días*”; eso no era poesía:

abandonados los grandes temas, esta suerte de poesía se vuelve un análisis de la propia persona demasiado minucioso y exacto como para poder ser poético. Cualquier reunión de palabras sin significado o con significado, cualquier descripción de sensaciones personales de una intimidad ridícula y desagradable *no pueden ser la poesía*. Aunque se adornen a veces con nieblas de misterio perfectamente aburridas o con giros de tono licencioso igualmente ineficaces.

Sólo unas pocas voces salieron en defensa de Gironde. Entre ellas, la de Miguel Ángel Gómez que destacó en el poeta “la misma inquietud, la misma disconformidad de *Espantapájaros*”:

nos demuestra que su alma está libre para mejor ver las cosas; que ellas, con más precisión poética que en los libros iniciales, han sido rodeadas por lo desesperado con que nos persuade el tiempo; y que para Oliverio Gironde son tan únicas y esenciales, como se descubre a lo largo del libro, que casi no es menester adjetivo para limitarlas. Él *les descubre la médula más intransferible* y se complace en soltarles con los ojos, a cada una, todas las ataduras comunes para darles otra realidad más evidente en la unión que ellas mantienen con los hombres.

Esta imagen del *descubrimiento de la médula más intransferible* de las cosas anticipaba la poética del libro más revolucionario de Gironde.

4.2. “Panorama americano”

En los meses anteriores y posteriores a la revolución de 1943, la sucesión de autoridades y orientaciones ideológicas, las disputas y tensiones entre grupos militares y políticos, explican la confusión reinante en la época. El historiador Alejandro Cattaruzza sostiene al respecto que “éstos no eran tiempos claros” y que “eran pocas las certezas acerca de lo que en verdad estaba ocurriendo” pues había una “*confusión interpretativa*” (Cattaruzza, 2009: 181-183). Como muchos otros en ese momento, Oliverio Gironde y Norah Lange recibieron el golpe con cierta ilusión y *un sentido realista e inmediato*, pese a *cuantos reparos se quieran a lo ocurrido*, en tanto consideraban que el movimiento venía a acabar con el fraude electoral de la década infame y la germanofilia del gobierno de Castillo.⁴⁶⁴ Así, en una carta a Bernardo Canal Feijóo del primero de julio de 1943, Gironde afirmó: “Ante todo aquí, como supongo sucederá en el resto de la república, se ha experimentado desde el primer momento, y se sigue experimentando, una sensación de alivio”. Y enunció una idea

⁴⁶⁴ Incluso los directivos de la agrupación Acción Argentina, que fue clausurada muy pronto por el gobierno de Ramírez, habían concebido hasta entonces ciertas esperanzas en el golpe de estado, como reveló Julio A. Noble a poca distancia de los sucesos: “Jusqu' alors, les déclarations démocratiques bien tièdes des premières proclamations, et surtout le précédent –non sans mérite– d'avoir fait tomber le gouvernement frauduleux et nazi du président Castillo et du chancelier Ruiz Guinazú, avaient inspiré quelque confiance” (1945, octubre: 75).

sobre la situación política, que sonaba como la versión privada de uno de los poemas más sombríos de *Persuasión de los días*: “*El hedor había llegado ya a tal extremo que la atmósfera era irrespirable*”.

Observó sobre el cambio de gabinete:

Teóricamente se podrán oponer cuantos reparos se quieran a lo ocurrido, pero un sentido realista e inmediato silencia cuantas objeciones se nos presenten.

Durante un momento, el día que se produjo el cambio de ministerio recién nombrado, la situación fue de extrema gravedad, pero felizmente, el buen sentido predominó y pudo eludirse el caos. Luego han existido algunos tropiezos debidos a la improvisación pues indudablemente, el movimiento se anticipó a lo previsto y tuvo que afrontar la situación sin estar realmente preparado para ello. Pero, poco a poco, las cosas se van asentando aunque mucha gente todavía no se resigna, ni quiere creer, que existe alguien que maneja la escoba.

Entonces Gironde interrumpió su narración para cederle la palabra a Lange:

Podría contarle algunos episodios más o menos pintorescos y cuantiosos, chismes que han circulado y que circulan, pero esto me llevaría demasiado lejos y Norah, a quien dicto estas líneas, ya se está saliendo de la vaina por tomar la palabra.

En efecto, después de la despedida da Gironde, Lange dio vuelta la hoja y siguió la carta del otro lado. Su opinión política mostraba que era la más radicalizada de los dos y que su “sueño verdadero” consistía en aumentar el salario de los trabajadores y nacionalizar las empresas extranjeras:

Hoy se han rebajado todos los alquileres y la población salta y baila y hace proyectos con los \$15 o 20 o 30 que se ahorran. Es una medida magnífica, aunque tal vez pueda acarrear un paro en la construcción y se agrave la situación de los obreros de constructores. Pero veremos. Hoy sólo se piensa en que es una medida para el pueblo y la clase media, y que esa medida populariza aun más la acción del gobierno.

De más está decirte que yo estoy encantada con todo lo que está sucediendo. Mi sueño verdadero sería despertarme mañana y enterarme que se habían expropiado los ferrocarriles, los teléfonos, los frigoríficos, las compañías de nafta; que se cerraban las despensas G.D.A. (Bunge y Born) que a los abogados de compañías extranjeras se les hacía trabajar de archivistas, y algunas otras cosas como la desaparición de Leach States en Jujuy, el aumento de salarios a los azucareros, y otras más que podría detallarte de sobremesa larga.

Estos intercambios revelan que Gironde y Lange, además de una pareja literaria y personal poco frecuente, eran también una unión epistolar: enviaban y recibían cartas en conjunto; en ocasiones, empezaba a escribir uno y continuaba la otra, o viceversa, o él le dictaba a ella para que mecanografiara, o ella hablaba por él como portavoz. Numerosas cartas aún inéditas exhiben la cotidianeidad de su peculiar lazo de escritores, permiten llenar, siquiera parcialmente, el vacío de información sobre el período y conocer la evolución de los proyectos literarios de cada uno y la posición política complementaria de ambos, como la abundante correspondencia de la década de

1940, cuando la pareja pasaba en una isla del Tigre largas temporadas de verano dedicadas a la escritura, hasta bien entrado el otoño. En estos casos la comunicación con lo ausente establecía la tensión entre ausencia y presencia, constitutiva del discurso epistolar. Neuro Bonifazi sostiene que “la presencia-ausencia del destinatario, su simulacro, es mucho más decisiva que en cualquier otro género literario” (1986: 10). Marisol Morales Ladrón, por su parte, en su artículo “La dialéctica entre la presencia y la ausencia ficcional del destinatario en el discurso epistolar”, afirma que esa ausencia es doble, “ya que afecta tanto al emisor cuando escribe, al no tener presente al receptor, como a éste cuando lee, en la ausencia de aquel. Este juego de presencias / ausencias forma parte de la tradición del género epistolar” (1996: 286). En tal sentido resulta extraordinaria la correspondencia enviada, durante las décadas de 1940 y 1950 por Enrique Molina, que trabajaba en la marina mercante y pasaba largas temporadas fuera de Argentina.



En sus viajes Molina les dirigió numerosas cartas, verdaderas piezas de arte literario y plástico, donde definía a la pareja como un “ángel bifásico” o “bifronte”, pues “Norah es de frente Oliverio y el frente de Oliverio visto de perfil es Norah” (Gironde, 2007: 426). Los llamaba en común con nombres que fusionaban el de los dos: *Olinora*, *Noravelio*, *Noroliverio*, *Oliverinorah*, *Sonnoverio*, con los que componía caligramas. Para él, “en un mundo donde el amor es siempre negado, Oliverio y Norah encarnaron de una manera deslumbrante el amor”. Los evocó como una *constelación*:

Pero no era Oliverio sino Oliverio y Norah, una constelación única en el cielo de la amistad y el espíritu. ¡Norah Lange! Imposible pensar a Oliverio sin Norah. Existía entre ambos una unidad total, una manera de identificarse mutuamente, de acompañarse, de responderse uno al otro a cada gesto, como esos pájaros que vuelan y cambian de rumbo al unísono, comunicándose por

vibraciones (1975, noviembre 27: 3).

Fue Enrique Molina uno de los escritores más cercanos a la pareja, desde los primeros años de la década de 1940, un momento de inflexión para Girondo en lo que se refiere a la sociabilidad literaria. En un proceso de transición generacional, se apartó poco a poco de los grupos y figuras que había frecuentado en años anteriores y estableció nuevos vínculos con jóvenes que vieron en él un modelo de coherencia literaria. Reveló Lange en la carta a Canal Feijóo de 1943:

A los literatos los vemos poco, y a quienes vemos más es a los muchachos jóvenes, los poetas con quienes aún se puede hablar de todo sin que le pongan a uno etiquetas que no corresponden. Van saliendo muchos libros, muchos libros malos, y me parece que el país nunca ha estado peor en este sentido y que cada vez la gente se conforma con menos.

Pocos días después Lange le escribió a Luis Cané, amigo desde los tiempos de la vanguardia: “Oliverio te manda un abrazo. Por ahora estamos en el Tigre. El ángel barbado trabajando poemas; yo, procurando comenzar una novela. No vemos a nadie casi. Sólo han venido a visitarnos los poetas jóvenes”. La relación de Girondo y Lange con las generaciones posteriores fue evocada posteriormente por Enrique Molina:

El genio, el afecto de Oliverio y Norah creaban un clima tan especial que cada uno de sus amigos, ante ellos, ponía en juego lo mejor de sí mismo. Formaban una especie de tribu, de *sociedad de iniciados*. Estaban los viejos amigos de la juventud, que lentamente iban desapareciendo. Después otros más jóvenes llegaron. [...] No muchos, un grupo de poetas y una pintora: Marta Peluffo. Los poetas: E. Bayley, C. Latorre, J. Llinás, F. Madariaga, E. Molina, Olga Orozco, A. Pellegrini, M. Trejo, A. Vanasco (1975, noviembre 27: 3).

Molina daba los nombres de su grupo más cercano, y en orden alfabético, pero la incorporación al círculo de Girondo y Lange fue más amplia y gradual. Comenzó con el mismo Molina y Orozco, y luego el resto. Para muchos de ellos *conocer a Girondo* y visitar su mítica casa significó en su formación un momento central que evocarían a menudo. Pellegrini dijo: “Conocí a Girondo hacia 1948 gracias a mi amigo el poeta Enrique Molina” y explicó cómo la nueva camada de poetas veía en él un símbolo del antiacademicismo: “Escritor perteneciente a una generación que había irrumpido con brillo en la vida literaria argentina, no se aburguesó, ni academizó como sucedería con la mayor parte de sus compañeros de aventuras. Conservó permanentemente el disconformismo y la rebeldía de los primeros años” (1964: 7). El propio Girondo veía en esa relación una recíproca fertilidad: “Aquí los vivientes son los muchachos, por eso soy más amigo de ellos que de la gente de mi generación”, declaró (Urondo, 1962, septiembre 19: 22).

Por cierto, la *sociedad de iniciados* fue cambiando en el tiempo. En la década de 1940

abundaron los neorrománticos y en la de 1950, los surrealistas y los invencionistas. Se los llamaba habitualmente “los poetas jóvenes”, pero había mucha diferencia de edad en el grupo mencionado por Molina: desde Pellegrini, nacido en 1903, es decir, antes que Norah Lange, hasta Llinás, de 1929, mediaban más de veinticinco años de diferencia. A ese grupo habría que agregar los contactos más o menos frecuentes con Miguel Ángel Gómez (1911), Adolfo de Obieta (1912), Eduardo Bosco (1913), Juan Jacobo Bajarlía (1914), Daniel Devoto (1916), César Fernández Moreno (1919), Osvaldo Svanascini (1920), Juan Antonio Vasco (1924), Raúl Gustavo Aguirre (1927), Francisco Urondo (1930), María Elena Walsh (1930), Susana Thénon (1935), Alejandra Pizarnik (1936) y Celia Gourinski (1938), entre tantos otros, que brindaron su testimonio y dejaron registros en cartas y dedicatorias. Así, Juan Jacobo Bajarlía en *Alejandra Pizarnik: anatomía de un recuerdo* (1998) recordó las visitas de esta autora, aún muy joven, a la casa de Girondo y Lange, y las lecturas del poeta mientras estaba escribiendo *En la masmédula*, que “imantaban” a los más jóvenes.⁴⁶⁵ Más allá de lo personal muestra que Girondo se colocaba de nuevo en los márgenes del campo literario, por “el disconformismo y la rebeldía”.

En ese período Girondo había tenido algunos problemas de salud, de los que Lange dio cuenta en la carta a Canal Feijóo; para ella, hasta los nombres de las enfermedades eran poéticos: “lo que le aconteció era un mal funcionamiento del nervio vago; resulta que es vagotónico, término glorioso si no involucrara mareos”. A causa de ello, Girondo le pidió a Lange que se casaran formalmente, después de diez años de una relación situada por fuera de las convenciones de su tiempo, durante la cual ella mantuvo su domicilio oficial en casa de la madre.⁴⁶⁶ A Lange, según refiere la familia, la propuesta le pareció una locura más de las tantas que habían cometido juntos, y aceptó. El novio tenía 52 años; la novia, 37, y para ambos era el primer matrimonio.

El casamiento fue celebrado el 16 de julio, de manera íntima, primero, en el Registro Civil central donde fueron testigos la madre de ella y el hermano de él, y luego en la iglesia de San Nicolás de Bari, es decir, la misma donde había sido bautizado Girondo más de cincuenta años antes, aunque el templo ya no ocupaba el mismo edificio, demolido por la traza de la avenida 9 de Julio

⁴⁶⁵ Se registró la existencia de un ejemplar de *Los trabajos y las noches* (1965) de Pizarnik con la dedicatoria manuscrita: “A Norah y Oliverio, estos pequeños poemas, esta admiración enorme y dos abrazos de Alejandra. 21 de octubre de 1965”.

⁴⁶⁶ En la Biblioteca Nacional de Maestros, por ejemplo, se conserva un ejemplar de los *Discursos* dedicado por la escritora: “Para Nicolás Coronado, estas cabeceras saturadas de amigos, muy cordialmente, *Norah Lange*, Enero 5 - 1943, Talcahuano 638”.

como la casa familiar, sino otro terminado en 1935 en Santa Fe y Talcahuano.

Figura 167

Detalle del acta matrimonial civil de Berta Nora Lange y Octavio José Oliverio Girondo, julio de 1943.

88 63278

Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires

GIRONDO Octavio José Oliverio

LANGE Berta Nora

136525
R

REGISTRO CIVIL

NUMERO *trescientos ochenta y ocho*

En la Ciudad de Buenos Aires, Capital de la República Argentina, a *dieciséis* de *Julio* de mil novecientos cuarenta y *tres* a las *quince* ante mí, Jefe de la Sección *Wente* del Registro del Estado Civil, comparecieron: Don *Octavio José Oliverio GIRONDO*

De *cuarenta y dos* años, de estado *soltero*, de profesión *abogado* de nacionalidad *argentino* nacido en *Bahía Blandina* domiciliado en *San Martín 1001* *cuatrocientos cuarenta y cuatro* Hijo de *José GIRONDO* de profesión de nacionalidad *argentino* fallecido domiciliado en y de *José Urriburu* de nacionalidad *argentina* fallecida domiciliada en

y Doña *Berta Nora LANGE*

De *treinta y seis* años, de estado *soltera*, de profesión de nacionalidad *argentina* nacida en *Bahía Blandina* domiciliada en *Talcahuano 1001* *cientos treinta y ocho* Hija de *Bernardo* de nacionalidad *naturalizado argentino* fallecido domiciliado en y de *Berta ERFJORD* de nacionalidad *argentina* domiciliada en *la misma casa que su hijo*

Los comparecientes me manifestaron que querían desposarse en presencia de los testigos...

Por la salud de Girondo la pareja consideró diversos destinos para el viaje de bodas, hasta que se decidió por el viaje a Brasil, que vivía por entonces el *Estado Novo* de Getúlio Vargas. “Habíamos pensado tomar una cura de reposo en Río Hondo”, le confesó Norah Lange a Canal Feijóo en su carta; “Hoy hemos pensado ir a Río. Todavía andamos en veremos, pero si pasamos por allí te avisaremos. El proyecto tiende más bien hacia Río de Janeiro, San Pablo, y regresar por las Cataratas del Iguazú”. Era la primera vez que Girondo salía del país en doce años y una ocasión de ampliar su posición nacionalista con una perspectiva americana.

El 16 de julio, la noche del día del casamiento, Girondo y Lange se embarcaron hacia Montevideo, llevando un cargamento de libros de ambos para repartir. Toda la familia fue a despedirlos al puerto. El poeta Eduardo Bosco, entonces novio de Haydée Lange, había preparado un saludo especial. Norah le escribió a su madre dos días después:

Dile a Bosco que las luces de Bengala causaron admiración a bordo, y altos espíritus comentaron la delicadeza del homenaje. Yo no podía gritarles nada, ni Oliverio tampoco. No salía nada. Yo estaba tan cansada y contenta y el día había tenido cosas tan raras y emocionantes que sólo quería hundirme en la cama.

En medio de las noticias sobre el viaje, tuvo tiempo de hacer un curioso encargo: “Le agradecería a Haydée que cuando hable la Sta. Epstein, le diga que a mi regreso proseguiré con las clases de latín”. Al llegar al fondo de la hoja, remató de este modo: “Oliverio sigue a la vuelta”. Girondo, en efecto, siguió la carta del otro lado, explicando a dónde debían enviarles la

correspondencia durante el viaje y cuánto tiempo pensaban quedarse en San Pablo: “Nuestra dirección allí será: *Poste Restante - Río de Janeiro* y creo que no tendremos otra durante el viaje, pues pensamos permanecer poco tiempo en San Pablo, al menos, a la ida, y cuando nos ausentemos de Río, nos haremos enviar las cartas a donde estemos”. Al fin, una nueva intervención de Lange en la carta, en lenguaje muy coloquial, sucedía a la de Gironde: “No sé si macanearon acerca del puesto de Haydée”. Así eran sus costumbres epistolares.

En Montevideo permanecieron hasta el 20. Allí se encontraron con varios escritores e intelectuales. Gironde visitó a Jules Supervielle, porque entonces preparaba, junto a Eduardo J. Bullrich, la edición de los poemas escogidos del escritor franco-uruguayo, refugiado por la guerra y con dificultades económicas. Otros encuentros fueron referidos por Lange a su madre: “Mañana comemos con Liliedal y la barra”, escribe el sábado; “Comimos con Liliedal y varios poetas, entre ellos una poetisa muy buena”, escribe el lunes.⁴⁶⁷ El diplomático Mario Liliedal, amigo de Gironde y Lange, era entonces el secretario de la embajada argentina en Uruguay. A él está dedicado uno de los discursos de Lange, pronunciado en junio de 1941, cuando Liliedal fue destinado a la delegación en Colombia; allí la oradora concluye con una afirmación de independencia intelectual, prometiendo que a su regreso “ninguno de nosotros, te lo juro, será académico” (466).

Lange y Gironde tramitaron sus visas en el consulado de Brasil en Montevideo. El ambiente en general estaba enrarecido por la guerra y la situación política de la región. Para enviar un telegrama desde Argentina al exterior, según se desprende de la correspondencia, había que concurrir en presencia de dos testigos.⁴⁶⁸ Los trámites migratorios brasileños eran engorrosos y se exigía a los viajeros completar “fichas consulares de calificación”, que proporcionan testimonio de la vida cotidiana de aquellos años. El registro aduanero queda refrendado por dos actos personales: una foto y una firma, es decir, por una imagen de los otros y por una imagen propia. Así, opacas tarjetas migratorias muestran que la frontera es un umbral donde se cambia la identidad, se la pierde o se la encuentra. Construye nuevos mitos o revela marcas de origen calladas a menudo, como la fecha de nacimiento o el nombre oficial, escondidos en las actas del registro civil. Tal fue el caso de Berta Nora Lange y Octavio José Oliverio Gironde. Ella además, según los hábitos de su tiempo,

⁴⁶⁷ La *poetisa* mencionada tal vez sea Concepción Silva Bélinzon, que mantuvo correspondencia con Gironde tiempo después.

⁴⁶⁸ “El telegrama de la Rubia no llegó; seguramente no sabía que para mandar un telegrama ahora, se necesitan dos testigos y documentos de identidad” (Carta de Norah Lange a su madre Berta, 18 de julio de 1943).

firmó Norah Lange de Girondo.⁴⁶⁹



Por temor a padecer dificultades durante la luna de miel, Girondo había acudido a su vasta red de relaciones con el poder, según se advierte en su carta a Eduardo Bullrich desde Montevideo el 19 de julio:

Aunque cansados por el trajín de los últimos días, vamos recuperando fuerzas y cada vez nos entusiasma más la idea de recorrer el Brasil. El último día estuve con Gache para pedirle una carta para Escobar (que me dio en el acto) y me aseguré que no tendríamos ningún inconveniente en nuestro viaje.

Es decir, Roberto Gache, el viejo compañero de Derecho y amigo de París, subsecretario de Relaciones Exteriores, lo recomendaba a Adrián Escobar, el embajador argentino en Brasil. Ese mismo día, Norah Lange le escribió a la madre:

Mañana nos vamos. Si Dios quiere, te escribiré luego desde San Pablo. En Montevideo nos piden que nos quedemos, a Oliverio lo conocían pero a mí no, personalmente, y quieren presentarme. Pero nos vamos, 3 días de tren. Qué lindo.

El *Trem Internacional* Montevideo - San Paulo había sido inaugurado el año anterior y conoció cierto auge durante la guerra, por el temor de los pasajeros a embarcarse y sufrir ataques en las travesías marítimas. El viaje en tren era un largo derrotero que en rigor tardaba cuatro días: estaba previsto que saliera de Montevideo el martes poco antes de las 20 h y llegara a San Pablo el sábado hacia las 19 h. Había que cambiar de tren y pasar el día en la frontera entre Uruguay y Brasil.

Tanto para Girondo como para Lange ese viaje significó atravesar geografías y realidades desconocidas. En un reportaje realizado pocos días después, el escritor confesaría que hasta entonces

⁴⁶⁹ Pocos meses después del casamiento, Rafael Alberti publicó una edición de las *Poesías* de Fray Luis de León (1943), que les dedicó invirtiendo deliberadamente la costumbre: “A Oliverio Girondo de Norah Lange, *Rafael Alberti*. Buenos Aires, 1943, oct.”

sólo había visto Brasil desde el transatlántico:

Antes de tudo, devo manifestar que estou maravilhado. Dez, quinze, vinte vezes passei por Santos, Rio, Bahia, Pernambuco, porém sempre em viagem para a Europa, ou de regresso à Argentina. Durante essas visitas fugazes tive que limitar-me ao itinerário preestabelecido do turista, porém elas bastaram para que se arraigasse em mim o desejo de conhecer, com certa demora, o Brasil. Muitas vezes projetei esta viagem que, por fim, realizo com minha mulher Norah Lange, escritora como eu (Iari Ferreira, 1943, septiembre 11: 3).⁴⁷⁰

Llegaron a San Pablo el sábado 24 de julio.⁴⁷¹ Uno de los motivos del viaje era la posibilidad de establecer vínculos con figuras del campo intelectual de Brasil, en un sesgo insoslayablemente americanista. Por eso, ya al día siguiente de su llegada a San Pablo, el 25 de julio, Girondo envía una carta a una de las figuras centrales del modernismo brasileño, Mário de Andrade, en la que se presenta como *martinfierrista*:

Mi muy estimado Andrade:

Aunque no tengo el gusto de conocerlo personalmente, mi vieja estimación por su obra, que data de la época de sus primeros libros y de mi actuación como director del periódico *Martin Fierro*, así como las unánimes opiniones elogiosas que he escuchado siempre sobre su persona, me instan a escribirle estas líneas, pues nos sería sumamente grato conocerlo personalmente; y digo nos sería, en plural, pues me encuentro, de paso, en Sao Pablo, en compañía de mi señora, Norah Lange, de quien posiblemente usted Ud. conozca algunos libros.

Como ignoro cuáles son sus ocupaciones, se me ocurre que lo más fácil sería –de serle a Ud. posible– que comiéramos juntos mañana lunes, pues tendríamos así ocasión de charlar largamente. Si Ud. no tiene inconveniente en ello, tendremos el mayor gusto en esperarlo en el Hotel Explanada a las ocho y media de la noche, para comer aquí mismo o salir a un bodegón menos aparatoso y de mayor color local.

En el caso de que Ud. no pueda aceptar nuestra invitación, le agradecería que se lo comunicara al concierge del Hotel, para que nos retransmita su mensaje, pues nosotros estamos afuera la mayor parte del día. En espera de poder verlo mañana, me es grato saludarlo con toda estimación y cordialidad,

Oliverio Girondo

Aprovecho la ocasión para adjuntarle un libro de cada uno de nosotros.

La carta no tiene fecha, aunque sí las dedicatorias de los libros, que son semejantes.⁴⁷² No conocemos la respuesta de Mario de Andrade, pero indudablemente hubo un encuentro en esos pocos días que, a la ida, Girondo y Lange permanecieron en San Pablo. Jorge Schwartz recoge el testimonio del crítico Antônio Candido sobre una reunión en casa de Andrade, cuya fecha se ignora:

⁴⁷⁰ En todas las transcripciones del portugués mantenemos la ortografía original.

⁴⁷¹ “*Hospedes e viajantes. Trem Internacional*. Procedentes de Montevideú, via Sorocabana, chegaram ontem a esta capital os seguintes srs.: ... Otavio José O. Girondo, Berta Nora L. de Girondo...” (Anónimo, *Correio Paulistano*, 25 de julio de 1943: 3).

⁴⁷² Girondo dedica *Persuasión de los días*: “A Mario de Andrade espírito renovador y siempre renovado, con la vieja y ferviente estimación intelectual de *Oliverio Girondo*. San Pablo. 25-7-1943”; Lange, la tercera edición de *Cuadernos de infancia* (1942): “Con toda la estimación intelectual *N. L.* San Pablo, 25-7-1943”.

En 1943 Mário de Andrade me invitó a ir una noche a su casa a conocer a un eminente poeta argentino. Fui y encontré a Oliverio Gironde y a su señora, Norah Lange. [...] La pareja era muy simpática, los dos eran rubios y esbeltos (si bien recuerdo), y él usaba barba, algo raro en aquel tiempo. Creo que no pronuncié ni una palabra además de los saludos; solo fui testigo de la charla animada y cordial de las visitas y del anfitrión (2007: 464).

Otro testimonio lo proporciona una carta del 27 de julio en que Mário de Andrade encomendaba la pareja al escritor y periodista Murilo Miranda, director de la *Revista Académica* en Río de Janeiro: “Está aqui e vai passar um mês aí no Rio, um poeta argentino muito bom, Oliverio Gironde, do ex-grupo de Martin Fierro. Quero que você... sirva ele aí no Rio, o ajudando como puder no que ele quiser conhecer” (1981: 154).

La correspondencia con la familia muestra que Lange y Gironde viajaron a Río de Janeiro los primeros días de agosto y allí hicieron base para visitar puntos turísticos cercanos. El 7 de agosto el poeta Manuel Bandeira les dio públicamente la bienvenida en el diario *A Manhã*,⁴⁷³ con un artículo titulado “Oliverio e Norah”, donde calificaba a Gironde como *irónicamente emboscado en sus barbas* y a Lange como *sumisamente femenina*.⁴⁷⁴

En Río de Janeiro, se reunieron con intelectuales y escritores, entre ellos Vinicius de Moraes, que les dedicó “con admiracão” sus *Cinco elegias* en “Ag. de 43”. Gironde, además, fue saludado como una modesta celebridad, con una difusión popular tal vez única en su vida. El 9 de agosto el *Diario da Noite* informó de su presencia en Rio, con exaltada retórica, y atribuyéndole militancia panamericanista:

POETA OLIVERIO GIRONDO

Encontra-se no Rio em visita ao nosso país, o ilustre poeta argentino Oliverio Gironde, antigo colaborador de *La Nación* e de várias e importantes publicações periódicas sul-americanas, autor de poemas de grande expressão na literatura contemporânea do idioma hispano-americano e um dos publicistas de maior conceito no seu país, com destacada atuação no movimento pan-

⁴⁷³ Sobre la relación de los escritores brasileños de izquierda con el diario *A Manhã*, “órgano oficial del Estado Novo”, ver Moreira (2010). Manuel Bandeira tradujo para *Pensamento da América*, sección cultural de esta publicación, cuatro poemas de *Persuasão de los días*: “Entardecer”, “Deserção”, “Aparição urbana”, “Visita.” (26 de noviembre de 1944). Señalemos, de pasada, que Bandeira es también autor de un famoso poema satírico titulado “Os sapos”, incluido en *Carnaval* (1919).

⁴⁷⁴ “Tive ontem o prazer de abraçar no Hotel Natal dois grandes amigos argentinos que nos visitam -Oliverio Gironde e Norah Lange. Duas criaturas unidas em doce pausa de compreensão e amor, o perfeito ponto-e-vírgula: Oliverio Gironde, o ponto, Gironde, rotundo a começar pelo nome, Gironde, ironicamente emboscado em suas barbas “para dissimular sua eloquência”, Gironde redondo, não à maneira mole do pingão de óleo acomodático, mas como a ponta do buril que fixa na placa as linhas essenciais do mundo e da vida; Norah, a vírgula, completando, submissamente feminina, a luz de inteligência, preservando em poesia as surpresas encantadoras da infância. Gironde, um velho amigo, em verdade, mas que só agora me aparecia em carne e osso, mais carne do que osso, o velho amigo das *Calcomanias*, que Ribeiro Couto e eu líamos e relíamos com delícia há quase vinte anos na tranquilidade provinciana da rua do Curvelo, em Santa Teresa. [...] Benvindos Oliverio e Norah!”

americanista.

Acompanha o distinto visitante sua esposa, a escritora Norah Lange, achando-se ambos hospedados no Natal-Hotel.

O poeta Oliverio Gironde visitou o *Diário da Noite*, mantendo com os nossos redatores amistosa e longa palestra, e deixando-nos expressa em palavras de extraordinária cortesia sua admiração pelo nosso país e pela intensa atividade cultural do momento presente (Anónimo, 1943, agosto 9: 4).

Se advertía en la prensa la intención de que los visitantes extranjeros elogiara el presente político de Brasil. Los diarios de Rio también dieron cuenta de la asistencia de Gironde a eventos más folklóricos, como una *feira ritualística* de Umbanda en una zona popular, organizada por la “A. E. Afro-Brasileira S. Jeronimo” en el *terreiro* del Cabloco Cobra Coral, “entidade que se apresenta na pessoa do Sr. Orlando Pimentel”.⁴⁷⁵ Asistió también el escritor chileno Juan Uribe Echevarría. El momento central de la ceremonia fue el de las “danzas mágicas”.⁴⁷⁶ No es inútil preguntarse si aparecerán alguna vez esas palabras en el libro de la sociedad “afro-brasileira” escritas por Lange, por Gironde o por ambos, y también si la *constante metamorfose dos personagens*, por la *musica barbara* y la *estranha coreografia* del orixá Caboclo Cobra Coral, no podría estar acaso remotamente relacionada con el *médium olavecabracobra* de “Hasta morirla” (241), que apareció diez años después, en la primera edición de *En la masmédula* de 1954.

La noticia más imprevisible del ámbito carioca es que, en su recorrida turística, Gironde asistió el 15 de agosto al estadio Caio Martins de Niterói a un partido de fútbol entre Canto do Rio y Botafogo, en el que hubo polémica sobre un penal, por lo cual, al finalizar el encuentro, dirigentes y cuerpo técnico “resolveram esclarecer «praticamente» o assunto, realizando, eles propios, a cobrança de varias faltas máximas”. La crónica refiere entonces que Gironde, con *suas simpáticas*

⁴⁷⁵ Se trataba, al parecer, de una figura célebre por entonces: “Orlando Pimentel, o «Babalão» que recebe Pai Domingos e o «Caboclo Cobra Coral», é operário do Arsenal de Guerra. O seu poder sobre os fanáticos é impressionante. Homens e mulheres, de todas as classes, gente de Copacabana, gente de Cascadura, se atiram aos seus pés, implorando perdão para os seus pecados. Dizem que ele espanta desgraças, chama felicidades, cura doentes desenganados... O «Babalão» é conselheiro, é vidente, adivinho, mágico e curandeiro” (Alfredo d’ Alcântara, *Umbanda em julgamento*, Rio de Janeiro: Gráfica Mundo Espírita, 1949: 88.).

⁴⁷⁶ “AS EMPOLGANTES DANSAS MAGICAS. Os visitantes estrangeiros assistiram com intensa curiosidade e admiração as dansas mágicas dos «orixás», manifestando, a todo instante, extraordinaria surpresa pela constante metamorfose dos personagens e, ainda mais, pela impecável organização, respeito, disciplina, alta encenação, luxo e perfeita apresentação. O «terreiro», com a sua ornamentação característica e «feérica», era realmente pequeno para conter o grande numero de pessoas que participaram das festas, apesar das restrições impostas pela Diretoria. As dansas, cada qual a mais original, pela musica barbara e pela estranha coreografia quer do «orixá» Caboclo Cobra Coral, quer do «orixá» Tiriri e dos demais «orixás», auxiliares, causaram inédita e fortíssima impressão nos visitantes, que subscreveram no respectivo livro da sociedade palavras de entusiasmo em agradecimento á recepção que lhes foi proporcionada” (Anónimo, 1943, agosto, 13: 5).

barbas, se abocó a patear penales:

Mas a nota culminante foi dada pelo poeta argentino Oliverio Gironde, com as suas simpáticas barbas, conquistando goals de *penalty*, com a meta, nessa altura, guarnecida pelo técnico Mario Fortunato (Anónimo, “Espectaculo extra, no Caio Martins. Paredros, no gramado exibindo fintas e acrobacias”, 1943, agosto 17).

Hasta donde sabemos, ésta fue la única incursión pública en el fútbol de Gironde. No obstante, Norah Lange, en la carta a su madre, refiere otras actividades deportivas que ofrecen una imagen poco frecuente del poeta: “fuimos a una isla que se llama Paquetá y la recorrimos en bicicleta. No sabes cómo me entretuvo. Oliverio hacía piruetas, se paraba en una pierna, pasaba la otra por debajo del manubrio. Gozamos como podrán imaginarlo Haydée y Ruti, que tienen verdadero entusiasmo por ese deporte”.

Fueron también a Petrópolis y la subida del tren a la altura resultó perturbadora para ambos, en especial para Gironde, quien poco después, recordemos, escribiría un libro exaltando la llanura de la pampa. Norah Lange lo narró de este modo:

la subida se hizo de golpe, en esos minutos, y no paulatinamente, y por primera vez nos sentimos raros y tuve que tomarle el pulso a Oliverio. Nos sentimos sordos y yo empecé a pensar que no podía abrir la boca. Entonces fumé para ver si me olvidaba y lo conseguí, pero nunca me sentí tan rara [...]. También nos sentimos mal en la bajada, y Oliverio me asustó más porque me dijo que es generalmente a la vuelta cuando se *crepa*, es decir, cuando uno entrega su alma (Carta a Berta Lange, 13 de septiembre de 1946).

En su recorrido de confraternización americana, se reunieron con la poeta chilena Gabriela Mistral, que aún no había recibido el Premio Nobel, desempeñaba las funciones de cónsul en Petrópolis y acababa de recibir una trágica noticia. Dice Lange:

En Petrópolis visitamos a Gabriela Mistral, que está muy apenada y desesperada porque el sobrino que tomó a su cuidado desde que tenía cuatro años, se suicidó hace un mes. Sólo tenía 18 años.⁴⁷⁷ A ella la encontramos mejor, sin embargo, que cuando la vi en Bs. As. Está más distinguida, más reposada, con el cabello canoso. Dice que no quiere moverse de Petrópolis, donde tiene una casa muy simpática y árboles preciosos.

El 11 de septiembre *A Manhã* trajo una larga entrevista realizada por Jurema Iari Ferreira, titulada y subtitulada “O movimento modernista na literatura argentina. A importância do intercâmbio brasileiro-argentino. O grupo *Martín Fierro*. Fala-nos o escritor Oliverio Gironde”,

⁴⁷⁷ Se trata de Juan Miguel Godoy Mendoza, conocido como *Yin Yin*, fallecido el 14 de agosto de 1943, es decir, un mes antes de que Norah Lange le refiriera a su madre el episodio en la carta del 13 de septiembre. Sobre las especulaciones en torno a esta cuestión Pedro Pablo Zegers ha editado *Yin Yin, el sobrino de Gabriela Mistral (Juan Miguel Godoy Mendoza)*, Santiago: Diego Portales, 2015.

que ya desde el comienzo proponía la reflexión “sobre as nossas relações culturais com a Argentina” e “o assunto da amizade e cultura destes dois povos” (1949, septiembre 11: 3, 9). Desde luego, se imponía la pregunta inicial sobre el presente de Brasil, cuyo elogio era inevitable, y Girondo respetó las convenciones del género: “Ainda que pode se dizer: «acabamos de chegar», já apreciamos o enorme desenvolvimento que adquiriu o Brasil nos últimos anos”.

Luego, en la obligación de repasar el movimiento de vanguardia argentino, las largas respuestas de Girondo ya dejan entrever la reafirmación de *Martín Fierro* que será la memoria de 1949 sobre el periódico:

Foi *Martín Fierro* e os diversos grupos que se formaram ao seu redor, os que iniciaram uma renovação nas artes e nas letras argentinas. A atmosfera que respirávamos nesse momento não podia estar mais viciada. Tudo era academismo, retórica, solenidade, vulgaridade. Era necessário abrir de par em par as janelas; respirar a pleno pulmão. Cheio de entusiasmo e de uma alegria integral, *Martín Fierro* se dedicou a desmascarar as atitudes falsas e as posturas próceres.

En cuanto a la literatura argentina de su tiempo, Girondo destacó a los poetas jóvenes: “A poesia, sobretudo, conta con figuras de verdadeiro relevo, como Enrique Molina, Ponce de León, Miguel Ángel Gómez, Olga Orozco, Fernández Unsain, Adolfo Fernández de Obieta, Solá González e alguns mais”. Adviértase que, de esta lista, la mayoría había publicado un solo libro, como Molina, Ponce de León, Fernández de Obieta, Sola González, o ninguno, como Orozco.

Los contactos con intelectuales de Río de Janeiro tuvieron también consecuencias editoriales: en septiembre, en el número 55 de la *Revista do Brasil*, aparecieron textos de Lange y Girondo, en español: de la primera, “Hojas de espejo”, anticipo de *Antes de que mueran*, y del segundo, “Friso” y “Prodigio”, con el título común de “Dos poemas”. La publicación era dirigida por el historiador Otávio Tarquínio de Sousa, de cuyo libro *Diogo Antônio Feijó (1784-1843)* se conservaba, en la biblioteca de Girondo, un ejemplar dedicado en esos días: “A Oliverio Girondo e Norah Lange homenagem de Otávio Tarquínio de Sousa. Rio, 1943”.⁴⁷⁸

Hacia el 18 de septiembre Girondo y Lange viajaron de vuelta a San Pablo, con la intención de permanecer unos días antes de emprender el regreso a Buenos Aires. Recibieron muchas invitaciones de personalidades locales, por lo que prologaron su estadía una semana más de lo previsto. Allí encontraron a artistas plásticos como Lasar Segall, que ese mismo año publicó el volumen ilustrado *Mangue*, que exploraba las zonas prostibularias de Río de Janeiro, con textos de

⁴⁷⁸ Sobre la *Revista do Brasil* ver Tania Regina de Luca (2017).

Jorge de Lima, Mário de Andrade y Manuel Bandeira. Lasar Segall estaba casado con Jenny Klabin, escritora y traductora. Jorge Schwartz, que fue durante años director del Museo Lasar Segall, refiere:

Aunque muy episódico, hubo un contacto entre Segall y Oliverio Gironde y Norah Lange, su esposa, registrado en los varios libros dedicados que se encuentran en la biblioteca del pintor (*Museu Lasar Segall*). El encuentro personal ocurrió durante el viaje de seis meses que la pareja hizo por el Brasil. Fruto de este encuentro, son los ejemplares dedicados en San Pablo de *Persuasión de los días*, de Gironde, con dedicatoria del 25 de septiembre de 1943 y *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange, con la misma fecha. Años más tarde, Gironde le enviaría *Campo nuestro*, desde Buenos Aires, con dedicatoria del 31 de enero de 1947 (2003: 61).

Recíprocamente, la biblioteca de Gironde conserva un ejemplar de la edición brasileña del *Fausto* de Goethe de 1943, con la dedicatoria de la traductora: “A Norah Lange e Oliverio Gironde, com toda admiração e simpatia, Jenny Klabin Segall. São Paulo, 23. 9. 43”. La divergencia de las fechas, 23 y 25 de septiembre, puede deberse: o bien a una inexacta transcripción de las dedicatorias manuscritas que no hemos visto personalmente; o bien, a dos encuentros en fechas diferentes entre las parejas Klabin Segall y Lange Gironde; o bien, por último, al envío de ejemplares en fechas anteriores o posteriores a las de los encuentros personales, como hemos visto en el caso de los ejemplares dedicados a Mário de Andrade el 25 de julio de 1943.

Particularmente destacable fue el contacto con la pintora Tarsila do Amaral, quien, además de los principios estéticos, compartía con Gironde la generación, la formación europea y la clase social. Pocos meses después, ella misma relató el encuentro, con una extraordinaria descripción de la pareja y un reclamo sobre el desorganizado “intercambio cultural entre Argentina y Brasil”. Notable era su retrato de Gironde, según el cual éste en la primera impresión asemeja a un *militar despótico*, pero que *falando, e falando* va conquistando a sus oyentes:

Em setembro de 1943, aqui estive, em São Paulo, de passagem, por alguns dias, um casal de poetas argentinos, consagrados na literatura sul-americana: Oliverio Gironde e Norah Lange. Esta, alta, esguia, lindos cabelos de ouro, contrastava sua figura delicada com a de Oliverio Gironde, imponente e grandarrão, cabelos encaracolados e negros, assim como a barba cerrada e os bigodes longos de onde emergiam dentes muito brancos e um tanto salientes –os olhos, então, brilhavam quase agressivamente. A primeira vista, Gironde é um tipo mais de militar despótico do que de um poeta lírico. Mas ele vai falando, e falando vai conquistando, e a gente vai sentindo que é ele, de fato, o autor daqueles poemas conhecidos e admirados há muito tempo no Brasil. Norah Lange dá apartes, discute com entusiasmo mas fala em tom semiplangente que parece quase uma queixa. Todos sabem que Norah Lange é uma grande poetisa. Eu também sei, e, se tivesse à mão um dos seus belos livros de versos não deixaria de reproduzir aqui pelo menos um dos seus poemas. (O intercâmbio cultural entre a Argentina e o Brasil não anda bem organizado e já era tempo de se ampliar um programa de aproximação entre os intelectuais dos dois países). Conheço de Norah Lange *Cuadernos de infancia*, livro em prosa, da Editorial Losada, na sua terceira edição (*Diário de São Paulo*, 16 de abril de 1944, recogido luego en *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*,

2008: 567).

La intimidad de la pareja de escritores en viaje se entrevé por las confesiones de Norah Lange a su madre: “Ahora tengo que hacerme las uñas, planchar un vestido, y marcar la raya en el pantalón de Oliverio. Comemos con amigos. Todavía nos queda un poco de Aperital Delor que encontramos aquí. Hoy almorzamos con un poeta que solo tiene 18 años”.

La noche anterior al regreso a Buenos Aires, los argentinos organizaron una reunión con sus amistades brasileñas “para retribuir, aunque sea tan exiguamente, las frondosas galanterías que ha tenido para con nosotros”, en palabras de Gironde.

Como esos días no habían podido ver a Mário de Andrade porque estaba enfermo, les escribieron para despedirse; es decir, la primera y la última de las cartas enviadas en Brasil fueron dirigidas a él. Más aun, Gironde y Lange mandaron cada uno su propia carta invitándolo a que se una al grupo de amigos de la despedida. Dijo Gironde:

esta noche, a las nueve y media, reuniremos en la Confeitería Selecta, a un grupo de amigos – veinte personas más o menos-. [...]. Por mucho que nos agradaría que Ud. se encontrara entre ellos, le pedimos que no se sienta, en lo más mínimo obligado a asistir a ella, pues comprendemos perfectamente bien que no debe Ud. sentirse muy dispuesto a la sociabilidad”.

Norah Lange por su parte también invitó a Mário de Andrade y anunció que daría en la reunión uno de sus famosos discursos, en portugués y frente a los claveles que le había enviado el escritor brasileño:

Estimado e admirado Mario de Andrade!⁴⁷⁹

Outra vez volto a lhe dizer meu enternecimento e minha gratidão ante os belos cravos que o Sr. me enviou. Lástima que sua chegada coincida com sua ausência e com sua possível ausência na mesa desta noite, onde terei o grande prazer de mencioná-lo - diante dos cravos que levarei para que o substituam - em um pequeno discurso que elaborei e que lerei em péssimo português.

Se não o virmos antes de partir –vamos amanhã às 6 da tarde– saiba que o queremos muito e que desejamos que os próximos dias lhe concedam um alívio e que logo esteja totalmente sarado. Talvez não possa dizer-lhe isso de viva voz e por isso lhe escrevo, acrescentando que lhe desejo muita sorte e felicidade duradoura nas grandes e pequenas coisas de todos os dias.

O mais cordial e amistoso aperto de mãos de

Norah Lange

Queremos vê-lo em Buenos Aires!
S/c Suipacha 1444, Buenos Aires

Nótese que esta fue, con mucha probabilidad, la primera carta donde Norah Lange dio como domicilio la casa de Suipacha, que ahora oficialmente también era su casa. Asimismo, las fechas y

⁴⁷⁹ No hemos podido ver el original español de la carta. La transcribimos de la edición de Artundo (2013: 297).

los itinerarios refutan la afirmación consignada, con cierta épica, en la cronología de las *Obras completas* de 1968, y repetida luego en todas las biografías, según la cual Gironde y Lange ese año “Recorren el Brasil durante 6 meses” (1968: 42). El viaje tuvo una importancia indudable en la trayectoria intelectual de Gironde, pero lo cierto es que tal recorrida, en cuanto al espacio, estuvo limitada a las ciudades de San Pablo, Río de Janeiro y alrededores, y en cuanto al tiempo, entre la llegada el 24 de julio y la partida el 1 de octubre pasaron 69 días que, sumados a los días transcurridos en los trenes de ida y vuelta, muestran que toda la visita a Brasil duró unos dos meses y medio.

Quien llevó a los escritores argentinos a tomar el tren de regreso fue otra de las figuras principales del modernismo brasileño, Oswald de Andrade. El encuentro resultó para él un motivo de reflexión sobre la condición del intelectual de Latino América, y pocos días después escribió un artículo titulado “Sol da Meia-Noite” donde sostenía que el panorama americano sería distinto si circulara la producción intelectual entre los diversos países:

Agora mesmo, acabo de levar à estação o casal argentino Oliverio Gironde. E nesse gaúcho perfeito, como em sua suave companheira Nora Lange, senti que os intelectuais conseguem nas horas de suspeição estender os braços por cima dos interesses oportunistas. Outro seria o panorama americano, se conhecês-somos melhor as letras que produzimos, numa mesma expressão de virilidade nova e de terra acordada e num secular anseio de libertação (recogido en *Obras completas* vol. V, 1971: 59-64).

El escritor brasileño consideraba al argentino “um mosqueteiro de 22”: mientras en Brasil “fazíamos a Semana turbulenta”, en Argentina “Gironde e seus companheiros de Martin Fierro levavam a alma autêntica da Argentina para os mesmos rumos expressionais donde sairia a fala nova”. El artículo fue recogido luego en el volumen *Ponta de Lança* de 1944. Muchos años después sería colocado como epígrafe en el fundamental libro de Jorge Schwarz de estudio comparado sobre ambos escritores en la década de 1920.

Agreguemos que el texto apareció originalmente el 9 de octubre de 1943 en *O Estado de Sao Paulo*, es decir, pocos días después de la partida de Lange y Gironde, en uno de los momentos cruciales de la guerra, cuando ya había caído Mussolini, los aliados ocupaban Sicilia y los soviéticos obligaban a retroceder a los alemanes. Aunque el panorama resultaba aún sombrío, la lucha contra el nazismo y el fascismo era una suerte de “aurora boreal no meio do drama tenebroso”, según Oswald de Andrade. “Nós também temos nossa noite sem lua e dela precisamos sair”, decía él, que veía en el contexto la posibilidad de unir a los pueblos latinoamericanos: “Nessa luta que terá que

ser um complemento e o desfecho da outra, ao intelectual latino-americano está reservado um papel decisivo. Entre outras vantagens, a guerra nos trouxe esta – a de melhor nos conhecermos”.

Para América Latina, donde “estamos perfectamente dispuestos a morir pela liberdade da Noruega, ou da China, ou da Rússia”, se presentaba la ocasión de proponer un nuevo programa para nuestros países: “fazemos nós mesmos a nossa liberdade econômica, a fim de se produzir, definitiva e segura, a nossa independência política”.

Como se ve, eran muchas las coincidencias con el manifiesto político de 1940 de Gironde, donde también se formulaba un proyecto económico pues “además de explotarnos, Europa nos desprestigia o nos ignora; y es por eso que, aunque tuviésemos que atravesar uno de los períodos más críticos de nuestra historia debiéramos afrontarlo, pues los sacrificios que nos imponga serán mil veces preferibles a continuar viviendo en la falsedad y el relumbrón de una riqueza que ha dejado, en gran parte, de pertenecernos” (331).

Si Gironde había escrito que “Nuestro profundo hartazgo por Europa nos impulsó, hace ya varios años, a sugerir la conveniencia de dirigirle un saludo expresivo y recogerlos, momentáneamente, dentro del propio cascarón” y que “por muchos riesgos que presenten, las circunstancias no pueden ser más propicias para resolver nuestros problemas” (327), ahora Oswald de Andrade concidía con él:

Nada podemos esperar da Europa européia, para onde vivemos por tanto tempo voltados, com a luz de Paris em nossos espíritos. Foi uma época que terminou. Tínhamos pelo latino-americano um desprêzo que participava do conhecimento de nós mesmos, de nossos pobres recursos civilizados, perdidos no esmagamento de uma fiança torpe ligada à fome dos imperialismos

Para concluir, Oswald de Andrade incluía a Gironde en un grupo de personas, en su mayoría de izquierda, que formaban parte de la nueva cultura de América Latina, y hacía un vibrante llamamiento antiimperialista a la aproximación de los intelectuales, como una suerte de sustitución de importaciones cultural:

Conheçamo-nos melhor! Homens da autoridade e da ilustração de Gironde na Argentina, de Gilberto Freyre e Sérgio Milliet aqui, de Neruda no Chile, podiam iniciar uma campanha de aproximação dos intelectuais americanos capazes de superar a da busca de mercados que a guerra indicou para os produtos de nossas fazendas e de nossas fábricas. Se no meio da noite colonizadora que persiste nos horizontes nacionais de cada um de nossos povos, um sol se anuncia, é o que a inteligência autoriza. São os intelectuais que representam na América ainda bárbara e inculta, o meio-dia possível de amanhã. Aí estão Maria Rosa Oliver, Jorge Amado, tantos outros.

En el regreso, Gironde y Lange no volvieron en tren por Uruguay, sino por Argentina, y se

detuvieron para una breve estadía en las cataratas del Iguazú.

La visita a Brasil, en conclusión, había significado para Girondo y Lange una reafirmación de americanismo. Estas ideas, indudablemente, decidieron a Girondo, el *gaucho perfeito* en palabras de Oswald de Andrade, a retomar un viejo proyecto, el de producir una poesía de redescubrimiento de la geografía argentina, la pampa, el campo nuestro.

Las circunstancias los mostraron desencantados con el gobierno al que habían apoyado: “Y si agregamos la situación mundial, y la de país, el cuadro del 44 no puede ser peor. Yo ando rabiando, y Oliverio también. Algún día si vienes, hablaremos largamente. Hoy, el aumento del azúcar, y de la electricidad, por poco no me sacan canas de múltiples colores”.⁴⁸⁰ No hay otras declaraciones explícitas sobre el proceso político iniciado en 1943; no ha aparecido hasta el momento ninguna afirmación directa de apoyo o rechazo al peronismo, salvo una velada crítica que veremos en un texto de 1949.

4.3. *Volver a ver Campo nuestro (1946)*

Campo nuestro (1946) es el libro de Oliverio Girondo menos valorado por la crítica reciente. Ello se debe, en cierta medida, a que suele ser considerado erróneamente una excepción en la trayectoria poética del autor, pero, sobre todo, porque ha sido cancelada su dimensión gráfica, soslayando la integración entre lo verbal y lo visual de su singular puesta en página original. En contraste, las reseñas de su tiempo fueron en su mayoría positivas, aunque debemos decir que es la obra poética de Girondo de la que menor recepción crítica pudo hallarse.⁴⁸¹

4.3.1. *Campo nuestro en la trayectoria poética de Girondo*

Como sabemos, Aldo Pellegrini escribió el primer estudio de cierto aliento sobre el poeta a principios de la década de 1960, que aún hoy sigue siendo un trabajo de referencia en los estudios sobre Girondo, pero que muestra cómo el montaje textual de su ensayo consistió en una operación crítica. En efecto, Pellegrini fue uno de los primeros en dictaminar que *Campo nuestro* (1946)

⁴⁸⁰ Carta a Bernardo Canal Feijóo del 16 de enero de 1945.

⁴⁸¹ Las bibliografías mencionan tres reseñas. Hemos podido agregar seis más a esa lista: Anónimo, *La Nación*, 1 de diciembre de 1946; Bernardo Verbitsky, *Noticias Gráficas*, 3 de diciembre de 1946; Anónimo, *La Prensa*, 8 de diciembre de 1946; Ulyses Petit de Murat, *Crítica*, 13 de diciembre de 1946; Anónimo, *El Diario*, 16 de diciembre de 1946; González Carbalho, *Cabalgata* 6, 24 de diciembre de 1946; José Portogalo, *Expresión 2*, enero de 1947; Anónimo, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 de enero de 1947; César Rosales, *Sur* 151, mayo de 1947.

constituía una anomalía en la obra de Gironde. Evidentemente el libro no era de su gusto y no encajaba del todo en su construcción teórica a favor de una poesía entendida como “rotunda negación del mundo convencional”, que “arriesga y se compromete, toma posiciones” (1964: 19, 20). En la exposición cronológica del ensayo, tras concluir el análisis de *Espantapájaros*, Pellegrini afirmó: “Con *Espantapájaros* se cierra y llega a la culminación lo que podríamos considerar primer período de la obra de Gironde, que se inicia con *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y sigue con *Calcomanías*”. A continuación añadió: “En cierto modo al margen de los dos períodos que configuran la evolución de la poesía de Gironde, éste publica un largo poema, *Campo nuestro*, que parece como un descanso o más bien como una última tentativa de comunión con el mundo circundante”. En ese punto Pellegrini citaba unos breves pasajes de *Campo nuestro* –nueve versos en total–, para rematar el libro en dos frases y menos de una carilla. La exposición entonces reanudaba así: “El segundo y último período de Gironde se inicia con *Persuasión de los días* y continúa y se afirma en su libro cumbre: *En la mismédula*” (1964: 28-29). De tal modo, mediante la singular trasposición de un montaje no cronológico, Pellegrini colocaba a *Campo nuestro* como intermedio entre los dos períodos postulados por él, omitiendo mencionar las fechas de publicación, conforme a las cuales en verdad *Campo nuestro* (1946) no estaba *antes* de *Persuasión de los días* (1942), sino *después*, entre éste y *En la mismédula* (1954, 1956, 1963). Como interrumpía la postulación de una continuidad, para Pellegrini resultaba más fácil desplazarlo sin aviso de su posición real que intentar explicar por qué estaba allí.

Jorge Perednik, al analizar las lecturas del libro, se refirió a una “mecánica exclusoria” por parte de la crítica, que precisamente no lograba incluirlo en la lógica de una supuesta “coherencia poética” de Gironde (1984: 21). A ello se sumó que la década de 1940 fue la menos estudiada de la producción del escritor, debido, en gran medida, a la selección, la organización cronológica y la impostación gráfica de las dos ediciones póstumas de sus obras completas (1968, 1999). Estas cristalizaban la imagen de un Gironde que, desde 1942 hasta 1954, no había producido más que *Campo nuestro*, es decir, “como si toda la tensión de *Persuasión de los días* se aflojara en un último instante de paz antes de recrudescer en *En la mismédula*”, según afirmaba Enrique Molina en el prólogo a las *Obras completas* (1968: 34).⁴⁸²

⁴⁸² En una reseña sobre *En la mismédula*, Molina había sido aun más crítico: “En *Campo nuestro* su lenguaje abandona muchos de sus poderes, como para estar a tono con la pampa, el más detestable y monótono de los paisajes” (1956, junio 10: 24).

Las lecturas posteriores en general perpetuaron esta imagen y condenaron el libro. Aun más exiguo que Pellegrini, César Aira despachó el libro en cinco palabras, incluyendo las dos de su título: “*Campo nuestro*, regresivo poema bucólico” (2001: 242). Para Fernando Rosenberg, el libro es el abandono de la ruptura vanguardista y un *fracaso estético*, porque la “forma” “carece de todo intento de exploración”:

Girondo encuentra su clave en el regreso al campo y el abandono de toda ruptura vanguardista, tanto en el contenido, ya que *Campo nuestro* se basa en una mitificación conservadora, como en la forma, que carece de todo intento de exploración de las posibilidades lingüísticas o expresivas del idioma que caracterizaban al Girondo anterior y que retornarán posteriormente. [...] En este sentido podemos decir que se trata de un fracaso, no desde un punto de vista moral, sino desde un punto de vista estético (1999: 265).

Quienes valoraron positivamente *Campo nuestro*, entre ellos, Gaspar Pío del Corro (1976), Nidia Burgos (2004) y Roberto Retamoso (2005), lo hicieron por motivos muy diversos; en este grupo se distinguió Francine Masiello, quien lo consideró una respuesta irónica a la “crisis de representación de la historia argentina” y propuso situarlo “como un texto puente, como transición entre una poética visual y otra auditiva, como un punto eje dentro de la duradera obsesión de Girondo por burlarse de la autenticidad y por su juego con el artificio verbal” (1998: 93, 94).⁴⁸³

Dos lecturas del texto, la de Antelo (1999) y la de Muschietti (2009), se respaldaron en la datación falsa del cuaderno inédito de Girondo *Expedición a Quilmes II*, que analizamos antes. El primero se figuró que había contradicción y desdoblamiento en Girondo:

tras declarar que “lo que prefiero, campo, es tu llaneza”, es decir, ese artificio que yo mismo construyo, el poeta admite, casi a regañadientes, “ya sé que tierra adentro eres de piedra”, reconocimiento que se desdobra en una enumeración de rasgos específicos. Girondo trata entonces de justificar su denegación, admitiendo que “en vez de esas quebradas y laderas”, realmente existentes, sólo ve “una inmensa llanura de silencio” (1999: LXXV).

Esta lectura ignoraba que *Campo nuestro* se sitúa en un espacio geográfico muy diferente al de los valles calchaquíes de las ruinas arqueológicas, descrito como árido, rocoso, espinoso en el cuaderno *Expedición a Quilmes*, en un pasaje suprimido por Antelo: “Todo espinas, arena, y roca. [...] Algarrobos que se arrastran por el suelo. Cercos que son un nudo de serpientes. [...] El paisaje es tan áspero que la bosta adquiere una jerarquía de esmeralda” (2004: 95-96). Lo mismo se indica

⁴⁸³ Una defensa, motivada menos por la estética del libro que por su fecha de publicación, ha sido intentada por Rizzo: “*Campo nuestro* denuncia los cataclismos de la historia mundial del siglo XX desde una perspectiva latinoamericana y afirma la inmutabilidad de las esencias estéticas y éticas de la poesía en un homenaje a la tierra rioplatense” (2001: 133).

específicamente en *Campo nuestro*: en los versos 86 a 95 distingue entre el paisaje de la inmensa llanura pampeana y el paisaje serrano de “*tierra adentro*”, con sus “valles de piedra” y sus “quebradas minerales”:

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, sólo veo,
en vez de esas *quebradas minerales*⁴⁸⁴
donde espectros de mulas se alimentan
con las más tiernas *piedras*,
una inmensa llanura de silencio,
que abanicán, con calma, tus haciendas (210).

Si en la sierra abundan las piedras, en la llanura no:

¿Dónde apoyarnos, campo?
¿Ni una piedra! (215).⁴⁸⁵

Muschiatti, siguiendo a Antelo, ubicó “entre 1938 y 1949 el manuscrito *Expedición a Quilmes*” y acudió a los “experimentos arqueológicos” de Gironde para explicar no sólo *Campo nuestro*, sino también *Persuasión de los días*: “mientras se desenterraban cadáveres y urnas funerarias, el poema comienza a escribir lo que adviene: «Este olor homicida»”; a continuación Muschiatti citó fragmentos de “Ejecutoria del miasma”, para concluir: “Una voz-olor, homicida como la de la vanguardia, pero sólo audible en el silencio de arena del desierto” (2009: 141-142). Estas aserciones resultaban más ensayísticas que críticas, pues en el poema “Ejecutoria del miasma” no hay desiertos, sino colchones, techos, veredas, ventanas y cuartos.

En cuanto al resto de las lecturas críticas de *Campo nuestro*, se ha llegado a decir que es “un verdadero hiato en la producción girondeana” (Schwartz 1996: 218) e, incluso, “una especie de excrecencia en el corpus del escritor” (Rodríguez Pérsico 1999: 397). Lo cierto es que ese *corpus* se ha expandido gracias a la progresiva aparición de poemas dispersos de la época, que son más numerosos de lo que se creía, llenando el “descanso” entre *Persuasión de los días* y *En la masmédula* hasta configurar un sistema coherente.

⁴⁸⁴ El verso tiene una variante con respecto a su primera publicación en *La Nación* (1945, octubre 7): “en vez de esas quebradas y laderas”.

⁴⁸⁵ También distingue entre la llanura pampeana y la tierra europea “donde grandes muertos insomnes y locuaces”, “vociferan, / en cada encrucijada, / en cada *piedra*” (215).

4.3.2. Lecturas: rupturas y continuidades de lo rural en Gironde

A la luz de los textos recuperados y la datación de los “poemas no recogidos en volumen” (Greco, 2004; Schwartz, 2007), se advierte que tal “excrecencia” se prolongó durante toda la década, lo que equivale a un cuarto de la producción de Gironde, si tomamos en cuenta las fechas de edición del primero y el último de sus libros (1922-1963). Hasta ahora hemos hallado dieciséis textos del período: trece dispersos, es decir, que el propio poeta destinó a la publicidad en diarios y revistas, y tres inéditos.⁴⁸⁶ Estos últimos son los más tardíos e inauguran la siguiente fase de la poética de Gironde, desarrollada en las versiones sucesivamente ampliadas de *En la masmédula*.

Los poemas dispersos se vinculan con algunos de los de *Persuasión de los días*, como “Atardecer”, “Deserción”, “Predilección evanescente” y “Dietética”, entre otros, y a la vez, presentan continuidades temáticas, estilísticas, gráficas y rítmicas con *Campo nuestro*. El texto de este último volumen, por lo demás, fue sometido a un intenso trabajo de escritura y reescritura, lo que lo convierte en un proyecto no eventual, sino a largo plazo, del que el libro no fue la última etapa. No nos proponemos realizar aquí un estudio de crítica genética; pero no es inoportuno revisar de modo sucinto las diferentes etapas de *Campo nuestro*. El proceso, iniciado en la década de 1910, incluye algunos apuntes manuscritos; un dactiloscrito inédito sin fecha; el poema “Dietética” de *Persuasión de los días*; el poema disperso “Friso”, aparecido en la revista *Saber Vivir* en 1943; una primera versión del texto del libro, publicada con el título “Versos al campo” en *La Nación* en 1945; el libro *Campo nuestro*, de 1946; y otra publicación dispersa, aparecida en 1950 en *La Nación*, llamada también “Versos al campo”, aunque de contenido diferente de la anterior. Schwartz observa que Gironde despliega en este texto un territorio sin historia, un espacio infinito, “una geografía plácida y sin tropiezos” (1999a: 435). Nuestra hipótesis es que el proceso de escrituras y reescrituras consistió en la progresiva desrealización y deshistorización del campo, como puede verse al reconstruir la historia del texto.

I. *Notas (circa 1918)*. La más lejana ascendencia de *Campo nuestro* que hemos descubierto hasta ahora es de finales de la década de 1910, es decir, anterior a los *Veinte poemas*. Es apenas una hipérbole, que no llega a configurar ni la primera versión de un verso, pero permite observar la

⁴⁸⁶ Para comprender lo que significan dieciséis poemas en la obra de Gironde, recuérdese el número de textos de los libros publicados: 20 poemas en su primer libro; 10 en *Calcomanías*; 25 en *Espantapájaros*, 54 en *Persuasión de los días*, que es el más extenso; 16 en la primera edición de *En la masmédula* (1954). De ningún otro período se conservan tantos textos dispersos.

circulación de ciertas ideas a lo largo del tiempo en la producción del autor e inscribe el texto en la mitología familiar. Pertenece a la serie de manuscritos inéditos fechados *Circa 1918*, que transcribe viejas historias referidas por Josefa Uriburu. En una de ellas se lee que, en tiempos de la abuela de Gironde, era tanta la pobreza en la provincia de San Luis: “que las mulas *se alimentaban de las piedras* más blandas que encontraban en la montaña”.

La metáfora de la madre tendrá una larga descendencia en la obra de su hijo. En efecto, poco después, en *Calcomanías* quienes comen piedras son los hidalgos pobres de “Toledo”:

Hidalgos que se alimentan de piedras y de orgullo,
tienen la carne idéntica a la cera de los exvotos (32).

En 1932, en el manuscrito *Expedición a Quilmes II*, con la apariencia de un registro en apariencia objetivo de la realidad circundante, Gironde encubre una construcción retórica. El apartado *Paisaje. Tipos. Costumbres* describe la extrema miseria del lugar con una serie de metáforas, “Gente con movimiento de lagarto”, “Algarrobos que se arrastran por el suelo”, y entre ellas se recupera la hipérbole de la pobreza escuchada quince años antes: “*Burro[s] que se alimentan de piedras*”.⁴⁸⁷

La imagen de los animales que se alimentan de piedras reaparece, atribuida de nuevo a las mulas, en los versos de *Campo nuestro* citados poco más arriba, sobre el paisaje serrano, en cuyos “valles de piedra” “*espectros de mulas se alimentan / con las más tiernas piedras*” (210). Aquí se complementa con la idea de que un animal pobre y esquelético asemeja a un espectro, que es casi una metáfora lexicalizada, empleada ya por el propio Gironde en *Calcomanías*, al describir el paisaje “tan real que parece fingido” de Andalucía: “deambula un blanco espectro vestido de caballo” (45).

II. *Apuntes (1921)*. Una anotación aislada en sus cuadernos confirma la estética del apunte de Gironde. Es también el vislumbre de una metáfora, en este caso volcada, y posteriormente tachada, en la libreta manuscrita de 1921:

Campos abanicados por las colas de las vacas (2014: 147)

que es retomada en el dactiloscrito inédito:

Campo nuestro [...]
con millones de colas que lo abanicán (422).

⁴⁸⁷ Antelo en su transcripción omite todo el apartado, junto con las últimas páginas del manuscrito. Por su parte, en *Noche tótem* se reproduce el pasaje con numerosos errores de lectura, entre ellos este: “*barro* que se alimenta de piedras” en vez de *burro* (Gironde, 2000: 191).

y encuentra una nueva formulación en los dos endecasílabos del libro de 1946, apenas vistos:

Una inmensa llanura de silencio
que abanicán, con calma, tus haciendas (210).

Esta genealogía explica el modesto misterio de las “colas” del dactiloscrito, que lleva a Jorge Schwartz a un error de lectura en su ensayo por lo demás agudo sobre el texto:

¿A qué “colas” se está refiriendo Girondo? Saltaré las diversas posibilidades interpretativas. Tenemos que leer 43 versos más para descubrir que se trata de la imagen zoomórfica de los molinos. ¡Menos mal! Llegamos entonces a la conclusión que la primera estrofa del poema resuelve el problema de ventilación de la pampa argentina gracias a la metonimia de los molinos en acción (1999a: 440-441).

El proceso de escritura muestra, sin embargo, que la idea de las colas no se refiere a los molinos sino a las vacas, aunque éstas no hayan sido mencionadas en la etapa intermedia. Las colas de las vacas se ven también en el poema “Dietética” de *Persuasión de los días*:

Hay que rumiar la yerba
que sazonan las vacas
con su orín,
y sus colas (196).

III. *Dactiloscrito (sin fecha)*. El mencionado dactiloscrito inédito, encontrado por Artundo y reproducido por Schwartz (Girondo, 1999: 422-431), consta de 25 páginas sin numerar y no lleva fecha ni título. Como las *Églogas* de Virgilio, está dividido en diez secciones o poemas numerados I a X, sin agrupación en estrofas regulares. Son en total 193 versos. El primero es, justamente: “Campo nuestro”.

No hay datos sobre la fecha de composición, si bien numerosos elementos autorizan a considerarlo una antigua versión de *Campo nuestro*, que aparece como una verdadera reescritura del anterior. Según Schwartz, “todo indica que CN1 (el manuscrito) es anterior a CN2 (el libro publicado): por el primer verso que da el título a la versión publicada y porque es muy poco probable que Girondo hubiese escrito una versión de calidad inferior *después* de la publicación de CN2 en 1946” (1999: 434, subrayado del autor). En efecto, el dactiloscrito es evidentemente anterior, tanto al libro, como a la versión publicada el año precedente en *La Nación*. El análisis comparativo revela que acabó por convertirse en una suerte de cantera de las versiones ulteriores, de la cual Girondo extrajo numerosos elementos. Señalemos, ahora, sólo algunas de las abundantes continuidades.

Dactiloscrito “Campo nuestro...”

Campo nuestro (1946)

Ya que la pampa sabe darnos importancia de centro, / agarrar el caballo y galopar... (426)	Galopar. Galopar. ¿Ritmo perdido? / hasta encontrarlo dentro de uno mismo. (211)
Saber que todo anhelo / es sencillo y es claro, / como el cielo azul... / sin nubes y sin dobleces (428). ⁴⁸⁸	Eres tan claro y limpio y sin dobleces / que el vuelo de una nube te ensombrece (208).
el rocío / que nos limpia las botas y la pereza (428)	el relente a distancia y pasto herido / con que impregnas las botas... la fatiga (210)
Y crepúsculos en que el sol / se entrega a la llanura, / sin aspavientos y sin falsos rubores, / con la misma condescendencia / de la chinita que nos espera / del lado del atardecer y de las parvas (423)	Sin rubores, ni gestos excesivos, / –acaso un poco triste y resignada– / con el mismo candor que usan tus chinas / y reprimiendo, campo, su ternura, / –más allá del bañado, entre las parvas– / se te entrega la tarde ensimismada (209).

Habiendo establecido que, por la publicación de los “Versos al campo” en el diario, el año 1945 constituye el término *ante quem* de la redacción, no será superfluo indagar cuál es el término *post quem*. Por ahora no estamos en condiciones de arribar a ninguna conclusión definitiva, pero sí de enumerar una serie de indicios que inducen a valorar la hipótesis de que el dactiloscrito es bastante más antiguo que *Campo nuestro* y que, quizá, fue redactado entre la década de 1920 y la de 1930, considerando la ausencia de métrica regular sistemática, ciertos procedimientos metafóricos de animación de lo inanimado (“la brisa suspira la satisfacción de haber llegado”) y ciertas fórmulas (“¡pero eso sí!”) frecuentes en los primeros libros de Gironde. Otros elementos sostienen esta conjetura. La brusca presencia final del yo proporciona una inflexión confesional, desdeñada siempre por Gironde:

Hay algo de insatisfecho en mí
que me duele como una ausencia,
algo que quisiera surgir desde mi propia oscuridad
y que aspira a ser plenitud y canto... (1999: 431).

Asimismo, es posible reconocer una formulación rural de las metáforas de los primeros libros, muchas de ellas urbanas, en una suerte de canibalización de escrituras. El siguiente cuadro recoge algunas de las líneas que vinculan ambas dimensiones. Al observar la primera de ellas, es inevitable recordar la anotación en el manuscrito de 1921: “Las moscas anestesian el calor del paisaje”

⁴⁸⁸ En su reproducción del dactiloscrito, Schwartz transcribió este último verso como “sin *muebles* y sin dobleces”. La consulta del original obliga a enmendar *muebles* con *nubes*.

(Girondo, 2014: 148).

Dactiloscrito “Campo nuestro...”

Veinte poemas y Calcomanías

cuando la siesta zumba en los postigos (422)
para anestesiarnos de siesta y de zumbidos (424)

se anestesian de siesta (“El tren expreso”, 35)
Un zumbido de moscas anestesia la aldea
 (“Siesta”, 45)

y el único canto que se oye
es el chirrido fresco
de la roldana del aljibe (423)

¡Silencio! –grillo afónico que nos mete en el
oído–. ¡Cantar de las canillas mal cerradas!
–único grillo que le conviene a la ciudad–.
(10)

Pereza que nos crucifica sobre el pasto (424).⁴⁸⁹

En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir
de par en par una ventana (21)

Como se ve hay un intercambio entre lo rural y lo urbano, del canto del aljibe al canto de las canillas, del pasto a la ventana.

En fin, señalemos que es posible percibir aquí cierta influencia de la poesía de Jules Supervielle, en especial el poema “Retour a l'estancia” de *Débarcadères* (1922, recogido en Supervielle, 1996: 128-129), donde se refiere a la Pampa como *una llanura que no tiene historia, un desierto orgulloso* de ser desierto desde siempre, que no rinde cuentas a nadie y que se niega a parecerse a esos *paisajes manufacturados de Europa, desangrados de recuerdos*.

Je fais corps avec la pampa qui ne connaît pas la mythologie,
avec le désert orgueilleux d'être le désert depuis les temps les plus abstraits,
il ignore les Dieux de l'Olympe qui rythment encore le vieux monde.
Je m'enfonce dans la plaine qui n'a pas d'histoire [...].
Je me mêle à une terre qui ne rend de comptes à personne et se défend de ressembler à ces
paysages manufacturés d'Europe, saignés par les souvenirs,
à cette nature exténuée et poussive qui n'a plus que des quintes de lumière.

Asimismo, el texto presenta semejanzas con la producción de amigos de la juventud de Girondo. Por un lado, hay algunos puntos de contacto con el Fernández Moreno de *Campo argentino* (1919) y de *Nuevos poemas* (1921). La inmensidad del cielo y las nubes, y la morosidad de quien la contempla:

¡Campo de Buenos Aires!
Lejanías azules... [...]
Casi no hay más que nubes... (1919: 65).

Pereza increíble

⁴⁸⁹ Recuérdese el final de *Raicho* de Güiraldes (1917): “Raicho, inefablemente quieto, se duerme de espaldas, los brazos abiertos, crucificado de calma sobre su tierra de siempre” (1962: 235).

del cielo y del campo (1921: 91).

Los caminos que parten de la estancia, y la reunión de los paisanos en las casas:

De la tranquera azul entreabierta,
de la tranquera azul parte el camino (1919: 44).

Bajo el corredor circula
el mate crepuscular. [...]
El patio está gris oscuro... (1919: 56).

Por otro lado, hay ecos de la obra de Ricardo Güiraldes. Schwartz señaló las semejanzas entre *Don Segundo Sombra* y *Campo nuestro*:

Al igual que en *Don Segundo Sombra*, la versión que Gironde nos presenta es la de un territorio idealizado, casi virtual, producido por el imaginario (por no decir la fantasía) de escritores pertenecientes a una oligarquía urbana y que en el momento en que les surge una especie de aguda conciencia de la argentinidad, no encuentran mejor traducción literaria que la del espacio de la pampa, interpretada como zona ahistórica. Los mecanismos ideológicos que se revelan en el campo mítico de *Don Segundo Sombra* y en el de *Campo nuestro* son prácticamente los mismos (1999: 434-435).

Hay que añadir, asimismo, la cercanía del texto del dactiloscrito con la primera producción de Güiraldes, la de *El cencerro de cristal*, en especial la sección titulada *Camperas*:

MI CABALLO

Es un flete criollo, violento y amontonado. [...]
Comió pampa, en gramilla y trébol, y su hocico resopla vastos golpes, en sed de horizonte.
La línea, la eterna línea, allá, en que se acuesta el cielo. [...] Iluso, la tierra rodó al empuje de sus cascos; fue ritmador del mundo (1915: 17-18).

Azules tus ojos. Azules y largos, como un deseo perezoso, cuando el cansancio pesa en tus párpados caídos. [...] Mientras los postigos de nuestro cuarto se ribetean de sol ("Siesta", 1915: 33).

Estos versos y los del poema "Ladrado":

Calma.
La brisa disgrega el pecho en rezos. [...]
Un sapo hace gárgaras de erres.
Los grillos cantan glorias de vidrio.
El viento, en las ramas, chista para profundizar el silencio. [...] El silencio se duerme.
Pregusto de muerte (Güiraldes, 1915: 51-52).

pueden compararse con el dactiloscrito de Gironde:

Al abrir las ventanas, para que entrase el campo,
la pampa, toda entera, no era más que horizonte.

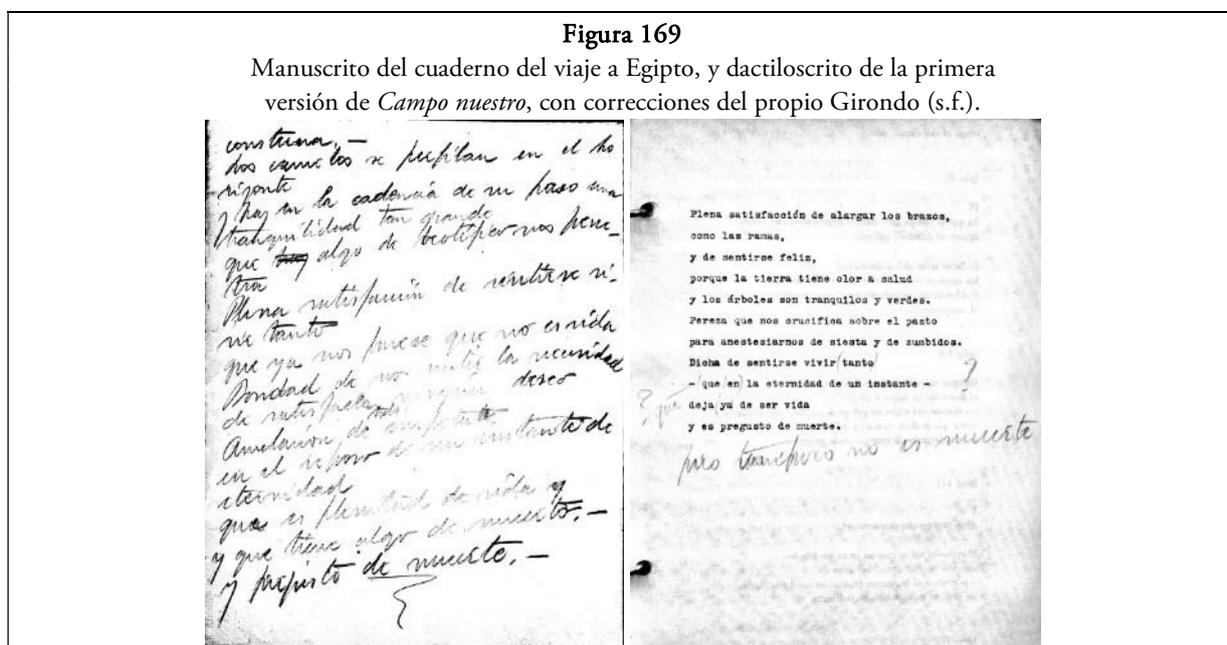
Plena satisfacción de alargar los brazos,

como las ramas [...].
 Dicha de sentirse vivir tanto
 que en la eternidad de un instante
 deja ya de ser vida
 y es *pregusto de muerte* (424).

La imagen tan intensa del *pregusto de muerte*, compartida por Güiraldes y Gironde, se lee también en uno de los apuntes manuscritos de los cuadernos del viaje a Egipto de nuestro autor:

Plena satisfacción de sentirse vivir tanto
 que ya nos parece que no es vida [...]
 en el reposo de un instante de eternidad
 que es plenitud de vida
 y *pregusto de muerte* (2007: 41).

La notable similitud entre los dos textos de Gironde, el del desierto de la llanura pampeana y el del desierto de Egipto, induce a conjeturar cuál precedió al cuál. Lo cierto es que la existencia de un dactiloscrito implica, por los hábitos del poeta, un pre-texto en estado avanzado de elaboración, en contraste con el material aún informe de los cuadernos de apuntes.⁴⁹⁰ Un puñado de correcciones manuscritas muestra que el texto, después de haber sido pasado en limpio, siguió siendo en su momento sometido a revisión.



En dichas correcciones se advierte un recorrido: en el manuscrito de Egipto al último verso “y que tiene algo de muerto” se le añade la alternativa “y *pregusto de muerte*”. En el dactiloscrito

⁴⁹⁰ Los pocos dactiloscritos conservados, de *Espantapájaros* y *En la mismédula*, presentan escasas diferencias con sus posteriores versiones impresas.

“Campo nuestro”, el verso “*y es pregusto de muerte*” es corregido por una variante manuscrita posterior: “pero tampoco no es muerte”. Esta triangulación permite conjeturar que el manuscrito egipcio es anterior al dactiloscrito pampeano: puesto que el primero está relacionado con el viaje a Egipto, cuya datación conocemos con certeza, sería pues enero de 1929 la extrema fecha *post quem* de composición de al menos algunos pasajes del dactiloscrito.

En cuanto al texto del dactiloscrito en sí, la crítica hasta ahora no se ha detenido a analizarlo, a excepción de Schwartz, que lo presentó con ciertos escrúpulos:

Confieso que la recuperación de CN1 me deja con una sensación incómoda. El análisis de este manuscrito representa un cierto desnudamiento y traición al poeta, que lo mantuvo inédito toda la vida. Pero que en compensación nos ayuda a rescatar y a conocer los bastidores del texto final publicado así como a establecer parámetros críticos coherentes (1999: 434).

Esta observación es una precaución metodológica importante. Al mismo tiempo que habilita a formular hipótesis sobre los procesos de escritura, nos previene de reprochar a un autor, como pecados de pensamiento, aquello que decidió no publicar. Para Schwartz, tanto el dactiloscrito como el libro son un *fracaso* por su *paupérrima calidad poética*:

Lo que yo considero en Gironde un fracaso definitivo no se debe al hecho de ser poesía realista o poesía altamente referencial, como si la buena poesía tuviese en la vanguardia la reserva del mercado poético. De lo que se trata ahora, y la mayor parte de la crítica ha sido unánime en esto, es de la paupérrima calidad poética del poema, conocida en la versión publicada y corroborada por la versión dactiloscrita inédita (1999: 441).

Los diez segmentos del dactiloscrito exponen la sucesión de los días y las noches en el campo, que recuerda al poema “Tríptico” de Ricardo Güiraldes:

AMANECE

Es la noche de las estrellas; soñolentas parpadean, para dormir en la violencia del día. [...] El disco de luz, invencible en su ascenso, ha desgarrado en amplia herida, las nubes que pesaban sobre él. [...] Las nubes sangran.

MEDIO DÍA

La atmósfera embebida de átomos solares, tiene solidez irrespirable. [...] El sol, sus grandes alas desplegadas, plana inmóvil sobre el mundo.

LA ORACIÓN

Las ovejas vuelven del campo. [...] Es la hora mística.

Lentamente, la noche se ha dormido, acostada sobre el llano (1915: 21-22).

El primer segmento del dactiloscrito de Gironde marca el tono general desde los versos de apertura, que indican la inmensidad del cielo de la llanura. La comparación de la pampa con el mar, en el momento de la llegada del crepúsculo, tiene desde luego resonancias decimonónicas y ha sido

señalada como una suerte de topos de la literatura argentina por su aparición ya desde el comienzo de *La cautiva* de Esteban Echeverría:

Era la tarde, y la hora
en que el sol la cresta dora
de los Andes. El Desierto
inconmensurable, abierto,
y misterioso a sus pies
se extiende; triste el semblante,
solitario y taciturno
como el mar, cuando un instante
el crepúsculo nocturno,
pone rienda a su altivez. [...]
El aura, moviendo apenas
sus alas de aroma llenas,
entre la yerba bullía
del campo que parecía
como un piélago ondear.

El desierto era el territorio de lo hostil, de lo extraño, de lo salvaje, según escriben Laura Malosetti Costa y Marta Penhos en su estudio sobre la iconografía de la pampa en el siglo XIX. En su apropiación literaria “había que crear una imagen nueva para una nueva vivencia y el modelo fue el mar byroniano” (1991: 202).⁴⁹¹

Para el Centenario Leopoldo Lugones usará en la “Oda a los ganados y las mieses” una nueva entonación de la misma metáfora:

Alcemos cantos en loor del trigo
Que la pampeana inmensidad desborda,
En mar feliz donde se cansa el viento
Sin haber visto límite a sus ondas.

También el campo de Fernández Moreno, poblado de inmigrantes europeos, asemeja al mar:

Océano de fina hierba,
rojas casas de ladrillos,
ovejas, vacas, caballos
y geométricos molinos (1919: 23).

Crepúsculo argentino, sin campanas.
¡Qué ganas, sin embargo, de rezar,
de juntar nuestras voces humanas
al místico mugido y al balar!

⁴⁹¹ “A partir de aquí esta idea se constituye en un topos de nuestra literatura” sostienen estas autoras, que recogen posteriores ejemplos en Sarmiento, Gutiérrez, Ascasubi, Mansilla y otros (Malosetti; Penhos, 1991: 202). Retamoso (2005: 126) rastrea antecedentes de estas imágenes en Rafael Obligado y Leopoldo Lugones.

A estas horas marea la pampa como un mar... (1919: 79).

Este mar, menos que el de Echeverría, es el de la producción agrícola, como se advierte en el dactiloscrito de Gironde, cuyo campo ya es menos monumental y más doméstico: es el territorio que rodea a la estancia y se articula en torno de ella, con alambrados, haciendas, pucheros, chinitas, molinos, gallinas.

Campo grandote, como el mar,
donde la brisa ondula la marejada
efervescente y rubia de los trigales (422).⁴⁹²

La imagen de las olas de trigales fue luego retomada por el autor en dos versiones sucesivas, en un exiguo desplazamiento cereal del trigo a la avena:

Este campo fue mar
de sal y espuma.
Hoy oleaje de ovejas,
voz de trigo (1945, octubre: 1).

Este campo fue mar
de sal y espuma.
Hoy oleaje de ovejas,
voz de avena (1946, 207).

En Gironde aparece también la idea inversa, es decir, la evocación de la llanura mientras se atraviesa el océano: en el manuscrito de la década de 1920 “Embarcarse para poder volver”, describe la escena a bordo, “rodeado de ese mar [...] que da un pregusto de pampa a la melancolía de las pupilas de llanura de las chicas”. El símil es recuperado como metáfora recíproca en *Campo nuestro*, donde se califica al mar como *campo equívoco*:

Una tarde, en el mar, tú me llamaste,
pero en vez de tu escueta reciedumbre
pasaba ante la borda un campo equívoco
de andares voluptuosos y evasivos (211).

La sección I del dactiloscrito introduce dos características de subjetividad, cuyo empleo sin ironía Gironde evitó en su poesía edita: una es la exclamación *¡qué lindo!*, presente aquí dos veces y otras tres veces más en el resto del texto; para Schwartz, se trata de “un regodeo nirvánico del hombre absolutamente satisfecho de su circunstancia” (1999: 438). Este recurso, que contrasta con

⁴⁹² En el dactiloscrito está tachada a mano la primera comparación con el mar: “Campo grandote como el mar”.

el deslumbramiento de los poemas de la década de 1920, se mantiene en cierta medida en las exclamaciones del libro de 1946:

¡Qué cordial es la mano de este campo!... (207)

¡Qué buenos confesores son tus sapos! (213)

Otra característica es la abundancia de sufijos aumentativos y diminutivos afectivos: *chinita*, *estrellita*, *nuevita*, *calientito*, *trotecito*, *gustito*. Compárese la puerilidad del dactiloscrito:

como *agüita* de aljibe (429)

Campo *grandote* (422)

nos sentimos *chiquititos* (430)

con el humor corrosivo de los primeros libros de Girondo:

Mientras las *viejecitas*, / con sus *gorritos* de dormir, entran a la nave / para emborracharse de oraciones” (“Paisaje bretón”, 7)

Las mujeres tienen los poros abiertos como *ventositas* y una temperatura siete décimos más elevada que la normal (“Croquis sevillano”, 17)

¡Salones! Salones de artesonados tormentosos donde cuatrocientas cariátides se hacen cortes de manga entre una bandada de *angelitos* (“Lago Mayor”, 24)

Los pies ensangrentados por los guijarros, / se gulusmea en las cocinas / un *olorcillo* a inquisición (“Toledo”, 32)

¡Si al menos pudiéramos arrimar un ojo / a alguno de los *agujeritos* que hay en el cielo! (“El tren expreso”, 37)

¡Agua! / ¡*Agüita* fresca! / ¿Quién quiere agua? / pregonan los aguateros al servirnos una reverencia de minué (“Semana Santa”, 55).

Hay que notar que esta era otra de las diferencias de Girondo con el Borges ultraísta que prescribía el diminutivo emotivo o piadoso, de uso sistemático en el *Fervor de Buenos Aires* de 1923: *casitas*, *nochecita*, *pastito*, *arbolito*, *jardincito*, *manojito*, *tardecita*, *lucécita*. Néstor Ibarra lo elogiaba como “unión de intensidad y pudor, de severidad y efusión, esa alternancia de visiones infantiles” (1930: 27). Guillermo Ara observó sobre el *Campo nuestro* de 1946 que Girondo, “poeta que siente la llanura en su esencia, no pretenderá esclarecerla con diminutivos y nombres en bastardilla. La cercará con puras sensaciones de infinitud, de riesgo, de galope, de vértigo” (1961: 52). Sin embargo, los escasos diminutivos no dejan de asumir allí una dimensión ligeramente criollista,

como un intento de aproximar la lengua del poema a la del habla rural:

Pasan las nubes, pasan [...] / pero *toditas* llevan, / campo, tu marca (209)

al trote corto, campo, al *trotecito* (211)

y *limpito* de muertos (215).

En la masmédula vuelve a emplear los sufijos con intención irónica, llevada hasta el sarcasmo:

los *suspiritos* sólo (“La mezcla”, 219)

los *avernitos* íntimos (“El pentotal a qué”, 229)

los *mititos* (“Hasta morirla”, 241)

entre mis *subyollitos* tan nimios micropsíquicos (“Yolleo”, 246)

y sus *entelequititas* y *emocioncitas* nómadas (“Porque me cree su perro”, 257)

y de los *instintitos perversitos*

y de las *ideítas reputitas*

y de las *ideonas reputonas* (“Cansancio”, 263).

Volviendo al dactiloscrito sin fecha, señalemos que no presenta aún la abstracción del libro *Campo nuestro*, según muestran las secciones sucesivas. La II establece claramente el núcleo espacial del poema mediante el empleo de la segunda persona: “¿Recuerdas los amaneceres de la *estancia*?” y de algunas metáforas escasamente innovadoras:

el sol salía del horizonte,
como si saliera del horno:
calientito y tostado,
como galleta (424).⁴⁹³

Abundan las expresiones de conformidad eglógica, expresadas algunas en ritmo alejandrino: “la mañana llegaba / en un grito de gallo”, y luego retomadas también en la breve sección III:

Plena satisfacción de alargar los brazos,
como las ramas,
y de sentirse feliz,
porque la tierra tiene olor a salud
y los árboles son tranquilos y verdes (424).

⁴⁹³ Algunos pasajes de esta sección son análogos al poema inédito “Aldea”: “Zaguanes donde el silencio canta / con voz de moscardón. / El sol entra en los cuartos de las mujeres / los colchones asoman sus nalgas a las ventanas / y todo se impregna / de un olor sencillo a intimidad. / Las viejas tejen con ademanes de insecto / mientras las gallinas escarban y picotean el suelo. [...] / En la calma estancada / las voces resuenan / como en el fondo de los aljibes / y al través de un zumbido de siesta y de oraciones / se oye la canción de ciego que el río / entona bajo el puente...” (2007: 52).

Dicha sencilla de no pensar en nada
de tener la conciencia amplia,
como el cielo azul... azul (424-426).

En el apartado IV todo es más abstracto, salvo una ocasional mención de los chimangos. Da la impresión de ser el centro del poema y corresponde al momento en que el sujeto abandona el eje de la estancia para descentrarse al galope en el campo, con el fin de *no llegar a ningún lado*; no hay indicación de horas, como si se tratara de un día fuera del tiempo.

Ya que la pampa sabe darnos importancia de centro,
agarrar el caballo y galopar...

La brisa tiene olor a distancia,
los caminos no pretenden imponer su destino
y el horizonte es lo único que consigue atajar
el campo que se va...

Galopar entre la curiosidad de los chimangos
el deseo de no llegar a ningún lado
—y mientras el ritmo de galope nos acompaña el divagar—
sentir que la dulzura macha de estar solo
nos va dejando un amargor en la garganta.

Anticipa el reencuentro, mediante el galope, del propio ritmo perdido que puede verse en *Campo nuestro* (211), lo que Gaspar Pío del Corro llama “el simbolismo del caballo –forma dinámica del contacto tierra-ritmo” (1976: 87).

En las secciones V, VI y VII se describe el regreso a la estancia al atardecer y todo es otra vez doméstico y referencial: las ventanas de las casas, el “olor a churrasco”, la ginebra, los grillos, los sapos, el perro y las carretas. En el anochecer, los paisanos vuelven de su trabajo fumando y son vistos con una metáfora usada por el creacionismo y el ultraísmo, que relaciona la brasa del cigarrillo con una estrella:

El molino oculta su cola entre las alas
y con una estrellita entre los labios,
los paisanos llegan del horizonte,
para acostarse con el cansancio y con la noche (428).

Estos pasajes permiten mitigar la afirmación de Schwartz quien sostiene que el texto “reproduce el referente de forma mimética y primaria”, lo que explica “la total incapacidad de crear en este poema niveles simbólicos o metafóricos del lenguaje” (1999: 436, 441). Más allá de que nos guste o no el resultado, hay en la mayoría de los versos un intensísimo trabajo metafórico, que

emplea los mismos procedimientos de la década de 1920, como la animación sistemática de lo inanimado: “el sol se acuesta”, “los diálogos se arrastran”, “la brisa suspira”, “una nube entorpece”, “la noche enciende las ventanas”, “los grillos le ajustan las clavijas a la oscuridad” (426, 427), etcétera.

Persiste en el individuo el recuerdo del galope solitario por el campo:

Sentarse en la terraza con la noche,
a saborear la soledad,
como si fuera un mate amargo.
Estirar un cansancio de leguas y de leguas...
donde persiste ese olor a campo y a galope,
que nos hace querer, todavía más, nuestro caballo (427).

La visión de la luna es ajena a la desacralización del posmodernismo y de la vanguardia:

y pasarse las horas escuchando
las historias que la luna nos cuenta,
como una abuela (427).

En el VIII hay un nuevo amanecer, con construcciones impersonales de infinitivo:

Surgir del sueño y de la noche,
sin la menor arruga de cansancio.
Levantarse con el rocío (428).

y otra serie de imágenes de conformidad con lo rural, dispuesta con ritmo de silva impar modernista en la que predominan versos de 5, 7, 9 y 11 sílabas:

Saber que todo anhelo
es sencillo y es claro,
como el cielo azul... [...]
Respirar la mañana
nuevita y fresca,
como si saliera del baño,
y sentir la satisfacción
profunda de lo verde,
que es alegría y canto en los ramajes,
y es ternura de llanto sobre el pasto (428-429).

El noveno apartado comienza con una exclamación: “¡Qué linda la chinita aquella de la estancia!” y se erotiza la mirada:

Bajo el recato almidonado de la bata,
la insinuación ardiente de los pezones,
ariscos los ojos de potranca,
¡y un olor a provincia! (429)

El erotismo no estará presente en las versiones posteriores. Obsérvese que la figura de “la chinita” aparece tangencialmente en el libro *Campo nuestro* de 1946, aunque con matices más pudorosos y recatados: “acaso un poco triste y resignada, con el mismo candor que usan tus chinas” (209). En el dactiloscrito Gironde dedica a esta figura femenina más de treinta versos, en los que enuncia su presencia en distintos momentos del día:

Desde el amanecer,
su canción me traía
junto con la mañana,
el gustito verde,
y con un dejo a tierra,
de sus senos,
y a la tarde la veía llegar desde el horizonte,
con las trenzas deshechas por el galope
y un olor a campo y a fogón. [...]
¡Y qué lindo cuando enderezaba hacia los montes,
en la hora en que el atardecer
agrandaba los ramajes y la soledad,
y se sienten esas ganas de irnos
que nos da el horizonte!

Es indudable que los primeros versos están en contigüidad con los de “Dietética”:

la tierra que se escapa
bajo los alambrados,
con su olor a chinita,
a zorrino,
a fogata (196).

Para Schwartz, “Gironde, sujeto entronizado del discurso colonial, no consigue integrar a la mujer al universo de la cultura; al contrario, la horizontaliza en el paisaje ordenado de su naturaleza” (438), aunque aquí la china no es poseída por el hijo del patrón de la estancia y se exhibe a la mirada del deseo de los “paisanos” y los “mozos”, a diferencia de la tímida pasividad que puede hallarse, por ejemplo, en la carta de Güiraldes a Valery Larbaud, tantas veces citada desde el señalamiento de David Viñas (2004):

Usted tiene que venir, Larbaud, para que hagamos un viaje juntos. [...] Cruzaremos caravanas de burros cargados de sal, compraremos algún cuerito de chinchilla o negociaremos un lote de vicuñas, y si usted lo quiere, se hará regalar alguna preciosa chinita de catorce abril, tímida como una corzuela, de quien tendrá los huesos menudos, y dócil como los gatos de San Juan, de quienes tendrá los ojos sesgados.

¡Y qué bien pondría usted su grande alma de poeta a los pies de esa carne simple! (carta a Larbaud del 22 de octubre de 1921, reproducida en Güiraldes, 1962: 747).

La última parte del dactiloscrito de Gironde presenta una repetida aspiración de “plenitud y

canto” en una brusca irrupción del yo, que exhibe la vacilación pronominal del poema, entre lo impersonal y lo personal, entre el *yo*, el *uno*, el *tú* y el *nosotros*. Concluye con una divinización, también prevanguardista, de la luna:

¡Luna!
¡Luna nuestra!
¡Tú que estás en los cielos!... (431).

Si el texto del dactiloscrito es poco conocido, lo son más aun sus aspectos visuales, inescindibles de lo verbal: indiquemos que, para esta versión, Girondo preparó una serie de acuarelas, hasta ahora en su mayoría inéditas. En términos de Fernando Aliata y Graciela Silvestri el territorio no está aquí contemplado cartográficamente como objeto, sino subjetivamente como paisaje, olvidando “su origen testimonial” (1994: 120-121).



Raymond Williams afirma que “la idea misma del paisaje implica separación y observación” (2001: 163). Por su parte, Graciela Silvestri define *paisaje* como una construcción que articula subjetividad y naturaleza (2011: 21) y analiza la cuestión de la altura del punto de vista en las representaciones decimonónicas de la pampa (2011: 200). El cielo y el horizonte, en correspondencia con lo enunciado en el texto –“con mucho más cielo que cualquier otra tierra” (422), “la pampa, toda entera, no era más que horizonte” (424)–, son motivos centrales en las vistas que intentan representar la inmensidad vacía de la llanura, sin accidentes geográficos ni edificios monumentales, desde lo alto, desde un punto de vista no accesible a la mirada de quien lo atraviesa al ras de la tierra.

El segundo verso del dactiloscrito declara que el campo es “sin historia”; en rigor, está anclado aún al espacio y tiempo de la infancia y juventud de Girondo, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, como se advierte por el uso del imperfecto (“las gallinas se apeaban”) y de la segunda

persona dirigida al yo poético, en un desdoblamiento nostálgico: “¿Recuerdas...?” Es decir, se trata de la historia del *hombre sin historia*. En los bocetos, al igual que en el texto, aparecen figuras de paisanos, “chinitas” y caballos, con una dimensión referencial que será progresivamente eliminada. Son, en cierto modo, una versión imperfecta de los motivos de Figari.

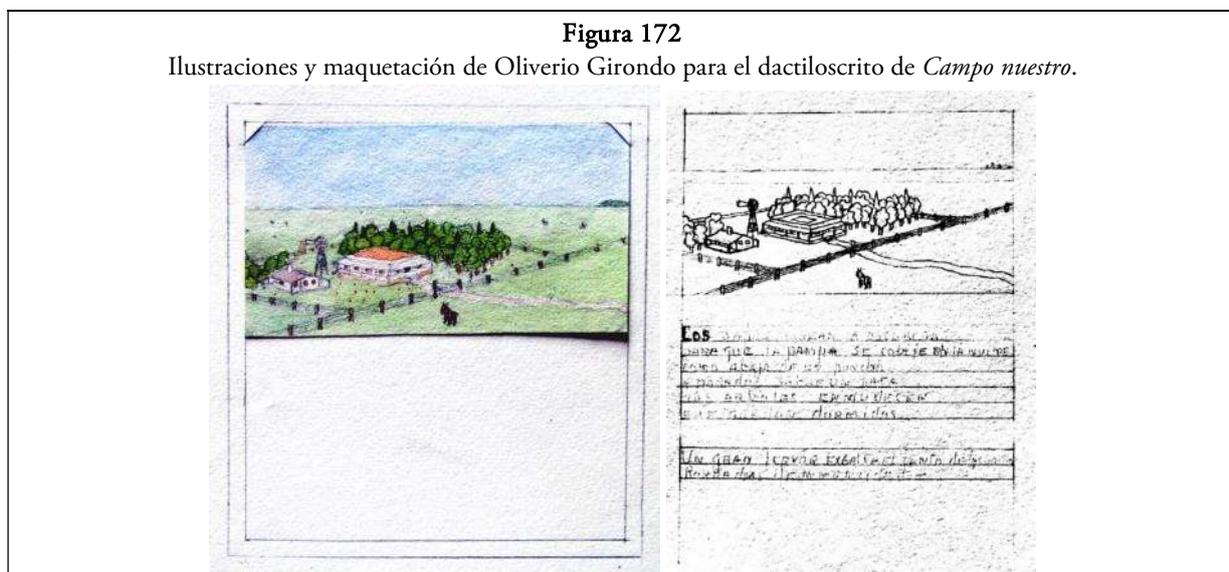


Cabe incluir estas ilustraciones en la categoría que Silvestri llama *pastorales*, es decir, las que muestran la vastedad infinita de un mundo idealizado, sencillo, no popular, como en la serie de “gauchitos” de Blanes (2011: 209). Su vocación realista contrasta con los dibujos caricaturales de *Veinte poemas* y *Calcomanías*.

La representación gráfica sitúa históricamente el campo dentro de lo que Malosetti y Penhos consideran el “modelo de explotación latifundista de las tierras conquistadas” por la campaña del desierto, cuando “la pampa adquiere fisonomía propia e independiente [...]: es el paisaje después de eliminadas las fronteras internas, ya no es el espacio de la otredad. Hay una apropiación del paisaje” (1991: 202). El campo ya no es de otro, sino *nuestro*. La expresión *campo nuestro* es muy antigua en la lengua española, pero en el caso de esta serie poética resulta inevitable preguntarse a quién corresponde ese *nosotros*. ¿A los Gironde, propietarios de grandes extensiones de tierra en el sur de la provincia de Buenos Aires? ¿A la clase oligárquica terrateniente a la que pertenecía la familia? ¿A los argentinos o sudamericanos en general, en tanto habitantes de uno de aquellos territorios que han trabajado “la construcción de una identidad nacional en función de lo único que poseían: no una tradición, sino un paisaje” (Aliata; Silvestri 1994: 120)? Las siguientes versiones del texto, al eliminar casi por completo la historicidad del campo y las menciones a la *estancia*, harán aun más ambigua la referencia al sentido de propiedad, hasta alcanzar dimensiones inmatereales, exacerbando el vínculo entre Campo Nuestro y Padre Nuestro.

La respuesta de Graciela Montaldo a estas preguntas es que el campo de Girondo “tiene más de personal (álbum de familia) que de colectivo” (1993: 127). En rigor, ninguna dimensión excluye a la otra.⁴⁹⁴ En el interior del “álbum de familia” corresponde recordar el pormenor hasta hoy soslayado de que Juan Girondo, el padre de Oliverio, era ingeniero agrimensor, paradigma del hombre activo moderno, según Silvestri (2011: 98), quien ha analizado la importancia de esta profesión en la apropiación del territorio y en el establecimiento de la pampa como invención cultural. Es decir, sin intención de incurrir en juegos de palabras, la descendencia de padre a hijo establece un desplazamiento de profesión, de la topografía a la tipografía.

Girondo concibe la primera versión como una unidad de imágenes y textos. Bosqueja viñetas, tipografías, marcos relicarios. Además, realiza el plan de la puesta en página, en los que se aprecia la primacía del casco de la estancia, plantado como centro de la llanura.



El diseño preliminar proporciona la certeza de que los dibujos estaban destinados a esta versión del texto, porque integra versos del dactiloscrito:

Los sapos arrear la oscuridad,
para que la pampa se cobije en la noche,
como bajo de un poncho,
y parados sobre una pata,
los árboles enmudecen
y se quedan dormidos.

Un gran fervor exalta el canto de los grillos.
Borrachas de inmensidad (428).

⁴⁹⁴ Resulta inevitable compulsar aquí con la visión de Victoria Ocampo para quien la historia nacional se resuelve en “asuntos de familia” de la oligarquía (1979: 10).

Artundo considera que el paisaje dibujado “más que actuar como complemento visual”, aparece “asociado al texto en su integridad y puede ser entendido él mismo como una «estrofa visual»” (1999: 537), acudiendo a la misma expresión, *estrofa visual*, que Schwartz había empleado para los *Veinte poemas*. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con este último libro, los dibujos conservados presentan menor integración con el texto. Por motivos que aún se ignoran, esta versión de *Campo nuestro* permaneció inédita.

IV. *Cuaderno de Egipto* (1929). En uno de los cuadernos de Egipto de Gironde, se lee una anotación acerca del “Viaje de Alejandría al Cairo” que asimila la geografía del Sahara a la de la pampa:

Paisaje pantanoso. Aldeas de tierra miméticas que se confunden con los pantanos. *Un horizonte casi pampeano*. En el *cielo azul, azul*, palmeras con movimientos de insectos gigantes (2007: 102).

En otro cuaderno relacionado con Egipto, hay una serie de poemas manuscritos pasados en limpio por el autor. Estos reproducen la imagen del *cielo azul, azul* y, según se mencionó en los argumentos para la datación del dactiloscrito, presentan asimismo notables similitudes con los textos de la serie de *Campo nuestro*:

Manuscrito cuaderno de Egipto

Dactiloscrito “Campo nuestro...”

El Nilo –sin cocodrilos– / ¡pero eso sí! con
inglesas / hambrientas de exotismo y de sol
(2007: 40).

Campo nuestro, / sin ombúes y sin historia, /
¡pero eso sí! / con millones de colas que lo
abanican (422).⁴⁹⁵

Pereza de cocodrilo, de lagarto. / Toda la vida
en el reflejo del sol / sobre la pereza de los
árboles, del arenal, del agua (2007: 40).

Pereza / Pereza estirada y larga (426).

Dicha mansa y tranquila [...]
y tener la conciencia sin una idea, sin una nube.
como el cielo.

Dicha sencilla de no pensar en nada / de tener
la conciencia amplia,
como el cielo azul... azul (426-427).

[...]
en la pureza de un cielo azul azul
(hasta dar vergüenza) (2007: 40).

Saber que todo anhelo / es sencillo y es claro, /
como el cielo azul... / sin nubes y sin dobleces
(428).

Noche serena y pura
–¡hasta darnos vergüenza!– (430).

⁴⁹⁵ Recuérdese el manuscrito inédito “Perspectiva callejera”, cuyo comienzo mostramos más arriba: “Árboles sin pájaros, sin esperanza, ¡pero eso sí!, con el aire meditativo de todo cuanto vive parado en una pata”.

de sentir los pies calientes por el sol / como si fuera nuestro perro (2007: 40).	mientras la fidelidad de nuestro perro / nos calienta los pies (428).
Y sentirse satisfecho porque los árboles son bellos y tranquilos (2007: 40).	y de sentirse feliz, / porque la tierra tiene olor a salud / y los árboles son tranquilos y verdes (424).
Plena satisfacción de sentirse vivir tanto que ya nos parece que no es vida. Bondad de no sentir la necesidad de satisfacer ningún deseo; anulación de todo ímpetu en el reposo de un instante de eternidad que es plenitud de vida y que tiene algo de muerto y pregusto de muerte. (2007: 41)	Plena satisfacción de alargar los brazos, como las ramas, [...] Pereza que nos crucifica sobre el pasto para anestesiarnos de siesta y de zumbidos. Dicha de sentirse vivir tanto –que en la eternidad de un instante– deja ya de ser vida y es pregusto de muerte (424).

En la carta de Álvaro Yunque de finales de la década de 1920 o principios de la 1930 se sobreentiende que Gironde estaba escribiendo un libro en cuyo título figura la palabra *Geografía*. No es imposible que estos versos hayan formado parte de ese proyecto. Desde luego hay que descartar la idea del realismo directo de la literatura de Gironde: tanto el manuscrito como el dactiloscrito pueden haber sido redactados en ausencia del paisaje evocado, acaso en un transatlántico de vuelta o en el París de 1930.

Uno de los textos de Egipto, reproducido por Schwartz con el título atribuido “Lejos”, es en tal sentido significativo. En él, se plantea como rumbo enderezar la proa hacia “la tierra negra y fabulosa”, dejando *lejos* el pasado y lo conocido. En la lista de aquello que se deja atrás, aparecen, por un lado, numerosos elementos que vimos en el proceso de composición de *Espantapájaros*:

Lejos de los accidentes de tráfico previstos [...], de las comunicaciones telefónicas que se cortan al mismo tiempo que los collares de perlas, las sogas de los andamios, de los cordones umbilicales, de la cinta de los botines y de los corsés [...], de los cadáveres y de los automóviles descompuestos y de las grandes piscinas de los escaparates [...], de las familias terrestres mejor organizadas, organizadas como un baúl “Innovation” (2007: 43).

Pero a la vez se le añade una observación sobre la llanura argentina:

Y mucho más lejos todavía de la pampa donde las sombras y las mañanas son tan largas que llegan cansadas a la hora del almuerzo (2007: 43).⁴⁹⁶

Es decir, en “Lejos” están esbozadas dos líneas posteriores de la poética de Gironde: la de

⁴⁹⁶ En el poema manuscrito “Aldea”, el cansancio de la llegada es atribuido a los caminos: “Los caminos llegan / cansados de divagar / bajo los árboles” (2007: 52).

Espantapájaros y la de *Campo nuestro*. La observación sobre las sombras largas apenas transcrita, es recogida en el dactiloscrito:

Crepúsculos en que las sombras se estiran
sin arrugarse [...]
y por más que la sombra se nos alargue,
no pega ni un tropezón en la llanura.
Las puertas se abren al anochecer y a la fatiga.

se transforma luego en *La Nación* en 1945:

¡Si hasta las mismas sombras no dan nunca
ni un pequeño traspies en tu llanura!

y por fin en el libro:

¡Hasta las sombras, campo, no dan nunca
ni el más leve traspies en tu llanura!

La continuidad entre los textos egipcios y los pampeanos puede advertirse también en una línea de “La tarde”:

La tarde se desnuda

recuperada tardíamente en los “Versos al campo” de 1950:

La tarde se ha desnudado.

Del Nilo al Plata, de la cadencia de los camellos al ritmo de los caballos, el proceso de trasposición de apuntes de Egipto a la llanura argentina es significativo para estudiar la mirada de Gironde, en una igualación literaria que recuerda la célebre comparación de Sarmiento entre la pampa y las “soledades asiáticas”:

hay algo en las soledades argentinas que trae a la memoria las soledades asiáticas; alguna analogía encuentra el espíritu entre la pampa y las llanuras que median entre el Tigris y el Eufrates; algún parentesco entre la tropa de carretas solitarias que cruzan nuestras soledades para llegar, al fin de una marcha de meses, a Buenos Aires y la caravana de camellos que se dirige hacia Bagdad o Esmirna (2006: 34-35).

Tal vez el poeta no sólo se refería a Europa, sino también a Egipto, cuando en *Campo nuestro* declaraba haber llevado el campo dentro de sí, desde la infancia, a través de rutas con “tanta historia” y “leyendas doradas”:

Te llevé de la mano
hacia aldeas y rutas patinadas
por leyendas doradas;
pero tú sonreías, campo niño,
y yo junto contigo...

siempre, siempre contigo
campo recién nacido.

Tantos viejos modales resobados
y tanta historia
con tantas mezquindades,
desde la ausencia, campo, musitaban
tus ingenuos yuyales (214).

V. *Cuaderno de Quilmes* (1932). Como se indicó, la transcripción defectuosa e incompleta de las obras completas de 1999, omite justamente el único pasaje del manuscrito *Expedición a Quilmes II* relacionado con *Campo nuestro*, donde se retoma la hipérbole del “burro que se alimenta de piedras” en el paisaje de los valles calchaquies.

VI. “*Nuestra actitud ante Europa*” e *Interlunio* (1937). Dos publicaciones de Gironde en la década de la prosa no forman parte de la serie poética de *Campo nuestro*, sin embargo contienen pasajes que pueden extrapolarse para pensar los escritos sobre el campo. Ambas pertenecen a 1937; una es ensayística, la otra de ficción.

La primera, “Nuestra actitud ante Europa”, muestra que no está exenta de una franca dimensión ideológica, muy vinculada a la situación política de Argentina y Europa, la reivindicación de la geografía pampeana, “la necesidad de palpar nuestra topografía”, según la expresión de Gironde en la carta a Eduardo Mallea antes citada. En el artículo se denunciaba a quienes cultivan “un criollismo de pacotilla” y “se enfundan el chiripá y la bota de potro con tal que los extranjeros los reconozcan, como si tuviésemos que disfrazarnos para ello, o necesitaríamos que nos descubran para convencernos de nuestra existencia”. La imagen de la libertad americana aparecía vinculada a los grandes espacios de la llanura y a la individualidad de origen español, heredera de la de los árabes del desierto; una imagen visual se destaca, la del americano como eje del horizonte:

Basta, por otra parte, galopar un pedazo de pampa para comprender hasta qué punto la palabra libertad adquiere, entre nosotros, un significado distinto al europeo. Acostumbrados a sentirnos eje de todo horizonte y a contar con más espacio que cualquier otro habitante de la tierra, el individualismo español –que los árabes les injertaron después de cultivarlo en el desierto– retoña en nosotros con tal vigor, que no consiente otros límites que la inmensidad del paisaje que lo circunda (1937, abril: 1).

La segunda publicación de 1937 es *Interlunio*, cuyo protagonista afirma que, mientras Europa “está llena de muertos”:

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 (118-119).

En *Campo nuestro* se lee:

Gracias, campo, por ser tan despoblado
y limpito de muertos,
que admites arriesgar cualquier postura
sin pedirle permiso a los espectros (214-215).

La continuidad con la poesía precedente de Gironde, sostiene Montaldo, se advierte en que el personaje de *Interlunio* llega al campo en tranvía, como si viniera desde los *Veinte poemas*. Ese campo, que tiene para él “un silencio elemental y marítimo” (121), es también el de las ilustraciones del dactiloscrito inédito; Montaldo, sin haberlas visto, parece describirlas cuando señala que “el campo de Gironde es un camino, un alambrado, un árbol y una vaca que habla. Con esos poquitos elementos se monta una escena” (1993: 127).

Ha sido señalado, por ejemplo por Burgos (2004: 157), que la idealización del personaje del inmigrante de *Interlunio*: “Es así cómo, antes de embarcarse para la Argentina, ya se la representaba como una enorme vaca con un millón de ubres rebosantes de leche” (118), encuentra su respuesta en estos versos de *Campo nuestro*:

“No eres más que una vaca –dije un día–
con un millón de ubres maternas”...
sin recordar –¡perdona!– que enarbolas
entre el lírico arranque de tus cuernos
un gran nido de hornero (212).

Agreguemos otro indicio de la relación entre *Interlunio* y el dactiloscrito, que a la vez apoya la hipótesis de que éste fue escrito antes. Los versos citados más arriba:

y parados sobre una pata,
los árboles enmudecen
y se quedan dormidos

son sin duda una versión previa de una análoga imagen incluida en *Interlunio*:

Parados sobre una pata, los árboles se sacudían el sueño y los gorriones (123).

VII. “*Dietética*” (1942). *Campo nuestro* no es un descanso o una ruptura con relación a *Persuasión de los días*, sino la continuidad de alguna de sus líneas, en especial la llamada panteísta, en la que se destaca el poema “*Dietética*” (196), uno de los últimos de la sección 3, es decir, situado casi al final del libro. Son treinta versos, compuestos por 23 heptasílabos, distribuidos en tres grupos

estróficos de rima asonante irregular. Cada grupo está encabezado por la perífrasis de obligación *Hay que*. El tercero, el más breve, es el que propone la “dieta” de acercamiento a lo natural:

Hay que agarrar la tierra,
calentita o helada,
y comerla
¡comerla!

Los otros dos grupos, mediante las formas *hay que ingerir* y *hay que rumiar* introducen una lista, análoga a la de otros dos poemas de la misma sección, “Rebelión de vocablos” o “Gratitud”. En este caso la lista está conformada por elementos pertenecientes al campo argentino, en un recorrido que va del cielo a la tierra. La enumeración directa de los elementos despliega de modo lineal, como en una suerte de muestrario, el conjunto de materiales con los que va a trabajar *Campo nuestro* para construir sus imágenes; es la utilería del criollismo, que el poeta dispondrá en el espacio vacío de la llanura con finalidades no criollistas:

distancia, lanudos nubarrones, secas parvas de siesta, arena sin historia, llanura, vizcacheras, caminos con tropillas, de nubes, de ladridos, de briosa polvareda; la yerba que sazonan las vacas con su orín, y sus colas; la tierra que se escapa bajo los alambrados, con su olor a chinita, a zorrino, a fogata, con sus huesos de fósil, de potro, de tapera, y sus largos mugidos y sus guampas, al aire, de molino, de toro.

Girondo pone en relación esta “dieta” con la “metáfora alimenticia” de la dedicatoria de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, como declaración de la nueva “actitud ante Europa” y el regreso a lo americano: “hemos abusado de nuestro buen estómago y que debemos seleccionar nuestra alimentación con mayor cuidado del que pusimos hasta el presente” (1937, abril 25: 1).

La mención de los “huesos de fósil” aclara que el pasaje de *Campo nuestro*

Tienes, campo, los huesos que mereces:
grandes vértebras simples e inocentes,
tibias rudimentarias,
informes maxilares que atestiguan
tu vida milenaria (207)

no se refiere a las excavaciones etnográficas de Girondo en las ruinas de Quilmes, según se discurre en el estudio preliminar a la obra completa de 1999 (LXXI), sino a la recuperación de restos paleontológicos. Como explica Graciela Silvestri, esta “es la pampa de los *big sloths*, el paisaje del momento idílico del pleistoceno, 12.000 años atrás, cuyas huellas permanecen presentes, otorgando a este ámbito «vacío» una densidad prehistórica –es decir, intemporal” (2011: 245); periodistas, artistas plásticos y literatos, entre ellos vanguardistas como Girondo, colaboraron en la producción

de un “relato inmemorial” que sacudió la imaginación con “sus tormentas increíbles, sus catástrofes milenarias, descifradas a través de piedras, conchas, y los enormes esqueletos de los *big sloths* que entusiasman tanto al público como a los científicos y a la *intelligentia*”:

esta figura idealizada de la pampa abre un nuevo ciclo en la literatura culta que con el tiempo se convierte en canon de la escuela argentina, de acuerdo con el típico movimiento de vanguardia de saltar hacia un pasado arcaico para orientar el futuro. Esta “nueva” pampa podrá no ser *real*, pero sí *verosímil* (Silvestri, 2011: 246).⁴⁹⁷

VIII. “*Friso*” (1943). “Friso” es uno de los poemas dispersos publicados por Gironde en la década de 1940. Apareció en la revista *Saber Vivir* de Buenos Aires, en mayo de 1943. Pocos meses después, una versión con ligeras diferencias fue publicada por la *Revista do Brasil* de Río de Janeiro, donde estaban de viaje el poeta y su esposa.⁴⁹⁸ Conviene detenerse en él, porque prueba que *Campo nuestro* no es un momento aislado sino el resultado de un largo proceso de escritura.

FRISO

La ternura del pasto.
La distancia.
El campo...
¡Todo el campo!
era para la dicha tumultuosa
de los caballos blancos.

Como una arisca nube desbocada,
desde el amanecer se les veía
llegar del horizonte
y enardecer la calma y la llanura
con sus alegres crines delirantes,
con sus ancas de espuma.

Pero no bien la noche iluminaba
las primeras ventanas,
a orillas de su luz
se arrodillaban,
y una mano en el pecho ensombrecido,
todos juntos,
lloraban.

No sé qué doloridas remembranzas

⁴⁹⁷ Estos *enormes huesos* prehistóricos aparecen en la circulación privada del libro. Está documentado un ejemplar de *Campo nuestro*, donde se dedica a Enrique Bullrich, en junio de 1951, “este postergado campo de enormes huesos y enorme soledad”.

⁴⁹⁸ *Saber Vivir* 34, mayo de 1943: 22-23, recogido en Greco (2004: 41); lo acompañan ilustraciones de Horacio Butler. La segunda versión apareció en *Revista do Brasil* 55, septiembre de 1943: 18, y fue reproducida en Gironde (2007: 59).

despertaba en sus pechos el crepúsculo,
ni si al morir la tarde presentían⁴⁹⁹
que la muerte también los esperaba;
pero era triste verlos,
allí cerca,
como un friso viviente y funerario
inmóviles y blancos,
de rodillas,
todos juntos,
llorando.

Presenta muchos puntos de contacto con poemas de *Persuasión de los días*, como “Atardecer”, en el que una vaca muere “resignada” en el ocaso de los campos, y desde luego con “Dietética”. En general remite a la línea del libro más vinculada a la naturaleza:

Lo verde.

Lo apacible.

La llanura.

Las parvas (177).

y seremos capaces de acercarnos al pasto,
a la noche (200).

Se fue el pasto,
el arroyo.
Se fueron los caballos. [...]
Me quedaban las nubes,
pero también partieron (171).

A la vez, ya desde sus primeras líneas trabaja con motivos que aparecen en los poemas dedicados al campo. Los ejemplos abundan. Así, el primer endecasílabo: “La ternura del pasto. La distancia” parece una etapa intermedia entre el dactiloscrito: “y es ternura de llanto sobre el pasto” (429) y los “Versos al campo” de 1950: “distancia madre de todo”.

Los animales de “Friso” tienen algo de místico. Gaspar Pío del Corro postula, como vimos, un “simbolismo del caballo”, en tanto Enrique Molina, por su parte, sostiene que la vaca es “el animal totémico de Girondo, constantemente invocado en su poesía. La vaca es la animalidad pura, pero que se interioriza” (1968: 34). Para Lindstrom “Girondo se aprovecha de sus nociones de la religión tribal, con sus tótems y animales sagrados capaces de transformaciones infinitas” (1983: 44). Soslayamos deliberadamente en este punto toda consideración económica acerca de que las

⁴⁹⁹ Reproducimos aquí la versión con ligeras diferencias que apareció en la *Revista do Brasil* 55, septiembre de 1943: 18 (2007: 58). En *Saber Vivir* este verso se leía: “ni si al llegar la noche presentían”.

vacas representaban el origen de la fortuna en las familias de hacendados como la de los Girondo.

Si en “Friso”, los caballos son “como una arisca nube desbocada”; la metáfora inversa ya estaba presente en “Toledo” de *Calcomanías*:

¡Para cruzar sobre las murallas y el Alcázar
las nubes ensillan con arneses y paramentos medioevales! (32).

Estos versos motivaron la indignada censura de Marta Scrimaglio al poeta, porque “no le preocupa que no exista una fuerte base asociativa que permita parangonar las nubes a los caballos. La metáfora, entonces, será arbitraria, fruto de una ocurrencia personal y momentánea y, por lo tanto, cuestionable o más aún, indudablemente falsa” (1964: 24). Sin embargo, la imagen no será momentánea en la poesía de Girondo. La encontraremos también en *Persuasión de los días*:

caminos con tropillas,
de nubes (196)

¡el horizonte!
con sus briosos tordillos por el aire (135),

reaparecerá en la versión de *Campo nuestro* de 1946, alternando heptasílabos y pentasílabos:

Pasan las nubes, pasan...
—¿Quién las arrea?—
tobianas, malacaras,
overas, bayas (209),

así como en “Figari pinta”: “Pinta cielo tordillo” (1953: 9), y en los “Versos al campo” de 1950:

Nubes potrancas: el campo

En esa nube. En pelo.
¡A los lonjazos! Cielo.
¡A la carrera!
En esa nube overa (1950: 1).

Y si en “Friso” lloran los caballos que son nubes, en *Campo nuestro* llorarán las nubes que son caballos:

¡Cómo han de llorarte las tropillas
de tus nubes tordillas
al otear, desde el cielo, esas praderas
y sentir la nostalgia de sus yerbas! (209-210).

En “Figari pinta” se perciben “sumisos crepúsculos mugientes” (1953: 10); en los “Versos al campo” de 1950, “nocturno mugido solo”, “mugir de nubes con guampas” (1950: 1). No son casuales estas menciones a Pedro Figari, porque el pintor representaba el llanto de los animales en

obras a las que Girondo tuvo acceso desde la década de 1920. De este modo, no es aventura identificar a “Friso” y otros textos, entre ellos el mismo *Campo nuestro*, como intentos de transponer poéticamente algunas escenas de Figari.



La “dicha tumultuosa de los caballos” que enardecen “la calma y la llanura” de “Friso” es complementaria de la “inmensa llanura de silencio / que abanicen, con calma, las haciendas” en *Campo nuestro*. Los caballos que lloran arrodillados en el campo nocturno recuerdan a la vaca del mismo libro:

y en tu silencio sólo hallé una vaca
junto a un charco de luna arrodillada
arrodillada, campo, ante tu nada (211).

Esta es una imagen recurrente en Girondo, que vuelve a vincular la pampa con Egipto, pues la encontramos ya en el manuscrito de “La tarde”:

Los camellos escriben su paso sobre la arena
y de pronto se hincan y se ponen a rezar.
Los ojos son de santo y sus labios
rumian una plegaria eterna (2007: 42),

En el cuaderno *Tumbas de los Reyes (continuación)* escrito en la remontada del Nilo, había consignado a la “Llegada a Es-Seboua”: “La emoción religiosa de los camellos que se hincan y el crepúsculo que se oculta detrás de las montañas”.

Los animales arrodillados llegan incluso a *En la masmédula*: “Hay que buscarlo” al poema
a rumiante distancia de santas madres vacas
hincadas

⁵⁰⁰ “Pampa” fue donado al Museo en 1924; en Zani (1948: XIII) se reproduce con el título “En el potrero”. “Lamento” perteneció a la colección Ayerza-González Garaño. En otros cuadros de Figari, titulados también “Lamento”, se representan, en lugar de caballos como aquí, vacas y toros que gimen.

sin aureola (226).

En Gironde, arrodillarse es la respuesta natural ante el “milagro de lo cotidiano”:

De ahí ese amor, esa gratitud que siento por la vida, esas ganas de lamerla constantemente, esos ímpetus de prosternación ante cualquier cosa... ante las estatuas ecuestres, ante los tachos de basura [...], a pesar de los esfuerzos que hago por contenerme, tengo que arrodillarme en medio de la calle (103).

En *Persuasión de los días*, los que no son capaces de percibir ese misterio deben ser compadecidos:

Ven las nubes,
la arena,
y no caen de rodillas (168),

No me postré ante el barro,
ante el misterio intacto
del polen (131).

El gesto no está desprovisto de connotaciones religiosas en *Campo nuestro*:

Tú que estás en los cielos, campo nuestro.
Ante ti se arrodilla mi silencio (216).

En todos estos casos Gironde declara la imposibilidad de expresar una experiencia inefable.

Los versos de “Friso”:

No sé qué doloridas remembranzas
despertaba en sus pechos el crepúsculo

que inevitablemente evocan a poetas místicos como San Juan de la Cruz (*un no sé qué que quedan balbuciendo*), se ligan con *Campo nuestro*:

Nada logra expresar, campo nocturno,
tu inmensa soledad desamparada
como el presentimiento que ensombrece
el insomne rugir de tus manadas (213),

con el segundo de los “Dos nocturnos” de 1949:

pero en vez de intentar un balbuceo,
ya que nunca podré, noche, ulularte,
oscuramente hueco
y sin un gesto
permanezco en silencio (418-419),

y con los “Versos al campo” de 1950:

Me están hablando los campos

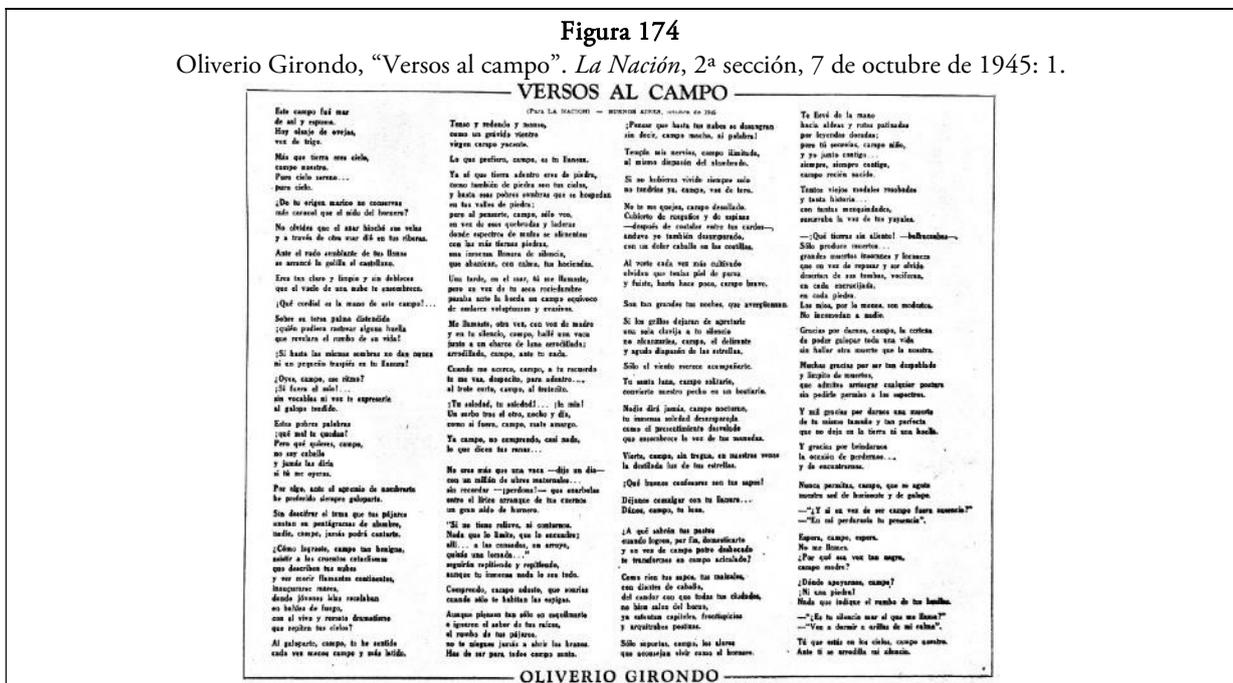
pero yo no los comprendo.

Ojos de charcos lunares.

Viento duende. Nube viuda.

Me están hablando en silencio.

IX. “Versos al campo” 1 (1945). El domingo 7 de octubre de 1945, en uno de los meses más convulsionados de la historia argentina, apareció “Versos al campo” (Girondo 1945: 1), al fondo de la primera página del suplemento cultural de *La Nación*. No tenía ilustraciones. Los 187 versos se presentaban en 56 grupos o poemas de abigarrada tipografía, sin más separaciones gráficas que el doble espacio. Para referirnos a estos grupos de versos, deliberadamente eludimos los términos estrofas o paraestrofas, que implican la idea de un poema unitario.



Girondo emplea aquí una métrica basada en la regular, como en *Persuasión de los días* y los poemas dispersos del período, aunque con ciertas diferencias. No hay versos libres, sino endecasílabos y heptasílabos plenos o divididos gráficamente, junto a unos pocos pentasílabos, es decir, se trata de una versificación que remite a la silva impar modernista, reformulada en tiempos de la vanguardia. Es frecuente la rima asonante, y ocasional, la consonante; también abundan los versos sueltos.

El texto presenta notables diferencias con el dactiloscrito. Como queda dicho, se asiste a una suerte de canibalización de su antecedente. Las reescrituras son frecuentes. Los versos amétricos

regularizan su versificación. El polisíndeton

la tierra maternal y tibia y redonda,
como un vientre (423)

es reescrito de este modo:

Tenso y redondo y manso,
como un grávido vientre
virgen campo yacente (209).

El verso irregular “con mucho más cielo que cualquier otra tierra” se expande en cuatro versos, que pueden leerse como de 7 / 4 / 7 / 4, o, mejor, como dos endecasílabos con partición puramente gráfica:

Más que tierra eres cielo, / campo nuestro.
Puro cielo sereno... / Puro cielo (207).

En otros casos se produce un proceso de simplificación y depuración. Seis versos del dactiloscrito:

Noche grande
y tan llena de estrellas
que nos sentimos chiquitos.

Noche serena y pura
—¡hasta damos vergüenza!—
en la que todo es plenitud y es canto (430).

se convierten en un único endecasílabo:

Son tan grandes tus noches, que avergüenzan (213).

Los versos del dactiloscrito

Sentarse en la terraza con la noche,
a saborear la soledad,
como si fuera un mate amargo (427).

son transformados en el texto de *La Nación* en tres endecasílabos, en los que desaparece la localización del sujeto en la terraza:

¡Tu soledad, tu soledad!... ¡la mía!
Un sorbo tras el otro, noche y día,
como si fuera, campo, mate amargo (212).

Este ejemplo muestra que Gironde recorre en sentido inverso el camino que, según Graciela Montaldo, trazaron los escritores del siglo XIX:

el sujeto romántico ha perdido la soledad en las pampas [...]. La soledad es allí imposible, la contemplación se vuelve una cuestión de vida o muerte. Las fuerzas de ese paisaje lo aniquilan y le hacen reclamar la normatividad de la cultura para pensarlas. Los románticos argentinos quieren civilizar la pampa, es decir, la naturaleza. (1993: 40).

Si el proyecto de la Argentina liberal es “urbanizar el campo” (Silvestri 2011: 108), el proyecto de Gironde, antes poeta moderno y urbano, es ahora desurbanizarlo.

A diferencia del dactiloscrito, en la nueva redacción el campo ya no es aludido en tercera persona, sino que aparece como una segunda persona en insistentes vocativos, al modo de una plegaria. Para Naomi Lindstrom “los parecidos con el «padre nuestro», o con la tradición de la oración peticionaria, no son más que la base para un nuevo texto que sale del esquema preestablecido”. No es una “sustitución mecánica de Dios por pampa”, sino “una abertura de la forma peticionaria a nuevas posibilidades” de innovación (1983: 35).

Con el término “transtelurismo” David Viñas califica la “vuelta purificadora” a la pampa, de una clase formada culturalmente en Europa y que se sintió arrinconada por los cambios sociales de la primera mitad del siglo xx. Viñas menciona los casos de Ricardo Güiraldes y el propio Gironde: “el espacio abierto que tradicionalmente se daba hacia Europa en una concreción sensual y briosa se va abstrayendo e invirtiendo en su dirección hasta convertirse en pura dimensión interior” (1982: 66). Por ello, Viñas atribuye el tono de plegaria de *Campo nuestro* a “desrealización, purificación, ademán espiritualista y modulaciones religiosas” (1982: 67).

Por su parte, Graciela Silvestri señala que es durante el siglo XX cuando se produce “la sedimentación del lugar común *pampa*, que explota de manera eficaz la imagen de vacío, de inmensidad similar al mar, de sublimidad celeste” (2011: 245); en estas “versiones con sonoridades metafísicas de la pampa” (2011: 247) se incluye la de Ezequiel Martínez Estrada, cuya influencia en *Campo nuestro* aún no ha sido objeto de estudio. Sabemos que ambos escritores tenían una cierta amistad; como vimos, Martínez Estrada publicó en *Saber Vivir* un poema dedicado a *Persuasión de los días* (reproducido en Greco 2004: 55). Asimismo, en la biblioteca de Gironde se conserva la primera edición de 1933 de *Radiografía de la pampa*, donde se lee el siguiente pasaje, frecuentemente citado, que puede ser puesto en diálogo con *Campo nuestro*:

La amplitud del horizonte, que parece siempre el mismo cuando avanzamos, o el desplazamiento de toda la llanura acompañándonos, da la impresión de algo ilusorio en esta ruda realidad del campo. Aquí el campo es extensión y la extensión no parece ser otra cosa que el desdoblamiento de un infinito interior, el coloquio con Dios del viajero (Martínez Estrada, 1933 [1991: 7]).

La dedicatoria de *Campo nuestro* a Martínez Estrada recuerda este libro y postula una suerte de sumisión filial con él: “A Ezequiel Martínez Estrada –auténtico radiógrafo de la pampa– este fragmentario cardiograma”.

X. *Campo nuestro* (1946). Tras un año de trabajos de reescritura, en noviembre de 1946 Girondo publicó en volumen una versión modificada y expandida de los “Versos al campo”, titulada ahora sí *Campo nuestro*, con el sello de Editorial Sudamericana, en un volumen de escasas 50 páginas y amplias dimensiones: 19 x 26 cm. Retengamos el dato de que era su primer libro de poesía sin ilustraciones, en la portada o en el interior, y que también habría de ser el único. La sobria portada revelaba una especial voluntad de cuidado por la tipografía. Las reseñas de su época destacaron la calidad de la presentación: la “elegante edición”, según *La Prensa*; el “volumen magníficamente impreso, en gran formato y cuidadosamente presentado a la voracidad del lector porteño”, según *Expresión*.

Girondo, que supervisó la edición de este libro-objeto, aparece así como el responsable de lo que en francés se llama *mise en page* (véase, por ejemplo, Bohac, 2010), la “puesta en página” del libro, un concepto que evoca ineludiblemente al de la *mise en scène*, la “puesta en escena” del director de teatro y cine.⁵⁰¹

Campo nuestro se promocionó como un libro de formato poco usual, y por ello resultó galardonado. Es significativo que el único libro de Girondo que recibió un premio, no haya sido por sus virtudes literarias sino gráficas.

⁵⁰¹ Patricia Artundo, que se ha ocupado de la bibliofilia de Girondo, emplea la analogía del poeta como “arquitecto”, “aquél que es capaz de cuidar todos los aspectos relativos al libro de arte” (2007: 19).

Figura 175

Promoción de *Campo nuestro*, *La Nación*, 2ª sección, 4 de abril de 1947: 3.

¡seleccionado!
entre los 30 mejores
libros de 1946

Por la ajustada idoneidad de su edición y su pulcritud tipográfica, la obra cuyo título sigue fué distinguida con un primer premio en el certamen organizado por la Cámara Argentina del Libro.

OLIVERIO GIRONDO
CAMPO NUESTRO
Un volumen lujosamente presentado \$ 3.-
impreso por
ESTABLEC. GRAFICOS PLATT
y editado por la
EDITORIAL SUDAMERICANA

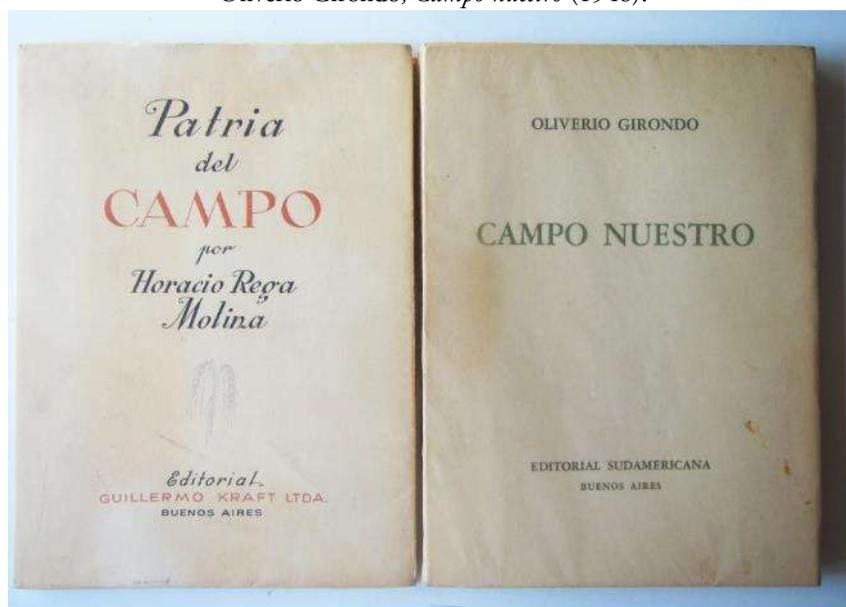
El libro apareció en un momento de verdadero auge de textos dedicados al campo y a la pampa en la poesía argentina desde finales de la década de 1930 hasta mediados de la de 1950. Entre ellos podemos mencionar: Leopoldo Marechal, *Poemas australes* (1938); Fausto Hernández, *Pampa* (1938); Brandán Caraffa, *Visión sobre la pampa* (1939); José María Fernández Unsain, *Este es el campo* (1942); Silvina Ocampo, *Enumeración de la patria* (1942); Roberto Ledesma, *Nivel del cielo* (1943); Juan Ferreyra Basso, *El mineral, el árbol, el caballo* (1943); Miguel Ángel Gómez, *Tierra melancólica* (1943), libro dedicado a Oliverio Girondo; Horacio Rega Molina, *Patria del campo* (1946); Avelino Herrero Mayor, *Retorno lírico a la pampa* (1946); Miguel Etchebarne, *Campo de Buenos Aires* (1948); Ricardo E. Molinari, *Oda a la pampa* (1956). Lysandro Z. D. Galtier publicó en 1950 en español su *Luz de pampa*, y declaraba haber publicado en 1937 la versión original francesa, *Lumière de pampa*, del que aún no ha aparecido constancia en ninguna biblioteca del mundo. Otros poetas como Carlos Mastronardi, Juan L. Ortiz y Vicente Barbieri estaban también, por esos años, abocados a la tarea de construir sus propias geografías poéticas.

No es extraño hallar un aire de familia entre las obras dedicadas al campo argentino. Curiosamente, el libro de Girondo y el de Rega Molina salieron en volúmenes de las mismas amplias dimensiones de 19,5x26,5 cm, con portadas de colores semejantes y con pocos días de diferencia: el 4 de noviembre el primero, el 14 de noviembre el segundo.

Figura 176

Horacio Rega Molina, *Patria del campo* (1946);

Oliverio Gironde, *Campo nuestro* (1946).



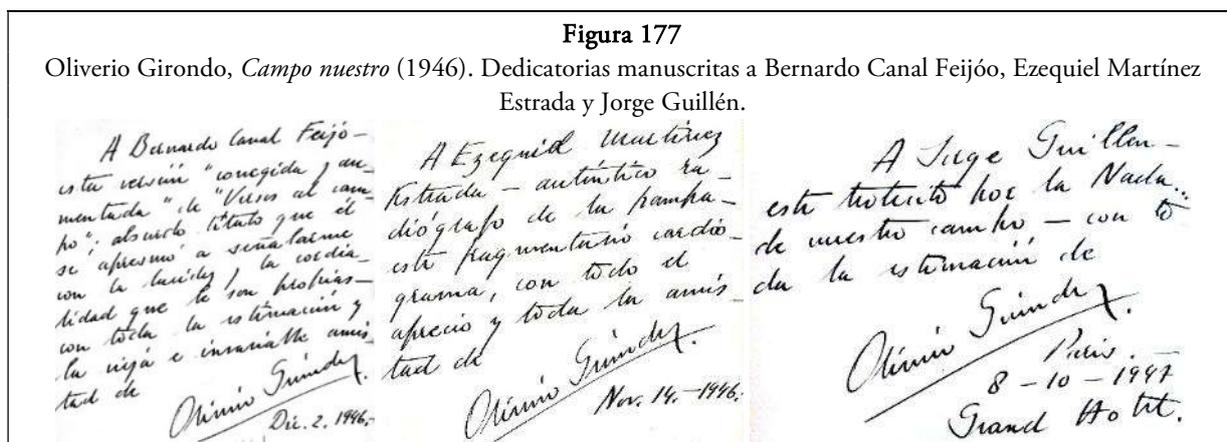
En cuanto a las semejanzas y los ecos textuales, son tan abundantes que sería excesivo hacer un relevamiento detallado. Retamoso comparó la poesía de Gironde y la de Leopoldo Marechal y Silvina Ocampo (2005: 133-138). Baste aquí con citar como solo ejemplo desconocido los poemas de Roberto Ledesma: en “A Hudson” hay una metáfora parecida a las de Gironde, “*jinete arcángel*”; en “Luz pampa” el poeta se dirige en segunda persona a la pampa con una serie de vocativos y motivos análogos a los de *Campo nuestro*:

Pampa, nivel del cielo,
bajío del ocaso y de la aurora,
alucinado amanecer del desvelo
en el meridiano de la hora incolora [...]
panorama neutro como el cero de los oleajes,
inmóvil pleamar de la luz blanca,
tienes un prisma angélico de celestes y de celajes [...].
Pampa, mar para arriba,
nirvana de la rosa de los vientos,
para partir a la deriva [...].
Pampa deslumbrada, espacio ciego
que cruzan en carrera alucinada
tropillas de fuego [...].
Pampa, desierta orilla
entre la tierra y el cielo [...].
pampa que sigues bárbaramente en la prehistoria

de la atmósfera sin horas y del paisaje fósil (1943: 31-36).⁵⁰²

En este contexto, además, no era la primera vez que se empleaba el título *Campo nuestro*.⁵⁰³ Hemos encontrado dos antecedentes cercanos en el tiempo: el de Fernández Moreno, que usó ese título en común para agrupar poemas breves aparecidos en la revista *El Hogar* en 1937 y el de Julio Denis, es decir, Julio Cortázar, que incluyó un soneto con ese nombre en *Presencia* en 1938.⁵⁰⁴

Girondo tomó la decisión de llamar *Campo nuestro* su libro después de descartar el título “Versos al campo” por considerarlo “absurdo”, a instancias de Bernardo Canal Feijóo, según consta en la dedicatoria en la que el poeta agradecía el consejo:



A Bernardo Canal Feijóo –esta versión “corregida y aumentada” de “Versos al campo”, absurdo título que él se apresuró a señalarme con la lucidez y la cordialidad que le son propias– con toda la estimación y la vieja e invariable amistad de Oliverio Girondo. Dic. 2. 1946.

Hay otra dedicatoria, a Jorge Guillén, que define el libro como “este trocisco por la Nada... de nuestro campo”.⁵⁰⁵

⁵⁰² Había relación entre Ledesma y Girondo, como lo prueba la dedicatoria formal con que el segundo le envió al primero un ejemplar, justamente, de *Campo nuestro*: “A Roberto Ledesma, con la vieja e invariable amistad de Oliverio Girondo. Nov. 20 1946”.

⁵⁰³ También se había usado el de “Versos al campo”: en 1942 el desconocido poeta de Villa Luro José Juan Bianchi publicó *Campo sureño. Versos al campo argentino en lenguaje popular de la provincia de Buenos Aires*.

⁵⁰⁴ Pese a las diferencias, no es imposible hallar elementos en común entre los textos de Girondo y de Cortázar: “Por la abierta ventana, amanecido, / cae sobre mis ojos deslumbrados / y corta con su luz los despoblados / países de la noche que ha vencido. / Sentido su color, su definido / ser, su espuma de verdes, sus dorados / escudos, y los mudos arbolados / que alzan dique de sombras a lo huido. / La visión se destroza en mil visiones / sin otra fijación que los ardidos / latidos de un cordial entendimiento; / campo nuestro, lamento, proporciones / de Dios, espacios suyos adheridos / al hondo palpar de este momento” (1938: 31-32).

⁵⁰⁵ La dedicatoria está fechada en París, en octubre de 1947; se conserva otro ejemplar, enviado desde Buenos Aires en abril de ese año al mismo destinatario, con una dedicatoria más neutra: “A Jorge Guillén, con toda la estimación de Oliverio Girondo”. Asimismo hay registro de un ejemplar dedicado a Francis Miomandre, que también define el libro

En su reseña, Bernardo Verbitsky destacó que la versificación de Gironde “consigue casi un peso físico para lo imponderable. En sus versos, que tienen solidez y claridad, queda una esencia de campo. El paisaje de la pampa no se extiende sólo en superficie, pasivamente. Tiene un *tempo*, un ritmo de serenidad y de nobleza, y ese ritmo existe en la composición de Oliverio Gironde”.

La versificación es continuidad de la de “Versos al campo”, con predominio de la rima asonante sobre la consonante y presencia de varios versos sueltos. Son 245 unidades rítmicas distribuidas en 254 versos.⁵⁰⁶ Aunque se encuadra en las prácticas métricas que Gironde venía empleando desde *Persuasión de los días*, las diferencias no son desdeñables y basta una observación superficial para advertirlas. Mientras gran parte de los poemas de *Persuasión de los días* presentaban un ritmo visual vertical, con versos cortos y numerosos heptasílabos partidos, en *Campo nuestro*, en cambio, resulta manifiesta la primacía de lo horizontal. Por ello no es casual que predominen los endecasílabos: son 197, de los cuales sólo nueve aparecen partidos. Hay 40 heptasílabos, todos plenos, sin dislocación. Los escasos ocho pentasílabos están vinculados, en general, al intento de reproducir el ritmo del galope con una métrica vivaz:

7 ¿Oyes, campo, ese ritmo?
 5 ¡Si fuera el mío!...
 11 sin vocablos ni voz te expresaría
 5 al galope tendido.

7 Estas pobres palabras
 5 ¡qué mal te quedan!
 7 Pero qué quieres, campo,
 5 no soy caballo
 7 y jamás las diría
 5 si tú me oyeras (208).

En contraste con estos breves versos ligeros, el resto de la versificación se extiende horizontalmente. El texto consta de seis endecasílabos sueltos y 74 agrupados de a dos, es decir, en 37 grupos de versos, que se presentan todos como pareados con rima asonante o consonante, excepto uno:

¿De tu origen marino no conservas
 más caracol que el nido del hornero? (207)

Los pocos endecasílabos partidos forman grupos de tres versos

como un *trote* “por nuestra llanura casi marítima”.

⁵⁰⁶ Casi la misma cantidad de versos que “Los fuegos artificiales” de Leopoldo Lugones o “Luz de provincia” de Carlos Mastronardi.

- 11 ¿Dónde apoyarnos, campo? / ¡Ni una piedra!
 11 Nada que indique el rumbo de tus huellas (215).

o de cuatro, como en los ocho versos iniciales, o como en este caso:

- 11 Espera, campo, espera. / No me llares.
 11 ¿Por qué esa voz tan negra, / campo madre? (216)

Sólo un endecasílabo partido forma parte de un grupo mayor, de ocho unidades métricas distribuidas en nueve versos: “en cada encrucijada, / en cada piedra” (215).

Las agrupaciones de versos son irregulares y absolutamente imprevisibles, lo que contribuye a generar la atmósfera general de espontánea confesión; es un cuidado desorden. Hay marcado predominio de grupos breves: seis versos sueltos; 37 grupos de dos versos; 10 grupos de tres; 11 grupos de cuatro; 4 grupos de cinco; 5 grupos de seis; 2 grupos de siete; 1 grupo de ocho; 2 grupos de nueve; 1 grupo de diez versos.

Esta compleja distribución versal desconcertó a la crítica desde las primeras reseñas. Para algunos, el texto era una unidad, “un poema”, como para González Carvalho, César Rosales o Bernardo Verbitsky, quien señalaba no obstante alguna anomalía: “es un único poema, y no muy extenso. Por su densidad, algunos dísticos toman el valor de estrofas”. Para otros, en cambio, era una pluralidad: José Portogalo lo llamó “libro de poemas”; *O Jornal* de Brasil, “coleção de poemas”. La vacilación se mantiene en las lecturas de la década posterior. Evar Méndez lo consideró un “vasto poema” (1951, enero 4: 1), mientras que para Juan Carlos Ghiano eran “poemas breves, en sumas de pareados o estrofas sencillas” (1957: 117). El propio Gironde destacó el carácter fragmentario del libro en su dedicatoria “a Ezequiel Martínez Estrada –auténtico radiógrafo de la pampa– este fragmentario cardiograma” (14 de noviembre de 1946). La crítica más reciente ya no duda en considerarlo un poema unitario. Como veremos, esta certeza puede ser puesta en duda, entre otros motivos, por las diferencias entre el texto de los “Versos al campo” de *La Nación* y *Campo nuestro*.

No es posible dar cuenta aquí de todos los cambios practicados entre la publicación periodística y el libro, puesto que involucran el proceso de escritura en su conjunto. Desde el principio se advierte que las distintas redacciones establecen una serie, aunque sin continuidad lineal: hay elementos que aparecen por primera vez en el libro; hay algunos que no están en *La Nación* y llegan al libro desde el dactiloscrito; y hay otros que pueden rastrearse en las tres versiones. Las operaciones practicadas en el proceso son transformación, desplazamiento, supresión y añadido.

- a) Transformaciones. Los versos de *La Nación* conservados en el libro presentan escasos

cambios. Ya vimos que una imagen del dactiloscrito, “la marejada efervescente y rubia de los trigales”, es elevada a *incipit* en *La Nación*, “Hoy oleaje de ovejas, / voz de trigo” (1945: 1), y conserva esa posición capital en el libro, con un cambio exiguo que aumenta la aliteración del sonido *v*: “Hoy oleaje de ovejas, / voz de avena” (207).

Veamos otro ejemplo de la cadena de transformaciones. En el dactiloscrito

los grillos le ajustan las clavijas a la oscuridad,
hasta templarla al diapasón de las estrellas (427),

en *La Nación* las clavijas de la oscuridad pasan a ser, en un deslizamiento sinestésico, las del silencio:

Si los grillos dejasen de apretarle
una sola clavija a tu silencio,
no alcanzarías, campo, el delirante
y agudo diapasón de las estrellas.

En el libro estos dos últimos versos se presentan en forma de pregunta:

¿alcanzarías, campo, el delirante
y agudo diapasón de las estrellas? (213).

La imagen del diapasón se repite, en una visión simbolista de lo rural. Así leemos en el dactiloscrito:

[la brisa] arranca un rasgido interminable
en el recio cordaje del alambrado (422).

En “Versos al campo” el diapasón ya no resuena por la brisa sino por el campo:

Templa mis nervios, campo ilimitado,
al mismo diapasón del alambrado.

Campo nuestro conserva este pareado, pero recupera el adjetivo del dactiloscrito: “al *recio* diapasón del alambrado” (211).

Uno de los cambios más significativos es la inclusión del término *pampa*, presente en el dactiloscrito pero no en “Versos al campo”: de “no te niegues jamás a abrir los brazos” a “nunca te niegues, *pampa*, a abrir los brazos” (212), y de “Cuando me acerco, campo, a tu recuerdo” a “Cuando me acerco, *pampa*, a tu recuerdo” (211). No es imposible que esta inclusión se deba a la influencia de Martínez Estrada.

b) Desplazamientos. En el libro de 1946 se asiste a una notable reestructuración del orden de los versos aparecidos en *La Nación*: más de doce grupos cambian de posición, con saltos muy marcados. El hecho, como se ha dicho, es una de las razones que obligan a leer *Campo nuestro* de

un modo diferente a como se ha hecho hasta ahora, reconsiderando la disposición gráfica del texto y cuestionando su carácter orgánico.

El principio de estructuración del texto es un recorrido temporal al que contribuye la reorganización de los grupos de versos: si en el dactiloscrito se narraban tres jornadas, tres crepúsculos y tres noches, en el libro *Campo nuestro* transcurre una jornada única, sin estaciones, que sugiere la perennidad de un tiempo incesantemente cíclico. Esta atemporalidad contrasta con otras visiones poéticas del campo, como la de Fernández Moreno, estrechamente vinculadas a la percepción puntual del instante, conforme revelan los títulos de algunos de sus poemas: “Invierno”, “Domingo”, “Mañana”, “Crepúsculo”, “Septiembre”, “Febrero lluvioso”, “Verano”, “Mañanita de octubre”, “Otoño”, “Enero riguroso”, “Momento” (1919, 1921).

Desde luego, las transformaciones y los desplazamientos pueden ser parte de la misma operación de reescritura. Las siguientes agrupaciones de versos muestran operaciones de ajuste no muy complejas en cuanto al reordenamiento y la corrección; de cuatro expresiones de agradecimiento se pasa a tres y se incluye la refundición de un heptasílabo y un pentasílabo, “*la ocasión de perdernos... / y de encontrarnos*”, en un único endecasílabo, “*la ocasión de perdernos... o encontrarnos*”. En ambos casos la sucesión de agradecimientos sobre el final del texto postula una directa derivación del poema “Gratitud” de *Persuasión de los días*.

“Versos al campo” (1945, octubre 7)

Campo nuestro, 1946

[71]⁵⁰⁷ **Persiste, campo nada, en acercarnos**
la ocasión de perdernos... o encontrarnos.

(47) **Gracias** por darnos, **campo**, la certeza
de poder galopar toda una vida
sin hallar otra muerte que la nuestra.

→ [74]

(48) **Muchas gracias** por ser tan despoblado
y limpito de muertos,
que admites arriesgar cualquier postura
sin pedirle permiso a los espectros.

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

(49) **Y mil** gracias por **darnos** una muerte
de tu mismo tamaño y tan perfecta
que no deja ni el rastro de una huella.

[73] **Muchas** gracias por **crearnos** una muerte
de tu mismo tamaño y tan perfecta
que no deja ni el rastro de una huella.

(50) **Y gracias por brindarnos**

la ocasión de perdernos...

y de encontrarnos.

→ [71]

[74] **Y mil gracias** por darnos la certeza
de poder galopar toda una vida
sin hallar otra muerte que la nuestra.

c) Supresiones. Apenas dos grupos de versos de *La Nación* son eliminados de la versión en volumen. Los dos tratan sobre la infabilidad del sonido de los animales rurales.

El primero, que retoma visualmente la idea de la música en los alambrados, alude a los pájaros:

Sin descifrar el tema que tus pájaros
anotan en pentágramas de alambre,
nadie, campo, jamás podrá cantarte.

La posición en la sexta sílaba del endecasílabo muestra que *pentágrama* debía pronunciarse como esdrújulo. En el dactiloscrito se leía una versión anterior, también endecasílabo, con la misma acentuación:

Basta con que los pájaros se paren
en el pentágrama del alambrado,

⁵⁰⁷ Se indica el número de orden de los grupos de versos, entre paréntesis para los “Versos al campo”; entre corchetes, para *Campo nuestro*.

para escribir un tema musical... (427)⁵⁰⁸

Estos versos son reemplazados por dos pareados, añadidos en el libro, en los que la música alcanza mayor abstracción:

Ritmo, calma, silencio, lejanía...
hasta volverte, campo, melodía (208).

Los otros versos eliminados de la publicación de *La Nación*:

Ya campo, no comprendo, casi nada,
de lo que dicen tus ranas...

son sustituidos en la misma colocación textual por estos, que se encuentran entre los de mayores connotaciones religiosas:

A veces soledad, otras silencio,
pero ante todo, campo: padre-nuestro (212).

d) Añadidos. Los agregados son numerosos y aumentan el texto en un cuarenta por ciento: tras adiciones, exclusiones y transformaciones, se pasa de los 187 versos de *La Nación* a 254; de 56 grupos de versos a 79; de unas mil palabras a unas mil cuatrocientas.

Ocasionalmente el añadido se debe a una transformación. En el pasaje de *La Nación*:

Tantos viejos modales resobados
y tanta historia
con tantas mezquindades,
susurraba la voz de tus yuyales.

Girondo transforma el último verso en estos dos:

desde la ausencia, campo, musitaban
tus ingenuos yuyales (214).

De las muchas cuestiones que suscitan los añadidos, detengámonos en algunas.

Una característica de *Campo nuestro*, enunciada por Enrique Molina, es la “melancólica atmósfera nostálgica” (1968: 34). Muchos de los añadidos se refieren justamente a esa dimensión atemporal de la nostalgia, “remota prehistoria”:

Fuiste viva presencia o fiel memoria
desde mi más remota prehistoria.

Mucho antes de intimar con los palotes

⁵⁰⁸ En la transcripción de la *Obra completa* (1999) se consigna, sin embargo, *pentagrama* como grave. Compárese con estos versos del poema “Alambrado”, en *Pampa*, de Fausto Hernández: “En cada línea tensa de un límite geométrico / se estira el horizonte con pentágrama escueto” (1938: 13).

mi amistad te abrazaba en cada poste (210).

Por ello, no es de extrañar que recuperen versos del dactiloscrito no incluidos en *La Nación*. Así, como vimos, estos versos añadidos del libro:

Hasta la oscura voz de tus pantanos
da fervor a tu sacro canto llano (213).

proviene de su antecedente del dactiloscrito: “Oír el «canto llano» de los sapos” (427). La introducción del canto religioso atribuido a los sapos puede explicar la exclusión de los versos acerca de las ranas, antes mencionados.

Otro de los añadidos trabaja sobre esta misma mirada:

Chapaleando en el cielo de tus charcos
me rocé con tus ranas y tus astros (210).

Desaparece la perspectiva panorámica de las ilustraciones del dactiloscrito y aparece este nuevo punto de vista que elude lo histórico y abarca a la vez lo muy pequeño y lo muy grande, lo terrenal y lo celeste, los *charcos* y las *ranas* con los *cielos* y los *astros*, ya enunciado en el misterio de las *lechugas*, las *moscas* y las *estrellas* de *Persuasión de los días*:

y acaso fueras mosca,
lechuga,
cocodrilo.

Y después...
esa estrella.

No preguntes.

¡Misterio! (180)

En el proceso de reescritura del ciclo del campo, aumenta la intensidad del tono de la plegaria; un heptasílabo de *La Nación*:

11 Déjanos comulgar con tu llanura...
7 Danos, campo, tu luna.

en el volumen, mediante un añadido exiguo pero significativo, pasa a ser un endecasílabo de mayor impronta religiosa:

11 Déjanos comulgar con tu llanura...
11 Danos, campo *eucarístico*, tu luna (214).

Recupera aquí, otra vez, una imagen suelta, bosquejada en la libreta de 1921, el endecasílabo: “*Eucarística luna meridiana*” (2014: 144). Al mismo tiempo, se percibe el aumento de epítetos

aplicados al campo; en negrita los añadidos: *adusto, bravo, desollado, eucarístico, ilimitado, macho, madre, nada, niño, nocturno, nuestro, padre-nuestro, potro desbocado, recién nacido, santo, solitario, tan benigno, tendido cara al cielo, virgen yacente*. El único que se repite es *campo nuestro*, al principio y al final, tanto en el texto de *La Nación* como en el del libro.

Estos ejemplos muestran que aquello que Antelo considera “inclusiones hechas en caliente, con pocos meses de distancia” (1999: LXXV-LXXVI) en la edición de 1946, son en verdad resultado de un largo proceso de escritura.⁵⁰⁹

Un campo en actividad, dice Raymond Williams, casi nunca es un paisaje (2001: 163). Tal vez debido a ello, según Schwartz, “el hombre de campo girondiano escapa a cualquier proceso histórico, a cualquier relación de trabajo o sistema de producción” (1999a: 435). Ya mostramos que en el dactiloscrito había “chinas” idealizadas pero todavía carnales, mientras que el libro las mencionaba apenas, ya sin erotismo, con mayor idealización aun.

Habitualmente se da por sentado que la obra “es un poema profundamente bucólico”, de un “nacionalismo ostensivo”, “donde el campo es exaltado en sus tradicionales atributos” (Schwartz, 1996: 218) o una “exaltación de lo telúrico” (Retamoso, 2005: 121).⁵¹⁰ Sin embargo, debemos considerar que no hay empleo de lenguaje criollista y señalar un detalle importante: en *Campo nuestro* no hay gauchos. La desrealización avanza hasta la exclusión de esta figura, convencionalmente ineludible en las representaciones pastorales de la pampa. Los tenues paisanos del dactiloscrito:

y con una estrellita entre los labios,
los paisanos llegan del horizonte
para acostarse con el cansancio y con la noche (428)

en su paso directo al libro se anulan en la primera persona del plural:

Siempre volvemos, campo,
de tus tardes con un lucero humeante...
entre los labios (211).

⁵⁰⁹ El editor, además, afirma que “Versos al campo” apareció “en octubre del 1946” (1999: LXXV), en lugar de 1945, quitando así un año al tiempo transcurrido entre esta publicación y el libro, cuyo colofón, recordemos, es del 4 de noviembre de 1946. En la “Bibliografía establecida por Raúl Antelo” se consigna con vaguedad: “*La Nación*, Buenos Aires, oct. de 1945. El recorte, no datado, sólo tiene fecha de redacción” (1999: 781). Por cierto, corresponde indicar que entre la edición de “Versos al campo” y la de *Campo nuestro*, Gironde no estuvo realizando excavaciones en cementerios indígenas, como imagina Antelo, sino que pasó el verano 1945-1946 en Punta del Este, junto a su esposa, su hermano, Gloria Alcorta, Jules Supervielle, Rafael Alberti, María Teresa León y otras personas, entre las que se incluye Felisberto Hernández, a quien conoció entonces.

⁵¹⁰ Rizzo discurre: “Como el resto de su obra *Campo nuestro* describe con pasión sentimientos guturales de su autor. El único poema largo de Gironde tiene un lenguaje rústico y rimas consonantes” (2001: 109).

Por ello, González Carbalho en su reseña destacó “la exactitud con que ha relacionado su concepto lírico de campo a la fórmula idiomática que ha de fijarlo en el poema”; a su juicio, “encontramos aquí el *antípoda de folklore*, ya que denuncia la creación independizada de todo antecedente”; este autor, poeta contemporáneo de la vanguardia pero con una estética más conservadora, declaró al fin que Gironde había alcanzado aquí una “sencillez transida de claridad”. Un escritor de la misma camada, Ulyses Petit de Murat, tituló su reseña “*Campo nuestro* de Oliverio Gironde. Otro libro de la generación Martín Fierro” y proclamó que “es la mirada de un hombre que conoce su tierra”.

Exactamente opuesta fue la opinión de César Rosales, quien escribió en la revista *Sur* que “Gironde canta aquí a la orilla del campo, aún no está inmerso en él y apenas si ha reclinado la sombra de su cuerpo sobre los pastos, apenas si ha dejado reposar su espíritu errabundo debajo de un alero”. Para Rosales, Gironde había mostrado en el turbulento período del *delirio ultraísta*, un tono saturado “de un aire aforístico y mordaz, reflejo, tal vez, de un temperamento más epigramático que lírico”, “una embriaguez metafórica”. Aunque ahora se advertía un cambio:

lejos ya de la turbulencia invasora de antaño, lejos ya de los meandros del delirio ultraísta, encomienda su destino a la grave taciturnidad de la tierra, en este caso a la llanura, ante la cual el portador de metáforas parece desprenderse de los vanos atavíos retóricos, como, asimismo, de toda actitud ajena a la expectación ensimismada del paisaje. Esta mera intención, que se insinúa en la parquedad y en el recato de su tono intimista, bastaría ya para justificar la nueva *aventura* de Gironde –porque es evidente que no hay aquí postura ni preconcebida actitud, sino aventura osada y espontánea, con todos los riesgos que puede contener una aventura (subrayado del autor).

Pero Rosales era un escritor neorromántico de la generación del 40, que publicó ese mismo año una *Oda a Rainer María Rilke*. Desde su posición, la poesía de Gironde era aún superficial:

carece de esa dimensión de profundidad, de exhalación anímica trascendente que, en las sensibilidades mejor dotadas, suele proyectarse al influjo de los grandes elementos vivientes del clima y el paisaje telúricos [...]; tal vez sea necesaria una convivencia menos transitoria y más entrañable con la naturaleza para que ésta torne asequible a la intuición poética su sentido recóndito y eterno.

En cambio, desde las páginas de la revista de izquierda *Expresión*, dirigida por Héctor Agosti, el poeta comunista José Portogalo, criticó justamente la abstracción que había alabado González Carbalho: “parecería que en muchas de las páginas de *Campo nuestro*, el campo argentino fuera nada más ni nada menos que eso: campo. Esto es, una extensión baldía”. Como mucha gente entonces, Portogalo creía que *Martín Fierro* había sido una publicación criollista y por eso ensayó

“un enjuiciamiento severo para un criollo de ley que fue uno de los fundadores del periódico *Martín Fierro*” y le recomendó a Gironde “que abandone de una vez por todas –dueño es también de su destino, lo «criollo» obliga– sus prejuicios de hombre que quiere andar un tiempo sin tiempo, y que enfrente decididamente la realidad del campo argentino, pulsándola desde adentro”.

Portogalo advirtió que el propósito de Gironde era desrealizar y deshistorizar el campo, por eso no lamentó la ausencia de la figura del gaucho, pero sí la del trabajador rural, “el hombre que no vive en «desencuentros» improductivos, sino que por el contrario se afirma en dramática lucha contra los elementos adversos que intentan desintegrarlo sobre la tierra de nuestros afectos”, “a la vez que lo menosprecian y ahogan en sus afanes de rapiña económica”. Con sarcasmo por el origen de clase de Gironde, Portogalo concluía reclamando atención sobre

las injusticias que se cometen contra ese indefenso criollo de los galpones, castigado por los gobiernos de casta, los patrones y los hijos de esos patrones, por los que Oliverio Gironde siente un profundo desprecio, ya que como él no lo ignora, son ellos lo que imposibilitan el libre desarrollo de las virtudes nativas.

XI. “*Figari pinta*” (1948). Hemos mostrado que *Campo nuestro* no fue un desvío o una excepción en la trayectoria poética de Gironde en la década de 1940. De hecho, luego de su publicación, Gironde publicó una serie de poemas que continuaban esa línea. Entre ellos, se destacó “Figari pinta”, aparecido en *La Nación*, el 11 de abril de 1948, pocos meses después del regreso de un viaje por Europa de Gironde y Lange. Era la primera vez que Gironde publicaba un poema de homenaje y significativamente estaba dedicado al pintor uruguayo cuya influencia sobre el ciclo de *Campo nuestro* ya señalamos.

El poema fue recogido, con variantes, en el catálogo de la Galería Witcomb *Pedro Figari 1861-1938, veinticinco obras del artista reproducidas en color*, con textos de Oliverio Gironde, Manuel Mujica Láinez, Julio Rinaldini y Jorge Romero Brest, 1953, y en la revista *Mairena 2*, 1953-1954.⁵¹¹

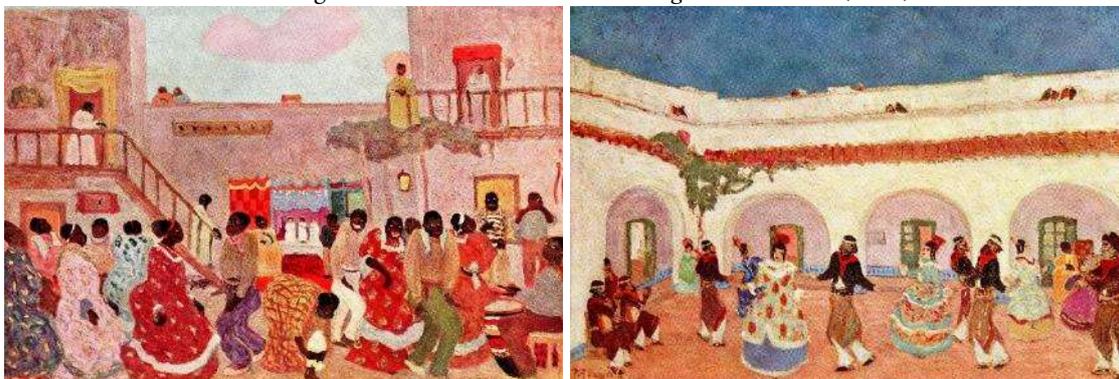
Para la muestra de Figari en Witcomb, el propio Gironde cedió dos cartones de su colección, tituladas “El patio” y “Candombe”, que en el contexto del catálogo añaden una dimensión visual a algunos de los motivos desarrollados por el poema: el cielo y la nube, el baile criollo y el candombe, los “claros patios”, los postigos, los “talles de frutera”, los “perifollos”, los gatos con relaciones, los

⁵¹¹ Ninguna de las tres publicaciones es consignada en bibliografía de la *Obra completa* de Gironde, aunque recoge el texto en la sección “Otros poemas recogidos en las *Obras completas*” (1999: 267-268), sin las variantes del catálogo de Witcomb.

fogones, las “roncas guitarras pendencieras”.

Figura 178

Pedro Figari, “Candombe” y “El patio”, de la “Colección Oliverio Gironde”, en el catálogo de la Galería Witcomb *Pedro Figari 1861-1938* (1953)⁵¹²



Es posible imaginar con toda su impureza, más allá de estos recintos cerrados, en el fuera de campo del mundo de la representación, los otros elementos mencionados en el texto y que coinciden con la serie de *Campo nuestro*: el olor a zorrino, los perros, el tala, “mustios gauchos enjutos de quebracho”, los mancarrones con sus mataduras, las carretas, los caminos, los nidos de horneros, los rebaños jadeantes, las parvas, los crepúsculos mugientes, la lejanía y, sobre todo, la imagen que ya desde el segundo endecasílabo nos instala de lleno en los dominios del libro de 1946: “*campo llano y callado y compañero*”.

Gironde ve en la pintura de Figari no una operación realista, puramente mimética, sino una *lirica memoria*, es decir, un ejercicio creador del recuerdo, señalado con insistencia:

...pinta y escarba su memoria
con pinceles que doman lo pasado [...]

sabe rastrear el tiempo muerto,
las huellas ya perdidas del recuerdo [...]

...pinta, rememora y recupera [...]

al revivir saraos encorsetados [...]

ante tanta visión refloreceda [...]

exprime su lírica memoria.

⁵¹² Gironde tenía otra obra de Figari, “Las beatas”, “regalado por el artista al Sr. Oliverio Gironde”, según el catálogo de remate de su colección de la Casa Bullrich, mayo de 1973. A él alude sin duda la expresión del poema: “beata falda”. El poeta y sus hermanos donaron en 1933 al Museo de Bellas Artes 25 piezas de la colección de su padre, entre las que se hallaban dos Figari: “Pericón” y “Patio”. Ver Anónimo, “La donación de los herederos de Juan Gironde al Museo Nacional de Bellas Artes comprende 25 cuadros de diferentes escuelas y épocas” (1933, febrero 5), y Artundo, “Comentario sobre *Pericón*” (2014).

Era una idea recurrente en los escritores argentinos para referirse a Figari. Ya Pablo Rojas Paz en el primer número de *Proa* había afirmado que “Figari es el pintor del recuerdo” (1924, agosto: 37), y Jorge Luis Borges, en una conferencia de 1928, sostuvo que “La obra de Figari es la lírica” (1997: 364).⁵¹³ En el poema constituye un regreso al pasado más remoto, “entre pañales” y elementos “ya difuntos” y fuera de la historia, análogo al proceso que el mismo Gironde realiza tanto en el dactiloscrito, cruzado por el uso del imperfecto y la memoria: “¿Recuerdas los amaneceres de la estancia?”, como en *Campo nuestro*:

Cuando me acerco, pampa, a tu recuerdo,
te me vas, despacito, para adentro... (211)

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 (210).

Marcelo E. Pacheco observa que el imaginario de Figari son “memorias ilusorias de un pasado con aires de presente, actualizado en un lenguaje moderno” (2008: 186). Por ello es lícito preguntarse si *Campo nuestro* no consiste en un análogo ejercicio de *memorias ilusorias*.

Hay una continuidad entre el palo a pique de Figari, y los postes y los alambrados del poeta. La hay también entre los zorrinos, cuyo olor se percibe hasta *En la masmédula*: “o tal vez en andenes con aliento a zorrino / y a rumiante distancia de santas madres vacas” (226).

XII. “*Versos al campo*” 2 (1950). Cuatro años después del libro, Gironde dio a conocer unos nuevos “*Versos al campo*” (1950, diciembre 10), diferentes de los publicados en 1945. A simple vista, la publicación era mucho más breve que su antecedente homónimo: apenas unas 350 palabras diseminadas en el vacío de la página.

Los versos dialogan con sus precedentes. En apariencia refieren al mismo campo del dactiloscrito y del libro de 1946, “el campo compañero, el campo serio”. Es el mismo decorado y la misma utilería. Hay horizonte, caballo, galope, humo, huellas, distancia, mugido, vaca, sapo, tarde, cielo, nube overa, parvas, guitarra, alambrado, nostalgia. Incluso es el texto de la serie que más léxico criollista emplea: *aquerenciar, en pelo, guampas, lonjazos, montes, payadores, pingos,*

⁵¹³ Ver “Pedro Figari y la nueva generación argentina: La problemática latinoamericana” (Artundo, 2000) y “Borges y Figari” (Rinaldi, 2008).

potrancas, potro, ranchos, sofrenar.

Estos “Versos al campo”, sin embargo, adquieren una dimensión diferente, sobre la que profundizaremos más abajo. Señalemos ahora que, desde la primera línea, contradicen el tópico inaugural de *Campo nuestro*: “No es mar”. El campo de 1946 que, entre tantos epítetos, era también *campo nada*, ahora es apenas un sonido de la nada: “Es nada. Es pura nada. Es la Nada... que ladra”; es mera negatividad, abandono, ausencia que anula las imágenes rurales reunidas hasta entonces:

Se va.
No quiere ser campo:
parvas de calma, distancia,
bostezo azul, ni nostalgia.

El proceso de desrealización llega a su extremo, y la última presencia humana de la serie acaba por disiparse completamente:

Por mitades:
caballo
hombre sólo
de sombra.
En silencio.
¡Al galope!
Con su polvo.
¡Hacia dónde?

El desvanecimiento en las sombras alcanza al yo poético, “se aquerencia mi penumbra”: “*Yo nada*”.

En medio de los dos “Versos al campo”, recordemos, sucedió, además del advenimiento del peronismo al poder, un libro que tal vez haya contribuido a acentuar esta visión negativa de Gironde sobre el campo: *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948) de Ezequiel Martínez Estrada, donde se leía: “Más pampa y más cierta es la nada que rodea a los personajes del *Martín Fierro*” (1958, II: 15). Según Martínez Estrada, la vocación de José Hernández era de ruptura con su origen: “Comprendemos hoy cuán a fondo se jugaba al dedicarse a una misión fuera de la némesis familiar, en la némesis de nuestra historia”, y agregaba, en el que sería uno de sus pasajes más recordados: “El problema del solitario Martín Fierro es un complejo del mismo tipo. [...] ¿O acaso porque se siente desapegado, extraño, forastero, es por lo que emprende incesantes giras y canta al gaucho harapiento en un lenguaje de plebe? *Cuando uno se va es porque ya se ha ido*” (1958, I: 46-47).

Es evidente asimismo que Gironde dedicó aquí mayor cuidado a la presentación visual que

en los “Versos al campo” de 1945. El texto esparcido en la página al modo de Mallarmé configura lo que Ong llama “espacio tipográfico” (2006: 128).⁵¹⁴ Ello autoriza a inferir que no se trata de un largo poema único, sino de un conjunto de poemas breves. Como nunca fue recogido en volumen, ignoramos qué disposición gráfica hubiera elegido Gironde para su puesta en página editorial. Por las correcciones manuscritas que, según se ha visto, solía aplicar a sus libros para eventuales reediciones, podemos preguntarnos si el poeta planeaba unir los nuevos versos con los antiguos. Un argumento a favor de la hipótesis de que el texto de 1950 no es un poema único lo proporciona la recuperación del antiguo nombre plural de “Versos al campo”, considerado “absurdo” en 1946, que da la idea de multiplicidad de poemas.

4.3.3. Poesía visual de *Campo nuestro*

Las reseñas de la época, que desde luego no podían sospechar la evolución posterior de Gironde, al relacionarlo sólo con su pasado no consideraban *Campo nuestro* una decadencia o una involución. Antes bien, las ideas más repetidas eran la de un *despojamiento* de las excentricidades de la vanguardia y la de un *regreso* a modelos tradicionales y nacionalistas. Jorge Perednik, que analizó las reseñas de *La Nación*, *Crítica* y *Sur*, advertía en ellas un elogio con reticencias:

El viraje que significa la aparición de *Campo nuestro* (en ese momento el texto último), más el antecedente recuperable de *Persuasión de los días* (el texto previo), anima estas bibliográficas a mantener la doble esperanza de que la actitud renovadora de los tiempos de *Martín Fierro* sea sepultada definitivamente y que la conversión al neorromanticismo se realice (1984: 24).

Así, para el neorromántico César Rosales en *Sur*: “*Campo nuestro* incorpora un *retorno* de su autor al paisaje, a la fisonomía intemporal del paisaje, a la cuenca terránea preformadora del hombre y de su espíritu. Este *retorno*, tan hacedero a simple vista, no es nada fácil si se realiza en profundidad”. *La Nación*, tras recorrer la trayectoria anterior del poeta, afirmaba:

En camino, tramo a tramo, se fue despejando de los atuendos que lo agobiaban: lecturas, viajes, *Rive Gauche*. La obra última que comentamos es fruto de ese *despojamiento*.

Oliverio Gironde ha realizado un periplo extraño para *regresar* a sus raíces hondas.

Hallamos además otras opiniones análogas. En *El Diario* se leía:

Sus poemas últimos dejan percibir un *retorno* a la tierra, a las realidades inmediatas. El escritor de alma cosmopolita cumple una venturosa evolución, acrecienta sus caudales expresivos, ciñe a normas más severas su jovial ingenio metafórico y con voz conmovida evoca los campos natales.

⁵¹⁴ En su estudio sobre la poesía concreta, Gonzalo Aguilar señala que este tipo de texto se vuelve una “forma espacial”, en la cual “la palabra se transforma en una palabra-cosa, algo que se percibe pero que no puede ser extraído de la página como plano o totalidad” (2003: 212).

En el sector izquierdo del espectro ideológico de la prensa cultural de entonces, José Portogalo opinaba lo mismo y dedicaba largas consideraciones a la cuestión, entre las que se destacaba una pregunta sobre la que volverían críticos recientes, *¿cuál es Girondo?*:

Y uno entonces no puede menos que preguntarse, quizás con ingenuidad, convenimos: ¿cuál es el Girondo que yo conozco? O, tal vez, con cierto candor desprevenido: ¿dónde está aquel feliz y despreocupado viajero que anduvo los vericuetos más insólitos del versolibrismo de allende los mares?

Es evidente que Oliverio Girondo *ha regresado* a un punto que debió ser, sin duda, el de la partida, pero que él, hombre de un tiempo desconcertante, prefirió ignorar, para llevar antes a término una búsqueda de rodeo, disociado del núcleo original. [...] En el trayecto ambulatorio, Oliverio Girondo iluminó el restallante mundo de su espíritu travieso con los elementos que prestan el periodismo moderno, la publicidad mural y el aviso de las agencias de turismo, configurando lo sorpresivo y lo inesperado con su empinada algarabía de palabras inconexas y la gracia “simultaneísta”, abrevadas en la deshumanización de los primeros atisbos de la novedad literaria que producía el hastío del “Viejo Mundo”.

¿Y qué logra Oliverio Girondo en esta reacción saludable, sin vuelta de hojas? Un acercarse tímidamente al enmarañamiento geográfico del que debió iniciar, ¿qué duda cabe?, su salida al mundo de la lírica.

Otra idea relacionada con las anteriores, y repetida con insistencia por la crítica de entonces, era que Girondo, al fin, había alcanzado la *madurez* o, en palabras de *La Nación*, se mostraba “espiritualmente *maduro*”.

Dijo Verbitsky que “Girondo, en la *madurez* de la expresión lograda, consigue casi un peso físico para lo imponderable. En sus versos, que tienen solidez y claridad, queda una esencia de campo”.

Dijo Petit de Murat que “la rapsodia de Girondo advierte todo lo que yace bajo las estrellas, en este fragmento de tierra del mundo. En su tono hay la plenitud de una difícil *madurez* lírica; en su intención, la decantada piedad, el sosiego, la dulzura acendrada”.

Dijo González Carbalho que Girondo llegaba “ahora, en *Campo nuestro*, a una sencillez transida de claridad. Sus experiencias de escritor culminan en la conquista del vigor y la síntesis. Su *madurez* le conduce a la profundidad emocional, buscando, espacialmente, la naturaleza del hombre y de la tierra. Su *Campo nuestro* aparece en esa justa y meridiana *madurez*, animada su expresión de la luz cambiante de nuestras llanuras, que se percibe hasta olfativamente”.

Sólo César Rosales se oponía a esta generalizada opinión, reprochando a Girondo “su tentativa –su aventura– hacia una experiencia *no plenamente madurada* y sin antecedentes en su producción anterior”.

A principios de la década de 1960, Guillermo Ara valoró lo que consideraba una excepción en la obra del poeta: “el «martinferrista» y desconcertante Gironde, entregó, bastante a trasmano de su modo más audaz, la sobria belleza de *Campo nuestro*” (1961: 52). Por el contrario, como dijimos, las lecturas más recientes fueron en su mayoría negativas y consideraron *Campo nuestro* un retroceso en la evolución poética de Gironde. Beatriz De Nobile sostuvo que este “poema” “tiene poco de rescatable”, debido entre otras razones a “una extensión desmesurada, doscientas cincuenta y cuatro líneas” (1972: 82).

Precisamente uno de los motivos por los cuales no se lee con fidelidad el *Campo nuestro* de 1946 deriva de que las modernas ediciones soslayan su configuración gráfica. Imaginemos que se reprodujera el caligrama de apertura de *Espantapájaros* sin respetar la disposición visual.

Figura 179

Texto del caligrama de *Espantapájaros*, sin la disposición gráfica original.

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

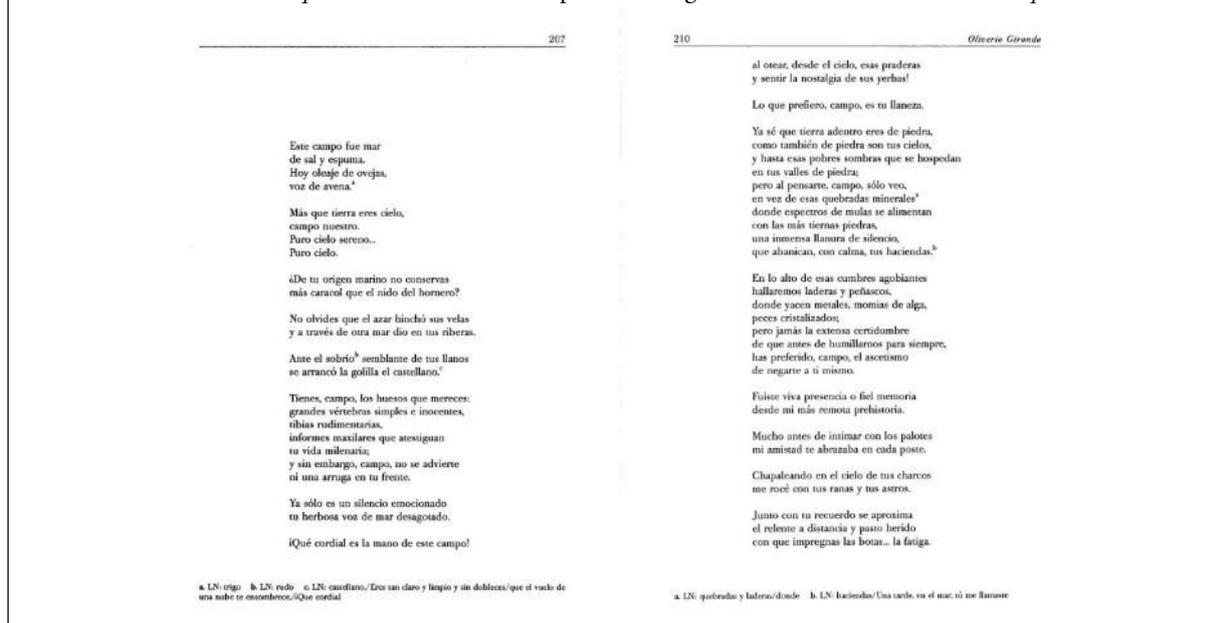
La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era —sin discusión!— una mistificación, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación. (Gutural, lo más guturalmente que se pueda.) 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 subo las escaleras arriba!... ¡Y bajo las escaleras abajo!... ¿Allí está? Aquí no está... ¿Allá está? Acá no está... ¡Y subo las escaleras arriba!... ¡Y bajo las escaleras abajo!...

Una privación semejante se le ha aplicado a *Campo nuestro*. Véase la presentación gráfica de las obras completas de Gironde, tanto la edición de 1968, como la más reciente de 1999 supuestamente crítica, aun más apeñuscada que su antecedente.

Figura 180

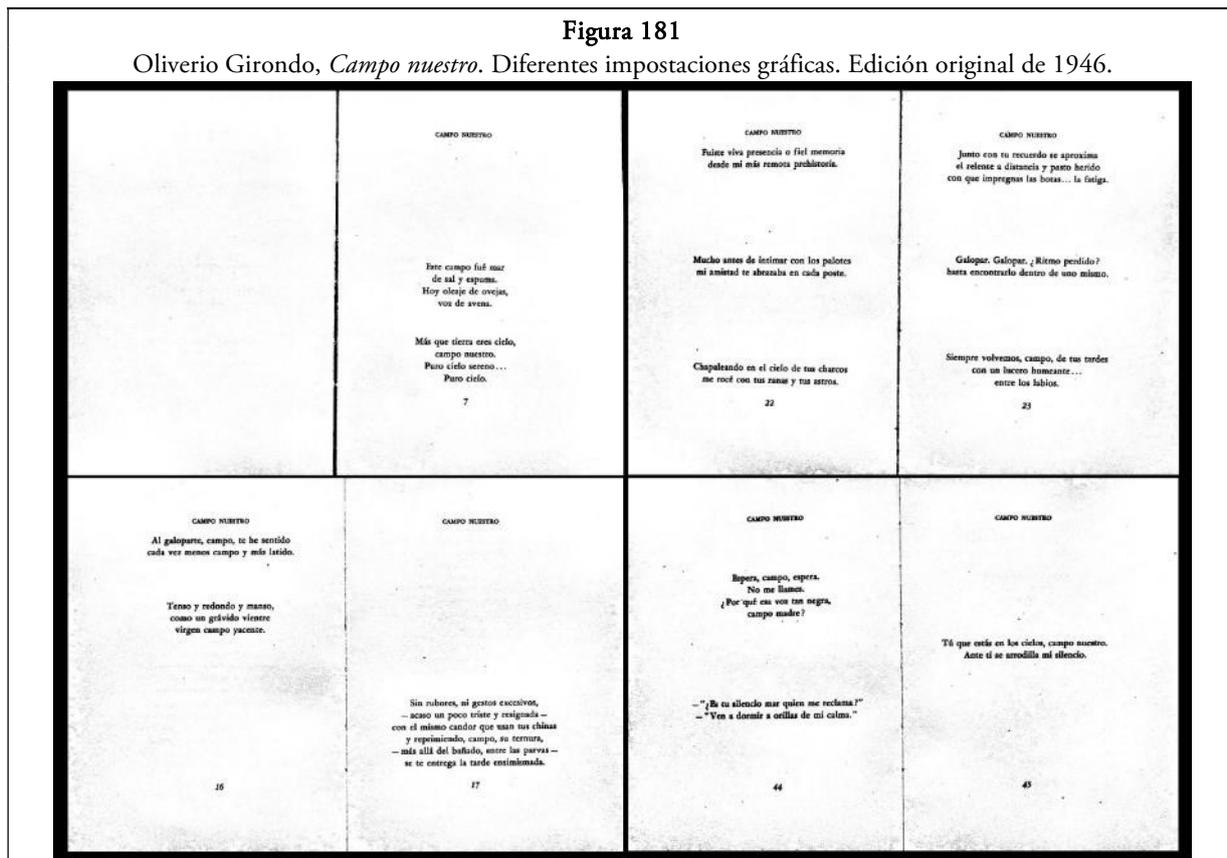
Oliverio Gironde, *Campo nuestro*. Diferentes impostaciones gráficas. Edición de las *Obras completas* de 1999.



Compáresela con varias páginas de la edición original de 1946:

Figura 181

Oliverio Gironde, *Campo nuestro*. Diferentes impostaciones gráficas. Edición original de 1946.



Aquí los versos se distribuyen en agrupaciones polimétricas de diversa extensión, articulando un marcado ritmo visual; en palabras de Octavio Paz, “la escritura se presenta como una figura” y

“la tipografía aspira a una suerte de orden musical”.⁵¹⁵ Para el anónimo autor de la reseña de *La Prensa*, Gironde compuso *Campo nuestro* “al modo de una sinfonía, con sus distintos tiempos”. Esta estructura es deudora directa de las prácticas vanguardistas, y es, justamente, una de las cuestiones que César Rosales reprueba en Gironde:

La disposición de los núcleos estróficos, el juego metafórico –menos coruscante aquí que en sus poemas anteriores–, el engaste de ciertas palabras de naturaleza plástica y objetivadora, el escueto ritmo de sus locuciones, denuncian todavía vestigios, adherencias obstinadas de una modalidad que tuvo resonancia en amplio sector de la escuela ultraísta local y particularmente en el propio Gironde, que la impuso desde sus *Veinte poemas*.

En verdad, la puesta en página revela la naturaleza limítrofe del texto, que no es un *largo poema* como se ha sostenido hasta ahora, es decir, una pieza cerrada y orgánica, sino una organización deliberadamente dispersa, abierta, fragmentaria, poliédrica, de *versos* sueltos yuxtapuestos, microtextos en los límites de la escritura aforística practicada antes por Gironde. Es a la vez uno y múltiple. Parece posible entrar y salir de él en cualquier punto.

Curiosamente, la única lectura crítica que advierte el fenómeno es la de Marta Scrimaglio, que tiene una visión negativa sobre la poesía de Gironde, a la que no le atribuye ninguna seriedad. Y sin embargo... Su lectura casi infalible en el error, *misreading* que nace del melindre, se enfrenta a lo que considera “agrupaciones estróficas irregulares” y “versos sueltos” de *Campo nuestro*, para preguntarse: “¿Es lícito ayudar tipográficamente, visualmente, a la expresión de las palabras?” (44). Y desentraña a su pesar, aun juzgándola de modo negativo como “total desintegración”, la puesta en página que “se ofrece gráficamente como una *sucesión de estrofas multiformes y de versos aislados* distribuidos sin orden fijo y sin evidente división en las amplias hojas de un libro” (1964:44-45).

Scrimaglio señala, con acierto inexplicable, el carácter limítrofe del texto, a mitad de camino entre el conjunto integral y los versos sueltos:

No es posible establecer una estricta separación en poesías. Cierto es que los versos de cada página pueden considerarse constituyentes de una unidad poética –concretada en un cambio de tono o matiz o en la aproximación a un subtema particular–, pero también es cierto que cada poema mira al conjunto, y que en ese total busca su justificación (45).

Y alude precisamente a un *ritmo visual*, en el que es tan importante lo escrito como lo no

⁵¹⁵ “La tipografía aspira a una suerte de orden musical, no en el sentido de música escrita sino de correspondencia visual con el movimiento del poema y las uniones y separaciones de la imagen. Al mismo tiempo, la página evoca la tela del cuadro o la hoja del álbum de dibujos; y la escritura se presenta como una figura que alude al ritmo del poema y que en cierto modo convoca al objeto que designa el texto” (Paz 1967: 270-271).

escrito:

Las estrofas macizas y equilibradas, los versos sueltos y los extensos claros van reiterándose fluidamente, sin interrupciones ni obstáculos, a través de todo el libro. Se crea así un inesistente⁵¹⁶ ritmo visual que, dada la primacía numérica de lo no escrito sobre lo escrito, impresiona como una sucesión rítmica de líneas fluctuantes sobre un espacio infinito, o, más aún, como un mostrarse aquí y allá de ese espacio imponente y no nombrado a través de las palabras dispersas que intentan darle nombre (44).

No resulta difícil entender por qué Scrimaglio, más allá de sus juicios de valor negativos, vio lo que la crítica posterior no vio: es que leyó el volumen original.

Los críticos que vinieron después, en cambio, trabajaron con el texto de las obras completas que eliminaba la dimensión visual. Por ello, es ineludible reflexionar acerca de los motivos que llevaron a Oliverio Gironde a elegir la peculiar impostación gráfica de *Campo nuestro*, como autor-editor de este libro-objeto.

La ruptura de la tradicional sucesión lineal puede entenderse como un momento culminante en el proceso de desrealización y deshistorización del campo. Si, como sostiene Cignoni, “la poesía deja de privilegiar el mensaje en el tiempo” al provocar la atención sobre “las coordenadas espaciales” (1993: 43), los blancos de *Campo nuestro* entonces *destemporalizan* las precedentes versiones; introducen el tiempo sin tiempo de la construcción cíclica y poliédrica.

Marta Scrimaglio afirma que las “palabras dispersas” intentan en vano “dar nombre” al “espacio imponente y no nombrado”. Es que los vacíos en la disposición del texto quieren formular la imposibilidad de expresar lo inefable tantas veces rozado y nunca atrapado por el lenguaje.

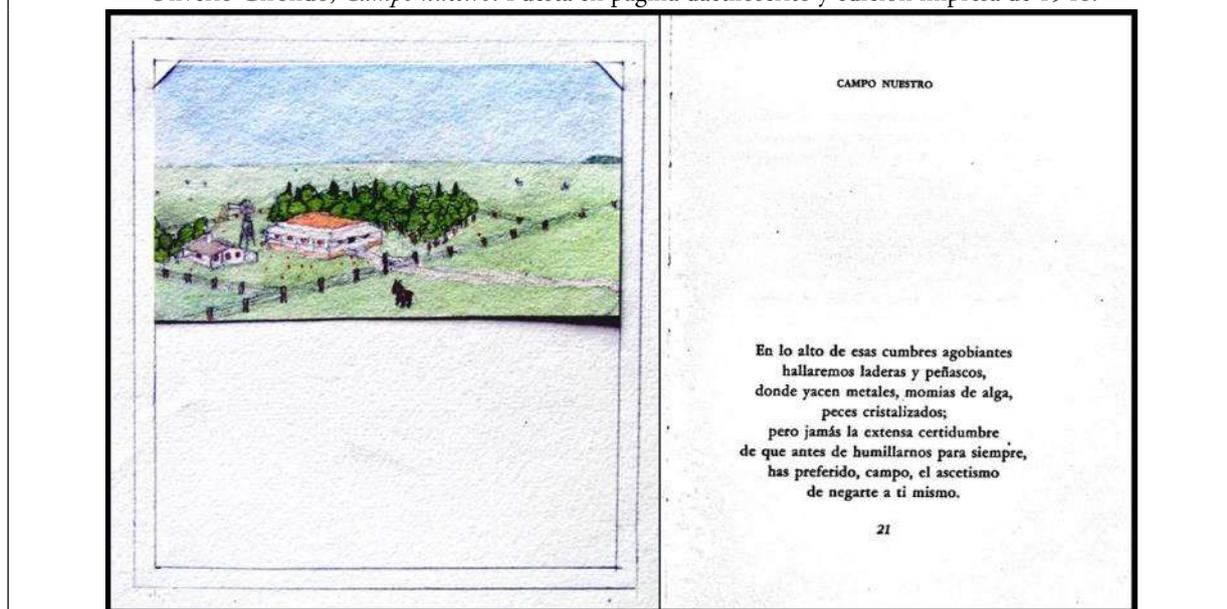
Las indagaciones sobre la poesía visual aluden a una naturaleza siempre doble: forma espacial, tipografía musical, página cuadro, correspondencia o ritmo visual, música para los ojos. En tanto *imagentexto*, *Campo nuestro* es una pieza fronteriza. Si en lo textual aparece a mitad camino entre los poemas sueltos y el poema integral, en lo visual se coloca entre lo figurativo y lo no figurativo, entre los blancos de Mallarmé y los diseños de Apollinaire, entre ideograma y caligrama.

Acentuados por las vastas dimensiones de las páginas, los espacios en blanco de *Campo nuestro* son silencios tipográficos, parecen exhibir la ausencia de las ilustraciones —el “significado ausente” postulado por Utrera Torremocha—, porque no sólo intentan expresar lo inexpresable, sino también representar lo irrepresentable: la llanura pampeana, es *inmensa nada* que es *todo*.

⁵¹⁶ Sic, ¿por *insistente* o por *inexistente*? Parece más razonable la primera posibilidad.

Figura 182

Oliverio Girono, *Campo nuestro*. Puesta en página dactiloscrito y edición impresa de 1946.



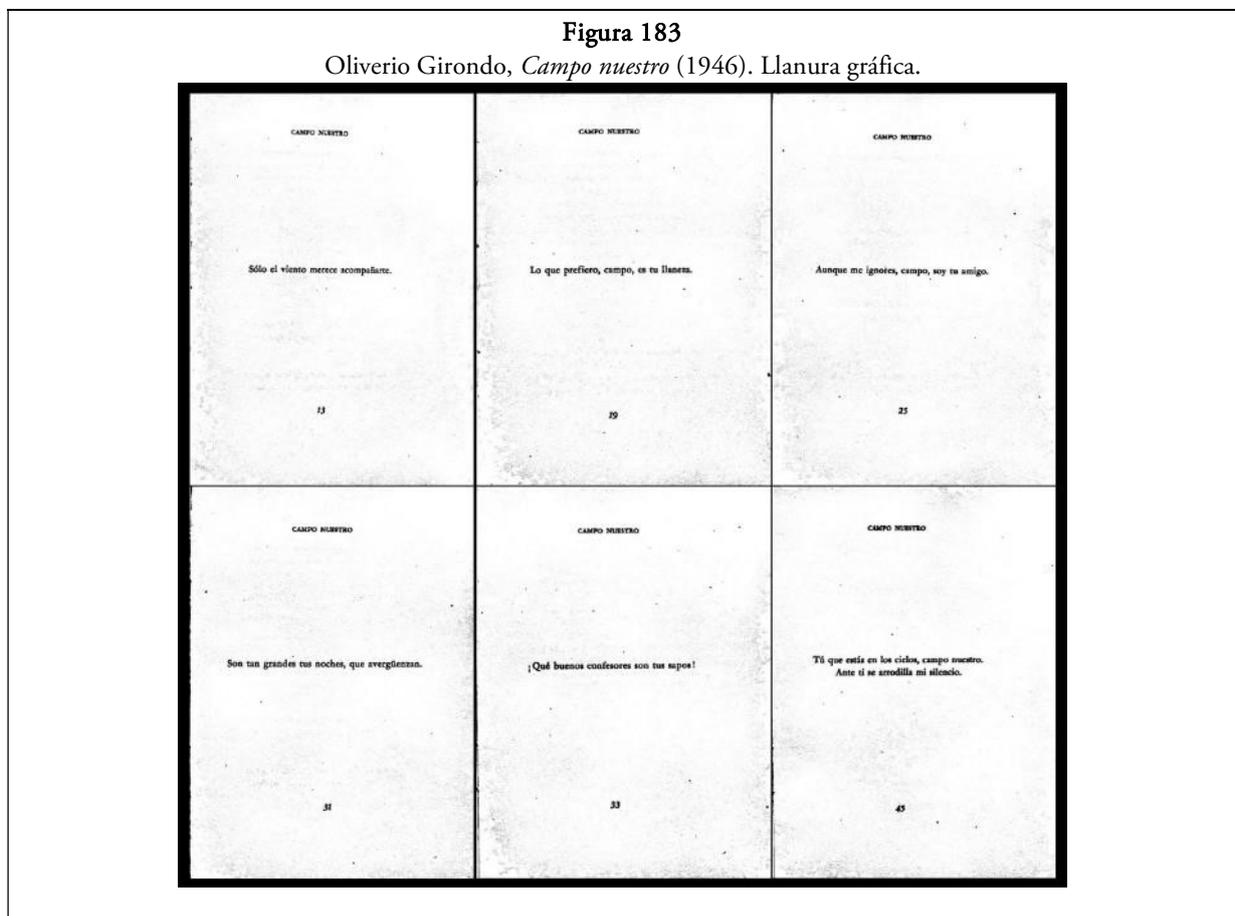
Malosetti Costa refiere la dificultad encontrada por los artistas plásticos ante la pampa “despojada, casi abstracta, apenas la línea de horizonte dividiendo cielo y tierra”: “hacía falta renovar el lenguaje de la pintura, debía debilitarse hasta desaparecer la importancia del ‘tema’ en el arte para que ese paisaje casi abstracto pudiera ser representado”. (2007: 102-103). Y también: “en términos plásticos, parecía inconcebible la posibilidad de plantear un horizonte vacío como único tema del cuadro” (Malosetti; Penhos 1991: 201). Silvestri formula así la pregunta en torno a la cuestión de la figuración del vacío: “¿cómo representar el *puro espacio*?” (2011: 96); esta autora expone la solución propuesta por Le Corbusier, es decir, la representación de “una sola y misma línea derecha: el horizonte”, el vacío, el silencio, la pura virtualidad, una suerte de *poesía de la nada* (2011:293).⁵¹⁷

Se trata, desde luego, de un antiguo problema. Según observa Guy Gauthier en su lección “¿La imagen figurativa puede tolerar el vacío?”, la pintura occidental “ha rechazado de manera constante el vacío de modo casi obsesivo”, porque lo percibe “como un fallo, como algo inacabado”

⁵¹⁷ En su estudio sobre “lo pampeano” en la literatura argentina, Guillermo Ara señala que “no existe quizás un territorio más cercano al puro lirismo que este despojada y evasivo plano de nuestra llanura. Se puede decir de la pampa lo mismo que de la poesía: en la imposibilidad de definirla sólo podemos atinar a expresar «lo que ella no es». He aquí la inabarcable dimensión de la pampa en la negación de sus notas más intensas: dinamismo, fugacidad, silencio: soledad” (1961: 47). Por su parte, Ricardo Herrera observa que “la llanura coloca al poeta frente a la dificultad de un destino aislado, haciéndole sentir su incontenible fuerza anonadante”; ello explica el misticismo de Güiraldes, “perceptible en autores y obras tan disímiles como *Campo nuestro* de Girono o *Campo argentino* de Fernández Moreno”; en estos autores, concluye Herrera, la palabra “no se debate buscando fraguar una biografía apócrifa, una ficción; por el contrario, diríase que –compenetrada de silencio, de una nada que complementa la expresión– acepta su limitación ante lo ilimitado” (1996: 97).

(1996: 45). Por ello, “cuando traducimos una idea (o un ‘afecto’) a una forma gráfica, producimos un ideograma”: “esta relación íntima entre las formas y los pensamientos presenta ciertas analogías con la metáfora” (1996: 200).

En el proceso de creciente inmaterialidad, en el paso de la topografía a la tipografía, Oliverio Gironde descarta los primeros bocetos y renuncia a representar alambrados, estancias, chinás, paisanos o caballos. Conserva en el campo despojado lo único que no puede abolirse: el horizonte. Elige una solución intermedia entre la figuración y la abstracción: construye metáforas tipográficas, horizontes visuales en la página desolada, que se miran y se leen a la vez. Los espacios, los vacíos y la ausencia constituyen la representación de la pampa. Los versos son también horizonte infinito. La llanura de silencio es aquí llanura gráfica.



4.4. *Informalismo y absurdo en Europa (1947)*

A menudo se hace referencia a la importancia de los viajes por Europa para la formación de la poética de Gironde en la década de 1920; casi nunca, en cambio, se mencionan las vinculaciones de las vanguardias de la segunda posguerra con la estética de *En la más medula* en la década de 1950.

Lo cierto es que Girondo y Lange, una vez regularizados los transportes marítimos, realizaron, entre fines de mayo y principios de diciembre de 1947, un largo viaje que volvió a ponerlos en contacto con las nuevas corrientes europeas de renovación artística y literaria. Dejaban atrás las *inmensas llanuras de silencio* con un nuevo cruce transatlántico.

Tras un paso por Inglaterra y Noruega, porque la escritora debía resolver trámites sucesorios de su familia, la pareja recorrió Italia, donde Girondo se reencontró con Giuseppe Ungaretti. En Roma recorrieron la Galleria Nazionale d'Arte Moderna en compañía de su mítica directora, Palma Bucarelli, una figura fundamental en el desarrollo de los movimientos estéticos de la segunda mitad del siglo XX.

La mayor parte del tiempo, estuvieron instalados en París. En la ciudad desolada de la posguerra el poeta buscó en vano vestigios de la pasada bohemia: “los cafés tradicionales, prácticamente han desaparecido. Montparnasse, también”, declaró en una entrevista, y añadió que, pese al manifiesto decaimiento generalizado y las “urgencias materiales”, los museos habían comenzado a reabrir con una política elogiada:

Lo más admirable, a mi juicio, es la organización de los museos. Le voy a explicar: el Louvre ha quedado consagrado actualmente al arte clásico europeo. La parte que ya está lista para la exposición cuenta no solamente con excelentísimas ubicaciones para las obras, sino también con cuadros explicativos, llevados a cabo en forma extraordinaria, que le aclaran la vista al más rudo de los espectadores... Luxemburgo, que era el museo de arte moderno ha quedado como museo del academicismo. Se han quitado de él las obras del impresionismo y del postimpresionismo, que se han llevado al Jeu de Paume, los impresionistas, donde cuentan con muy buenas salas, y también con gráficas en las paredes que realmente creo que son únicos en el mundo como calidad, interés y profundidad didáctica. Todo el postimpresionismo, hasta las adquisiciones actuales cubistas y todo lo demás, está en el Museo de Arte Moderno, tan magníficamente instalado y atendido como los demás (Anónimo, 1947, diciembre 26).⁵¹⁸

Girondo y Lange aprovecharon al máximo la situación. En una postal del 25 de agosto, dirigida a Adolfo de Obieta y Macedonio Fernández, la escritora afirmó: “*Nosotros miramos y miramos y seguimos mirando todo lo que hay que ver*” y el 10 de octubre le confesó a su hermana Haydée: “He visto tanta pintura, que casi creo que tengo cultura plástica”.

En el Museo de Arte Moderno de París elogiado por Girondo, se llevaba a cabo una muestra relevante para la difusión de las corrientes vinculadas a la abstracción y al informalismo: el *II Salon*

⁵¹⁸ El crítico de arte Charles Estienne sostuvo en esos días que el acontecimiento capital en París fue la reapertura de los museos: “Si l'on me demandait quel a été l'événement capital de la dernière saison, je répondrais sans hésiter; la réouverture des musées” (1947, agosto 28: 2).

des Réalités Nouvelles.⁵¹⁹ Allí podía verse la obra de artistas como Wols, Hartung, Poliakoff, Moholy Nagy y muchos otros cuya estética sería considerada *un art autre* por el crítico Michel Tapié y que influiría en las ilustraciones de Gironde de los años siguientes.

Otro museo destacado por Gironde era la continuidad y reorganización del etnográfico del Trocadéro, dirigido por su viejo conocido Paul Rivet:⁵²⁰

Debo mencionar como realmente sorprendente también al Museo del Hombre, dirigido por el gran etnógrafo Paul Rivet donde se encuentran comprendidas todas las culturas populares, todas las artes populares... y la más asombrosa colección de piezas etnográficas, con abundancia de explicaciones y excelente distribución general... El Museo del Hombre, en cuyos laboratorios trabajan aproximadamente cuatrocientas o quinientas personas, es magnífico (Anónimo, entrevista, 1947, diciembre, 26: s.p.).

El hecho muestra que Gironde mantenía su interés simultáneo por la vanguardia internacional y la antropología americana. Al respecto, otro dato revelador hasta hoy desconocido es que en este viaje el escritor asistió como miembro activo al XXVIII Congreso Internacional de Americanistas; él y Francisco de Aparicio fueron los únicos congresistas argentinos. La realización del encuentro entre el 24 y el 30 de agosto pudo haber sido determinante para la elección de las fechas del viaje. En el congreso, celebrado en el Museo del Hombre, “por primera vez después de la guerra se han reunido los Americanistas del mundo entero” (Lehmann, 1947: 80). Se presentaron trabajos de, entre muchos otros, Claude Levi-Strauss, Margaret Mead, Alfred Métraux y el propio Rivet. Pocos días después, varios congresistas fueron llevados a conocer sitios prehistóricos en el valle del Vézère, aunque ignoramos si el poeta argentino estuvo en la delegación.

En la capital francesa Lange y Gironde asistieron también a un espectáculo memorable: *Le procès*, adaptación de la novela de Franz Kafka realizada por Jean-Louis Barrault y André Gide, representada en Théâtre Marigny por la compañía Renaud-Barrault. La pieza sería juzgada por la crítica como una continuidad de la estética de Jarry, Apollinaire y el dadaísmo, y una de las primeras

⁵¹⁹ Un testimonio contemporáneo sobre los propósitos de esta muestra, entonces en su segunda edición, ofreció Estienne: “Comme l’écrit M. Frédo Sidès, son président fondateur, ce deuxième galon d’art abstrait continue, comme celui de l’année dernière, à rassembler les artistes sans aucune autre restriction que la non-figuration. Entendons par là le rejet délibéré, dans une œuvre d’art, de l’imitation, la reproduction, et même la déformation ou la stylisation de formes provenant de la nature, de la réalité extérieure” (1947, junio 23: 2). En la edición del año siguiente el Salon reservaría una sección a algunos miembros del grupo Madí. Véase Domitille d’Orgeval (2006).

⁵²⁰ Paul Rivet, luchador antifascista, había retomado su actividad en el Museo en 1945, tras haber sido destituido por el gobierno de Vichy y perseguido por la Gestapo. Durante la ocupación alemana se refugió en Colombia y en México.

manifestaciones del teatro del absurdo,⁵²¹ corriente cuya estética ha sido vinculada en ocasiones a la de *En la masedula*, como por ejemplo Yurkievich (1970: 151) y Beristain (2001: 264). Asimismo, recordemos que en 1947 Isidore Isou publicó su *Introduction à une nouvelle poésie et une nouvelle musique*, por lo que es lícito preguntarse si en este viaje Gironde pudo haber entrado en contacto con el naciente movimiento letrista, que presentaría algunos puntos de contacto con la poética de *En la masedula*.

Sabemos que en París Gironde y Lange encontraron a intelectuales franceses, Francis de Miomandre, Jules Supervielle, Paul Éluard; a figuras del exilio español, Jorge Guillén, María Zambrano, Antonio Espina, Braulio Solsona, Francisco García Lorca, Francisco Giner de los Ríos, José María Quiroga Pla,⁵²² y a algunos latinoamericanos presentes entonces en París, Acario Cotapos, Susana Soca, Felisberto Hernández, a quien habían conocido en Uruguay en 1945. Gironde impulsó la publicación de su libro *Nadie encendía las lámparas* (1947). Felisberto, en una carta dirigida a su familia en Montevideo, el 5 de julio de 1947, refirió: “Por aquí está Gironde y la Sra. los de Punta del Este, el amigo que influyó para que editaran el libro en la Sudamericana”. Un mes después, en otra carta, no mencionaba a Gironde por su literatura sino por su fortuna: “El que vino y también me invita a menudo es Gironde, el millonario argentino que me hizo imprimir el libro” (10 de agosto de 1947). A su vez, Norah Lange habló de Felisberto en cartas que no han llegado a nosotros y que ella menciona casi al final del viaje, cuando le escribe a su hermana Haydée acerca de “el uruguayo” que no sabe hablar francés y quiere “darse corte”, aludiendo sin duda a Felisberto Hernández:

Como acabo de escribirle a Chichina, no tengo muchas novedades [...]. Parece que en el Pen Club piensan homenajearnos (a buena hora) junto con el uruguayo. No sé si aceptaremos. Oliverio no quiere decir discursos. El uruguayo pronuncia tan mal, pero es capaz, con tal de darse corte. Y yo hablaré, siempre que no deba renunciar a nada de mi espíritu. Qué cultura, carajo...

No hay constancias de que se haya cumplido este homenaje a Gironde y Lange. Felisberto

⁵²¹ “*El proceso* fue la primera pieza que planteó la temática del absurdo en pleno siglo XX. Precedió a las representaciones de Ionesco, Adamov y Beckett [...]. Barrault fundió la obra de Kafka, con la técnica de la que él se había nutrido y que se halla literaria y escénicamente dentro del Teatro del Absurdo –la tradición de los grandes iconoclastas–: Jarry, Apollinaire, los dadaístas, ciertos expresionistas alemanes, los surrealistas y los profetas de un teatro salvaje y cruel como Artaud y Vitrac” (Esslin, 1964: 267). Sobre la interesante recepción de *Le procès*, véase *Kafka mis en scène* (Ravy; Ravy, 2007: 7-25).

⁵²² El poeta y traductor de Proust, yerno de Unamuno, dedicó entonces su libro *Morir al día* (1946): “A Oliverio Gironde con el viejo y siempre vivo recuerdo de sus «poemas para leer en el tranvía», y la amistad devota de José María Quiroga Plá. Paris.”

Hernández sí fue presentado en el Pen Club de París por Jules Supervielle, el día 17 de diciembre de 1947 según Nicasio Perera San Martín (1977: 423). Pero para entonces Gironde y Lange ya estaban en Argentina: habían partido de Génova el 16 de noviembre en el vapor italiano *Gerusalemme*, para llegar a Buenos Aires el 8 de diciembre. Sin voluntad de establecer comparaciones, digamos que la nave que los trajo de regreso era una vieja reliquia de la década de 1920, pronta a ser demolida como chatarra. Entre los compañeros de viaje había una señora de 71 años de la oligarquía más ostentosa, viuda del fundador de *La Fronda*: Teodelina María Florencia Josefa del Carmen Lezica Alvear de Uriburu Uriburu, es decir, una tía lejana de Gironde. No debía ser una compañía muy vivaz, porque Norah Lange se lamentó en una carta a su madre: “El barco no es muy entretenido, es decir, nada. Tenemos poca gente con quien hablar. No sé dónde se está metiendo la gente linda”.

Como era habitual, los cronistas entrevistaron a los pasajeros en cuanto bajaron del barco. A la pareja le pidieron su opinión sobre la situación política y artística europea: “Viajeros inquietos, poseedores ambos de una hábil percepción, como de un sutil espíritu de observación, era natural que su llegada despertase fundamental interés en el ánimo de los periodistas especializados en la crónica marítima”. Los distintos medios intentaban como podían dar cuenta de las respuestas del binomio Lange Gironde, que se superponían y complementaban como en la correspondencia. El periodista de *Crítica* lo resolvió así: “Al respondemos alternativamente Norah Lange y Oliverio Gironde a las cien y una desordenada preguntas acerca de la situación general europea, pondremos en boca de ambos todas las declaraciones” (Anónimo, 1947, diciembre 8).

4.5. Ampliación del corpus (1943-1953)

Como queda dicho, para comprender cabalmente la década de 1940, la menos estudiada de la trayectoria de Oliverio Gironde, es menester incorporar al corpus, en su posición cronológica, la gran producción poética no recogida en volumen, escrita y publicada antes y después de *Campo nuestro*, sobre la que no existe bibliografía crítica, excepto los pocos comentarios que acompañaron el rescate de algunos de los textos en el tiempo (Schwartz, 1999 y 2007; Greco, 2004).

4.5.1. Textos dispersos (1943-1951)

En lo que respecta a los textos dispersos, una línea de tiempo puede ayudar a visualizar el proceso y la intensa actividad del período.

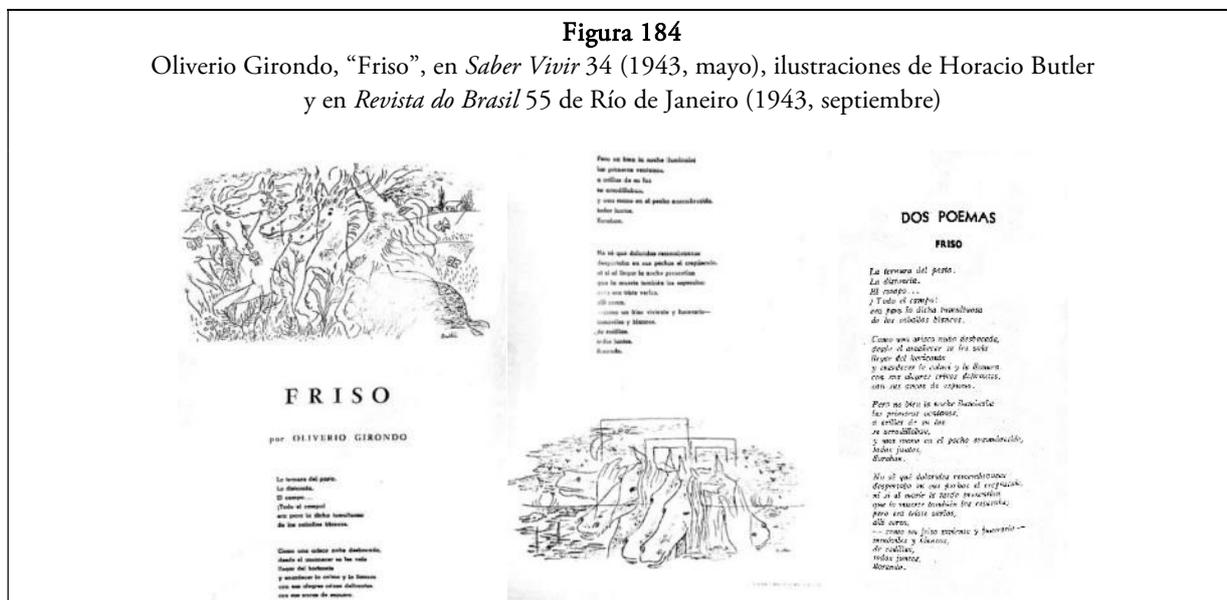
	Poemas dispersos	Poemas luego recogidos en volumen	Libro	Otros textos	Publicación periódica
1942		“Poemas” “Tríptico” “Espera”	<i>Persuasión de los días</i>		<i>La Nación</i>
1943	“FRISO” “PRODIGIO”				<i>Saber Vivir</i> <i>Revista do Brasil</i>
1944				“Membretes”	<i>Papeles de Buenos Aires</i>
1945	“TRAVESÍA” “PASEO”	“Versos al campo” 1			<i>Sed</i> <i>Saber Vivir</i> <i>La Nación</i>
1946			<i>Campo nuestro</i>		
1947					
1948	“FIGARI PINTA” “ATARDECER” “EUFORIA” “NOCTURNO”				<i>La Nación</i>
1949	“DOS NOCTURNOS” I “DOS NOCTURNOS” II		<i>El periódico Martín Fierro</i>		<i>Escritura</i>
1950	“NOCTURNO” “VERSOS AL CAMPO” 2				<i>La Nación</i>
1951	“INSTANCIAS A UN POETA”				<i>La Nación</i>
1952					
1953		“El unonones pleno”, “Noche Tótem”, “Islas sólo de sangre”, “Canes más que finales”, “Aunque el sabor no cambie”			<i>Letra y Línea</i>

En este cuadro se advierten excesos y carencias. Por un lado, al constatar la intensidad de las publicaciones entre 1948 y 1950, en especial el primer año, es posible preguntarse si Gironde preparaba un volumen que no llegó a editar, puesto que todos sus libros fueron anticipados de esta forma.⁵²³ Por otro lado, llaman la atención los silencios poéticos de 1944 y 1947; desde luego, no resulta fácil interpretar silencios, pero es posible contextualizarlos: el primero, quizá se haya debido

⁵²³ Mencionemos ahora sólo los correspondientes a los tres volúmenes de este período: cinco poemas de *Persuasión de los días*, en 1942, con tres publicaciones casi inmediatas, 5 y 26 de julio, 9 de agosto; *Campo nuestro*, como “Versos al campo”, el 7 de octubre de 1945; y cuatro poemas de *En la masedula*, en noviembre de 1953.

a las múltiples dificultades señaladas por Norah Lange durante ese año; el segundo, al largo viaje por Europa. Fueron silencios de publicaciones, aunque no necesariamente de escritura, pues, como se verá, el vacío de 1952, que divide los dispersos de los inéditos, correspondió a un intenso período de experimentación.

El texto que inaugura la serie de dispersos es “FRISO”, que analizamos largamente en el apartado sección anterior. Apareció en la revista *Saber Vivir* 34 (1943, mayo; recogido en Greco, 2004: 41), acompañado por ilustraciones de Horacio Butler. Una segunda versión, con variantes, fue publicada en la *Revista do Brasil* 55 de Río de Janeiro (1943, septiembre, reproducida en Schwartz, 2007: 58). Estas fechas muestran que, de los poemas dispersos hasta ahora recuperados, fue el más cercano en el tiempo a *Persuasión de los días*.

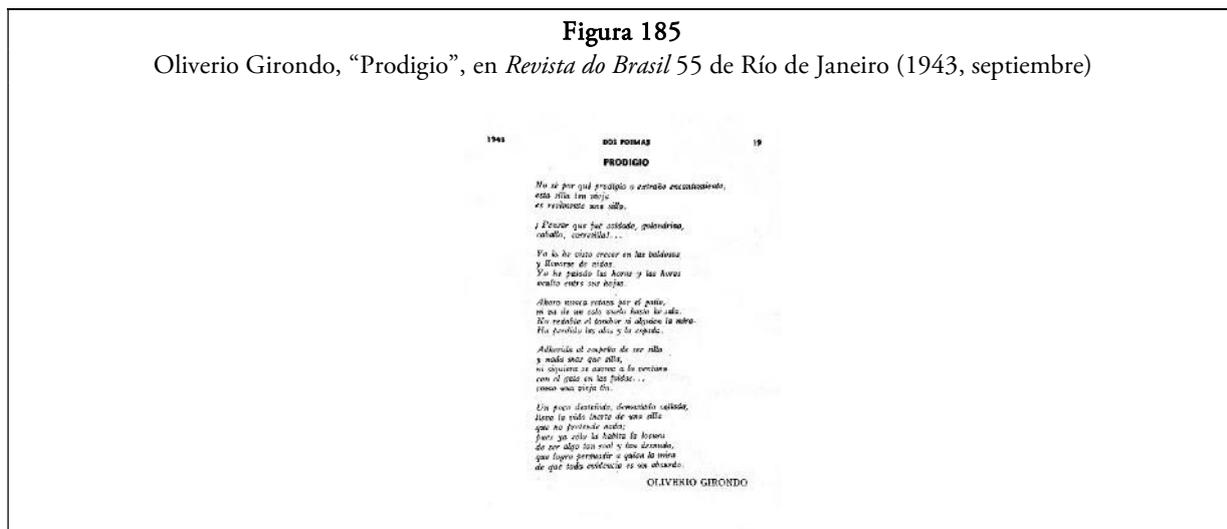


La versificación se encuadra en la desarrollada por Girondo en ese libro. Como en “Dietética”, los 30 versos del poema están compuestos por 23 unidades métricas, en este caso, 16 endecasílabos y 7 heptasílabos, con abundantes asonancias entre versos plenos y versos dislocados:

- 11 La ternura del pasto. / La distancia.
- 7 El campo... / ¡Todo el campo!
- 11 era para la dicha tumultuosa
- 7 de los caballos blancos.

Podría creerse que integraba el grupo de “poemas que nacieron cojos” y fueron excluidos de ese libro, según vimos en la carta antes citada de Girondo a Alberto Zum Felde, escrita a principios de 1943. Pero la doble publicación, en Buenos Aires y Río de Janeiro, con correcciones, excluye la idea de considerarlo material de descarte.

En el mismo número de la *Revista do Brasil* que “Friso” apareció “**PRODIGIO**”, con el título común de “Dos poemas” (1943, septiembre; recogido en Schwartz, 2007: 59).



La marcada presencia del yo es característica de la poesía de este período de Girondo. Se advierte aquí, no obstante, un motivo poco usual hasta entonces, la apelación a la memoria de la infancia, la confrontación entre el pasado y el presente, con una temporalidad extrañada en la duplicación de los adverbios *ahora nunca*:

Yo la he visto crecer en las baldosas
y llenarse de nidos.
Yo he pasado las horas y las horas
oculto entre sus hojas.

Ahora nunca retoza por el patio,
ni va de un solo vuelo hasta la sala.

La carta prólogo de los *Veinte poemas* y el texto 14 de *Espantapájaros* habían expuesto la idea de que lo cotidiano es una *manifestación modesta de lo absurdo*. Al respecto observó Enrique Molina que esa “sin duda es una de las claves de toda su poesía”, en tanto “el absurdo surge del no-sentido de una realidad de esencia impenetrable, el escándalo de una conciencia instalada en una naturaleza opresora y sin solución. Absurdo de nacer y absurdo de morir” (1968: 25). En este poema disperso hay una inversión del sentido común sobre lo que es razonable y lo que es absurdo: el “prodigio”, el “encantamiento”, la “locura” resulta ser lo “real”, la “vida inerte”, la evidencia de que la silla sea silla, “y nada más que silla”, mientras que antes la imaginación podía verla como soldado, golondrina, caballo, carretilla, árbol, tambor. Es decir, retomando la idea de *Espantapájaros* 14, “la costumbre nos teje, diariamente, una telaraña en las pupilas” y por ello “al sentir deseos de viajar,

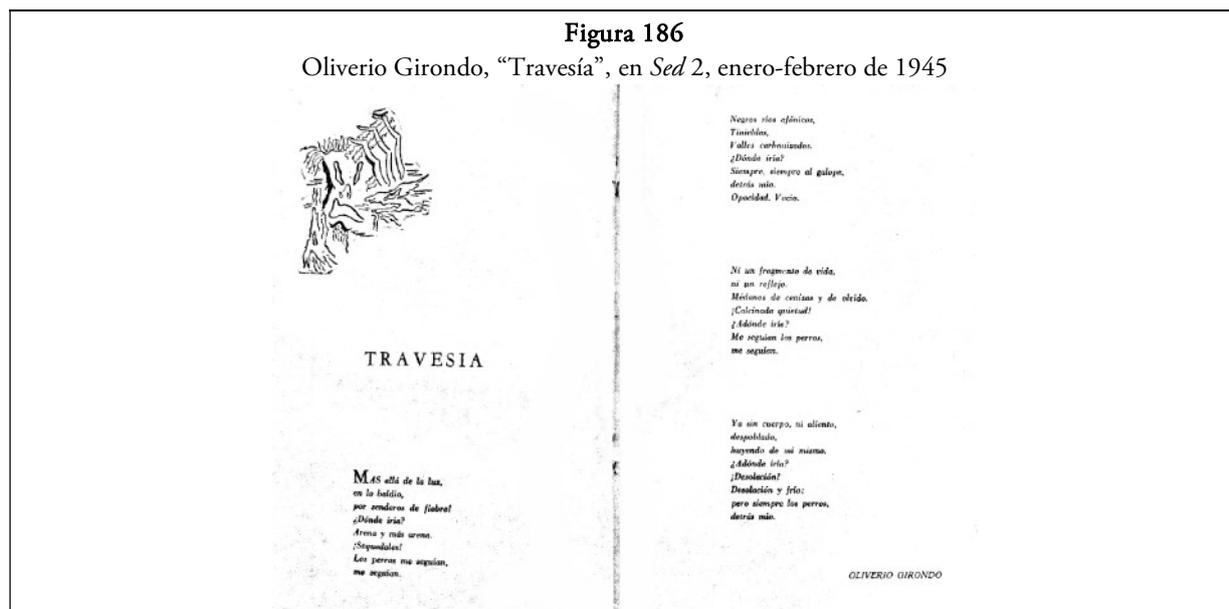
tomamos un boleto en una agencia de vapores, en vez de *metamorfosear una silla en transatlántico*” (95). Las sillas y las mesas son objetos cotidianos sometidos a un sistemático proceso de personalización en la literatura de Gironde antes de *En la mismédula*:

Las mesas dan un corcovo y pegan cuatro patadas en el aire (13).

Las sillas ya se habían trepado a las mesas para desentumecerse las patas (119).

La versificación de “Prodigio” se ajusta a la correspondiente del período: son 25 versos de 7, 11 o 14 (7+7) sílabas, con predominio de los endecasílabos y generalizada rima asonante. Una característica propia es que ninguno de los versos está partido.⁵²⁴

En “TRAVESÍA”, en cambio, el ritmo visual y sonoro se apoya en la fragmentación de las unidades métricas. Este poema apareció en el segundo número de la revista *Sed*, dirigida por Osvaldo Svanascini, en enero-febrero de 1945, con ilustración de Mané Bernardo (reproducido en Schwartz, 2007: 60).



Sus 30 versos están compuestos por 16 unidades métricas, de las cuales sólo dos apenas aparecen plenas, entre ellas el único heptasílabo entre los 15 endecasílabos, uno de estos pleno y el resto partido. La base métrica subyacente esconde una estructura regular de cuatro cuartetas con rimas consonantes y asonantes de distribución no uniforme.⁵²⁵

⁵²⁴ En la transcripción de Schwartz hay una errata en el corte de los versos 14-15: “*Adherida al empeño de ser silla y nada / más que silla*”, presentando una improbable versificación de 13 y 4 sílabas. Lo correcto es “*Adherida al empeño de ser silla / y nada más que silla*”, de 11 y 7 sílabas.

⁵²⁵ En la edición de Schwartz hay una errata en la transcripción del verso 34, que afecta al único endecasílabo pleno: “*Médanos de ceniza y de olvido*” en lugar del correcto “*Médanos de cenizas y de olvido*”, sin hiato.

11 Más allá de la luz, / en lo baldío,
 11 por senderos de fiebre! / ¿Dónde iría?
 11 Arena y más arena. / ¡Sequedades!
 11 Los perros me seguían, / me seguían.

 11 Negros ríos afónicos, / Tinieblas,
 11 Valles carbonizados. / ¿Dónde iría?
 11 Siempre, siempre al galope, / detrás mío.
 7 Opacidad. Vacío.

La atmósfera rítmica y visual de inmaterialidad de “Travesía” está en directa relación con una serie de poemas fantasmagóricos de *Persuasión de los días*: “Vuelo sin orillas”, “¿Dónde?”, “Tríptico”, “Atardecer”, “Nocturno 7” o “Derrumbe”; véase este último:

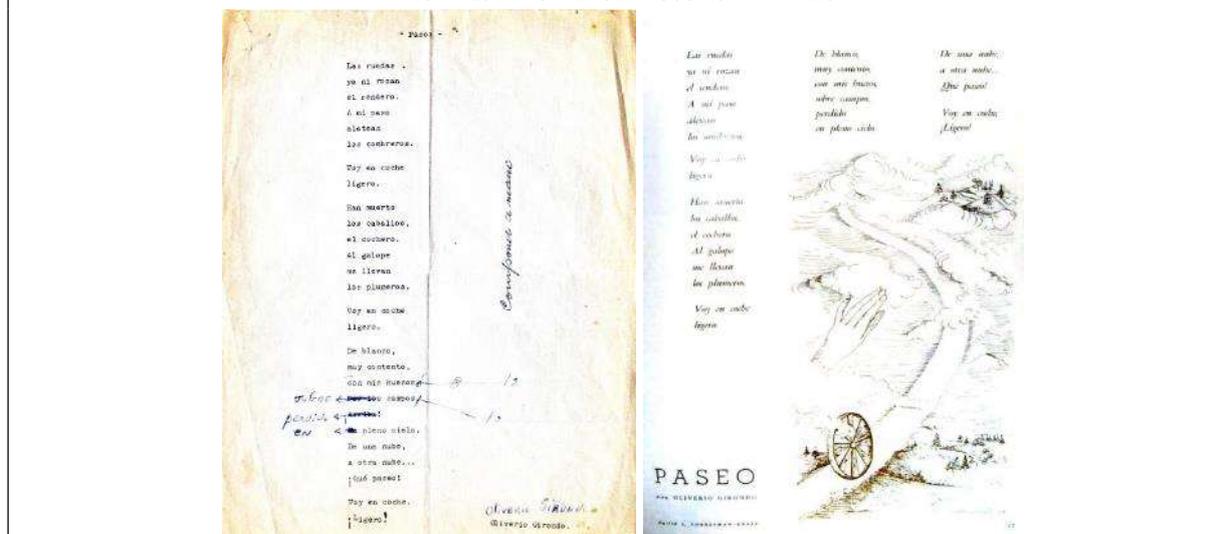
7 Me derrumbé, / caía
 7 entre astillas y huesos,
 7 entre llantos de arena
 7 y aguaceros de vidrio, [...]

7 a través de la asfixia,
 7 del horror, / del misterio,
 7 más allá del aliento,
 7 de la luz, / del recuerdo (159).

En la misma serie fantasmagórica, y con una partición extrema de los versos, se inscribe el siguiente poema publicado, “PASEO” (reproducido en Greco, 2004: 43-44). Apareció en *Saber Vivir* 57, acompañado por una ilustración de la artista plástica Sara Cobresman Kraes, casualmente en los mismos días en que *La Nación* publicaba “Versos al campo”, en uno de los momentos más decisivos de la historia argentina: octubre de 1945. Puede reconstruirse la historia de esta publicación por la correspondencia entre Gironde y Carmen Valdés, secretaria de redacción de la revista, que conservó también el dactiloscrito original.

Figura 187

Oliverio Girono, "Paseo", dactiloscrito y publicación en *Saber Vivir* 57, octubre de 1945, con ilustración de Sara Cobresman Kraes



Saber Vivir publicó en junio de 1945 un número “dedicado al 900”, que recogió textos de Jorge Luis Borges, Ramón Gómez de la Serna, el Vizconde de Lascano Tegui, Luisa Sofovich y Guillermo de Torre, entre otros. También Oliverio Girono había sido convocado para colaborar por Carmen Valdés, pero él, que estaba aún en el Tigre, declinó cordialmente la invitación, evitando referir sus recuerdos del 1900, aun lo que podrían haber suscitado interés, como los de la exposición de Paris. Alegó estar consagrado a su siguiente proyecto; por las fechas, conjeturamos que se trataba de la redacción de los “Versos al campo”:

Acabo de recibir las amables líneas donde Vd. me pide un comentario sobre la época del corsé y de los automóviles de formas antediluvianas.

Tanto el tema como su deferencia hacen que el ofrecimiento sea tentador, pero en estos últimos días de veraneo estoy tan absorbido por lo que tengo entre manos que no puedo menos que renunciar a él (carta a Carmen Valdés, 14 de abril de 1945).

Para compensar la negativa el poeta envió el original de “un pequeño poema que se presta a ser ilustrado”, teniendo en cuenta las características de la revista, que ofrecía un gran despliegue visual. Es el último poema de la guerra. Está compuesto por 27 versos muy breves, que producen el “ligero” ritmo vertical:

Las ruedas
ya ni rozan
el sendero.
A mi paso
aletean
los sombreros.

Voy en coche
ligero.

Han muerto
los caballos,
el cochero.
Al galope
me llevan
los plumeros.

Voy en coche
ligero.

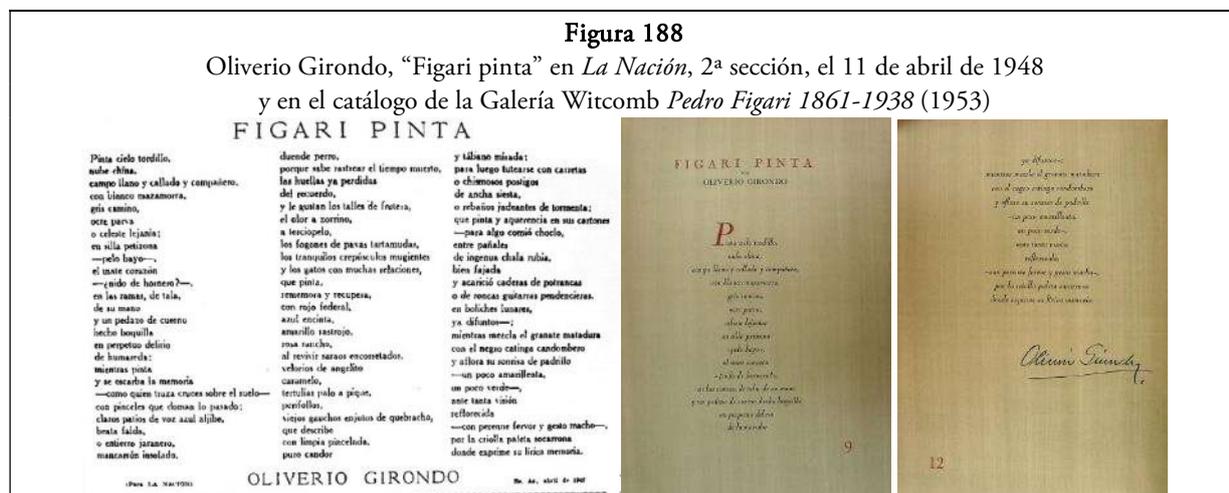
La base métrica está formada por tres unidades heptasilábicas divididas en dos, las del estribillo, y ocho endecasilábicas, divididas en tres, con monorrima consonante y asonante entre las unidades.

11 A Las ruedas / ya ni rozan / el sendero.
11 A A mi paso / aletean / los sombreros.
7 a Voy en coche / ligero.
11 A Han muerto / los caballos, / el cochero.
11 A Al galope / me llevan / los plumeros.
7 a Voy en coche / ligero.

Los motivos del caballo y el campo pueden inducir a creer que se trata de otro ejemplo de la serie bucólica de Girondo, pero el poema es más complejo de lo que a simple vista parece: el paseo al que alude se transfigura hasta convertirse en un cortejo fúnebre, que a su vez se convierte en un vuelo inmaterial, merced a los distintivos penachos de plumas de los caballos. Este cortejo reaparecerá en uno de los inéditos del período: “Tras los plumosos llantos de percherones lutos”. La blancura como color de la muerte lo vincula a “Responso en blanco vivo”, y su mirada precisamente “ligera” de la muerte, a “Tríptico”:

¿Era yo,
por el aire,
ya lejos de mis huesos,
la frente despoblada,
sin memoria,
ni perros,
sobre tierras ausentes,
apartado del tiempo,
de la luz,
de la sombra;
tranquilo,
transparente? (141).

Después de la guerra y el viaje a Europa en el que entró en contacto con las nuevas vanguardias europeas, la poética de Girondo comenzó un paulatino desplazamiento. Se advierte en uno de los poemas centrales del período, que presentamos más arriba, “FIGARI PINTA” (*La Nación*, el 11 de abril de 1948, recogido con variantes en Girondo, 1953: 9, y sin estas variantes en Girondo, 1968: 389).



“Figari pinta”, en su primera versión, constaba de 74 versos, compuestos exclusivamente por 48 unidades endecasílabas, de las cuales más de la mitad, 26, aparecían partidas gráficamente. En la revisión de Witcomb quedaron 69 versos, porque Girondo eliminó uno, dividió otro y reagrupó seis que estaban partidos.⁵²⁶ A lo dicho en la sección anterior, agreguemos que el poema tiene un ritmo vertiginoso por la cantidad de unidades métricas partidas gráficamente y porque, al igual que “Corso” de los *Veinte poemas*, está formado por una sola oración, construida como un móvil de Calder, en el que las subordinadas cuelgan unas de las otras. Esta peculiar organización sintáctica se mantendría en los seis siguientes poemas dispersos y sería una de las características centrales de muchos de los poemas de *En la masmédula*.

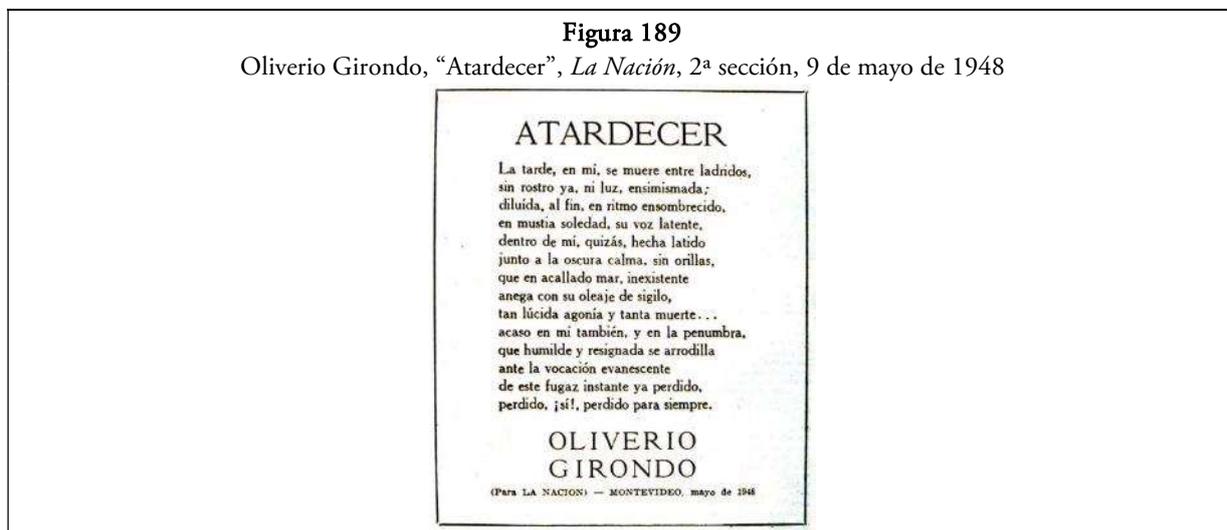
En la trasposición de la “criolla paleta socarrona” de Figari, Girondo empleó colores simples para aludir a la sonrisa del artista, y colores del pelaje de los caballos –como “tordillo” y “bayo”– para atribuirlos al cielo y a la silla. Pero el procedimiento principal era la vinculación metafórica de los colores con elementos rurales, construyendo unidades significativas, en la mayoría de los casos

⁵²⁶ El verso eliminado es “–como quien traza cruces sobre el suelo–”; el dividido: “y los gatos | con muchas relaciones”; los reunidos: “en las ramas, de tala, / de su mano”, “y un pedazo de cuerno / hecho boquilla”, “velorios de angelito / caramelo”, “que describe / con limpia pincelada”, “o chismosos postigos / de ancha siesta”, y “por algo comió choclo, / entre pañales”, en el que además introduce la preposición *por* en reemplazo de *para*. Hay, además, reescritura de otros tres versos.

mediante sustantivos en función atributiva: *blanco mazamorra, gris camino, ocre parva, celeste lejanía, azul aljibe, rojo federal, azul encinta, amarillo rastrojo, rosa rancho, granate matadura, negro catínga candombero*. En este caso, las aposiciones fueron creadas por el poeta, pero el fenómeno en sí no es infrecuente en la lengua española para el caso de los colores, tanto en fórmulas lexicalizadas como metafóricas (*verde botella, verde esmeralda, gris perla, azul cielo, rojo sangre, rojo pasión*),⁵²⁷ que el propio Gironde usó en el poema de los colores de *Persuasión de los días*, “Salvamento”: “El bermellón gritaba. / Gritaba el *verde nilo*” (176). Lo que distinguía a “Figari pinta” era la extensión de la aposición a otros dominios: *nube china, mate corazón, duende perro, tertulias palo a pique, tábano mirada*. El procedimiento apositivo se incluye, en general, en lo que la retórica llama metátesis o hipostátesis, es decir, el empleo de palabras en categorías gramaticales distintas a las habituales.

Por la aposición metafórica y la sintaxis, “Figari pinta” se convirtió así en un punto de inflexión en la trayectoria de Gironde y empezó a sentar las bases de la poética venidera.

La aún vacilante estética del período quedó manifiesta cuando pocas semanas después publicó “**ATARDECER**” en *La Nación* (9 de mayo de 1948; recuperado en Greco, 2004: 45). No debe ser confundido con otro poema del mismo nombre de *Persuasión de los días* cuyos primeros versos son: “Íbamos entre cardos, / por la huella”.



Este poema está firmado en “Montevideo, mayo de 1948”; no tenemos otras constancias de un viaje al Uruguay en el período. En cuanto a la fecha, era habitual que los suplementos literarios la adecuaran al mes en curso en el caso de los colaboradores de Argentina o, cuanto mucho, al mes

⁵²⁷ Ver García Page-Sánchez “Los nombres de colores y el sustantivo «color». Morfología y sintaxis” (1990).

anterior para los del extranjero. Por ello, la datación no parece tener la misma importancia textual que en los poemas de la década de 1920.

Es una de las incursiones más explícitas de Gironde en la estética neorromántica del 40:

La tarde, en mí, se muere entre ladridos,
sin rostro ya, ni luz, ensimismada,
diluida, al fin, en ritmo ensombrecido,
en mustia soledad, su voz latente,
dentro de mí, quizás, hecha latido
junto a la oscura calma, sin orillas,
que en acallado mar, inexistente
anega con su oleaje de sigilo,
tan lúcida agonía y tanta muerte...
acaso en mí también, y en la penumbra,
que humilde y resignada se arrodilla
ante la vocación evanescente
de este fugaz instante ya perdido,
perdido, ¡sí!, perdido para siempre.

En el comienzo del poema reaparece una imagen ya presente en el “Nocturno 3” de *Persuasión de los días*:

Me asomo a los ladridos. [...]
No me agrada esta calma,
este silencio muerto (147).

Al tratar el tópico de la fugacidad del tiempo, Gironde parece incurrir en ese tabú de las vanguardias que es la confesión sentimental. La fuerte presencia del yo (*en mí, dentro de mí, en mí*) contrasta con la despersonalización de los venideros poemas de *En la masmédula*. El poeta da un salto atrás, por encima de la vanguardia y el modernismo, hasta instalarse en los dominios de Bécquer:

Cuando, entre la sombra oscura,
perdida una voz murmura
turbando su triste calma,
si en el fondo de mi alma
la oigo dulce resonar (*Rimas*, XXVIII).

El registro romántico del poema se intensifica por los sombríos colores y la cargada adjetivación: tarde *ensimismada* y *diluida*, ritmo *ensombrecido*, *mustia* soledad, voz *latente*, *oscura* calma, *acallado* mar *inexistente*, *lúcida* agonía, penumbra *humilde* y *resignada*, vocación *evanescente*, *fugaz* instante *perdido*. La anteposición de muchos de estos adjetivos detiene el ritmo del poema constituido por una única oración que, como la tarde del primer verso, parece prolongarse

agónicamente hasta el final, en que se pierde para siempre; es decir, el mismo recurso sintáctico que da levedad a los versos partidos de “Figari pinta”, aquí sobrecarga la lectura por la sucesión de endecasílabos plenos. La figura retórica de la derivación aumenta la inmovilidad: *ladrido*, *latido*, *latente* (aunque en este último caso, como se sabe, corresponde a una falsa etimología). El final, con la insistente repetición de “perdido, / perdido ¡sí! perdido”, se basa en una estructura heptasilábica usada por el poeta desde sus primeros años:

desnudo ¡sí! desnudo (2007: 35)

La proa ¡sí! la proa (2007: 43),

que era muy frecuente en *Persuasión de los días*:

La baba. / ¡Sí! Es su baba (144)

Vomita. / ¡Sí! / Vomita (157)

Cansado / ¡Sí! / Cansado (162)

Sólo yo... / ¡Sí! / Yo sólo (183)

Lloremos. ¡Sí! Lloremos (189)

Yo también / ¡Sí! Yo tengo (191)

y aparecerá hasta en *En la masmédula*:

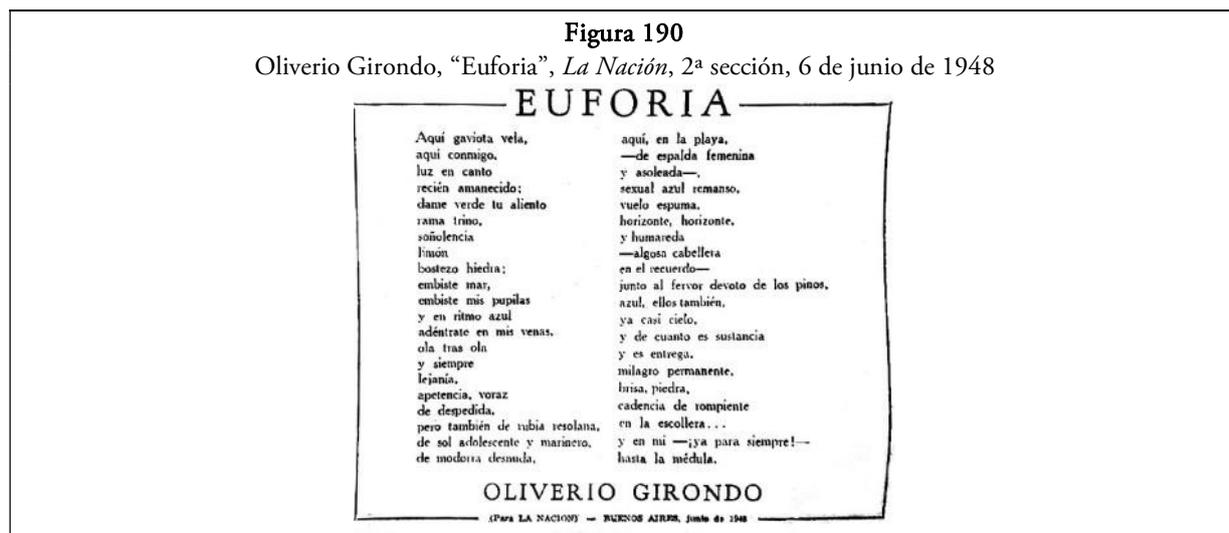
la mezcla / sí / la mezcla (p. 219)

Hay que destacar, asimismo, la estructura de este “Atardecer”: es una serie de 14 endecasílabos plenos, que, pese a la irregularidad de sus rimas asonantes y consonantes, y su presentación como una estrofa única, nos permite descubrir que pocos años antes de su segunda vanguardia, Girondo escribió un soneto. En rigor, ya había publicado uno en *Calcomanías*, el ya mencionado “Siesta”, pero éste no estaba exento de la ironía de sus primeras obras, que faltaba por completo en “Atardecer”. Señalemos como una coincidencia que ambos sonetos, tan distintos, tratan sobre la inmovilidad del tiempo y usan la misma imagen de la dilución entre el sonido de los animales y la tarde.

“EUFORIA” apareció en *La Nación*, el 6 de junio de 1948, y fue recogido en la primera edición de las obras completas (Girondo, 1968: 392).

Figura 190

Oliverio Gironde, "Euforia", *La Nación*, 2ª sección, 6 de junio de 1948



Los 41 versos están compuestos por 21 unidades endecasílabas, en su mayoría partidas en dos, con rima asonante irregular, en una serie rítmica ligera.

La última unidad enlaza la subjetividad del poema anterior (*en mí*) con un anticipo del libro venidero (*hasta la médula*):

y en mí —¡ya para siempre!—
hasta la médula.

El erotismo, ausente en los dos libros previos, vuelve a asomar aquí escuetamente, en imágenes de la memoria que emplean sustantivos en función de adjetivo (*vuelo espuma*):

apetencia, voraz [...]
—de espalda femenina
y asoleada—,
sexual azul remanso,
vuelo espuma,
horizonte, horizonte,
y humareda
—algosa cabellera
en el recuerdo—.

Hay también un regreso a la atmósfera panteísta de *Persuasión de los días*, con determinación del ahora y el *aquí*, y acumulaciones como las de "Gratitud": "soñolencia / limón / bostezo hiedra" y mención directa de elementos primordiales que adquieren dimensión trascendente pues son *fervor devoto*, *milagro*, y en este sentido debe entenderse la *euforia* del título:

junto al fervor devoto de los pinos,
azul, ellos también,
ya casi cielo,
y de cuanto es sustancia
y es entrega,

milagro permanente,
brisa, piedra

El sentimiento de “comuni3n plenaria” ante el mar en la playa es una transformaci3n significativa respecto de la ironía cubista del “Croquis en la arena” publicado un cuarto de siglo antes. Sitúa al Gironde de la década de 1940 en proximidad de *Animal de fondo* de Juan Ramón Jiménez, escrito precisamente en esos mismos días.⁵²⁸

Conciencia de hondo azul del día, hoy
concentraci3n de transparencia azul;
mar que sube a mi mano a darme sed
de mar y cielo en mar,
en olas abrazantes, de sal viva.

Mañana de verdad en fondo de aire
(cielo del agua fondo
de otro vivir aún en inmanencia)
explosi3n suficiente (nube, ola, espuma
de ola y nube) [...]
conciencia hoy de vasto azul,
conciencia deseante y deseada,
dios hoy azul, azul, azul y más azul (Jiménez, 1949: 40).

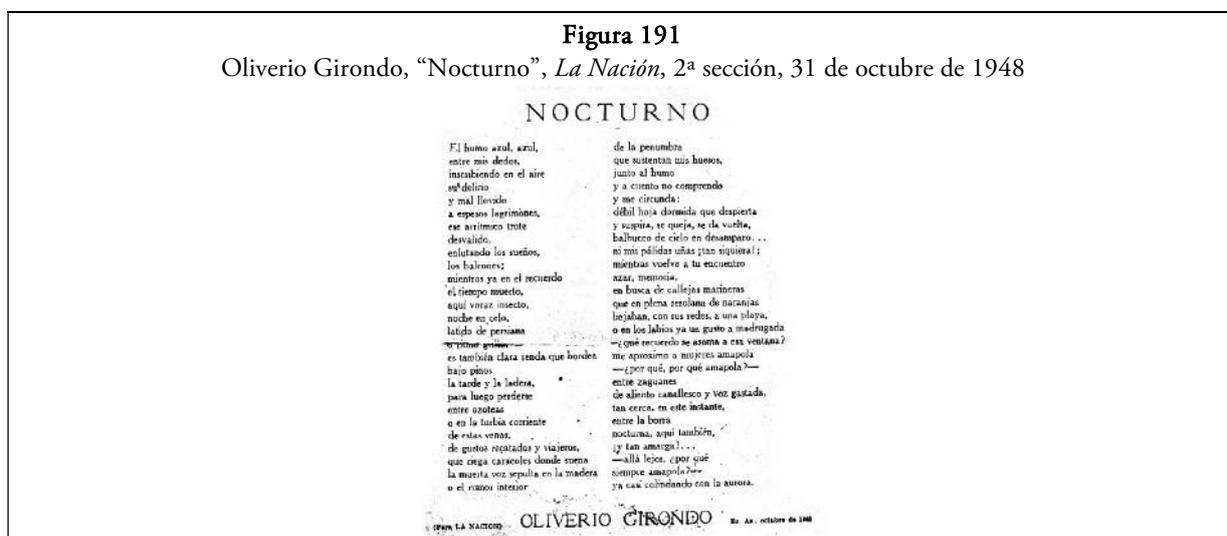
Mar verde y cielo gris y cielo azul
y albatros amorosos en la ola,
Y en todo, el sol, y tú en el sol, mirante
dios deseado y deseante,
alumbrando de oros distintos mi llegada;
la llegada de este que soy ahora yo,
de este que ayer mismo yo dudaba
de que pudiera ser en ti como lo soy (Jiménez, 1949: 74).

Hasta aquí podía tratarse de meras coincidencias; no obstante, a pesar de que la evoluci3n de la poética de Gironde sería muy diferente de la de Juan Ramón Jiménez, como veremos, el segundo habría de ejercer sin duda una influencia decisiva sobre el primero. Recordemos que Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí visitaron la Argentina poco después de la publicaci3n de “Euforia”, entre agosto y noviembre de 1948. El poeta andaluz leyó en público algunos de los poemas que *Animal de fondo*, editado en Buenos Aires al año siguiente, y mantuvo contacto con Gironde y Lange, quienes asistieron a todas las conferencias y lecturas del poeta andaluz. Para homenajearlo organizaron una recordada cena a la que también asistió Macedonio Fernández. Ese día Juan

⁵²⁸ Ver al respecto la exhaustiva cronología de la edici3n crítica y facsimilar de *Dios deseado y deseante* (Jiménez, 2009).

Ramón les dedicó un ejemplar de *Poesías escogidas* (1899-1917), “A Nora y Oliverio en esta casa que me atrae como un imán, y con la que soñaré hasta que vuelva”. Se conserva numerosa correspondencia intercambiada entre ellos, muy afectuosa, gracias a la cual sabemos que Gironde resolvió mediante sus contactos las dificultades de alojamiento y navegación que Jiménez y Camprubí sufrieron al final del viaje. En el proyecto de reedición de *Animal de fondo* como *Dios deseado y deseante*, Juan Ramón Jiménez apuntó una dedicatoria manuscrita: “Me gusta dejar al frente de este libro completo los nombres de los que comprendieron comprendiéndome, cuando fue sólo su comienzo”; enumeraba entonces a quince personas, entre las que estaban Oliverio Gironde, Eduardo Mallea y Rafael Alberti, indicando que el poeta argentino estuvo cerca de alguna etapa del proceso de composición del libro.

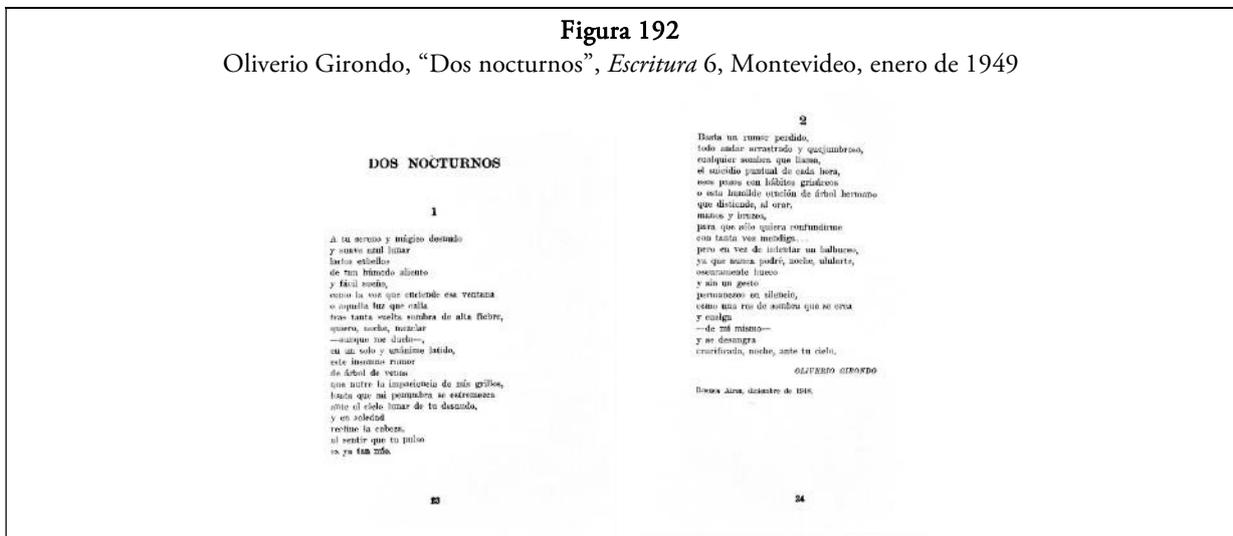
Cuando Juan Ramón Jiménez todavía estaba en Buenos Aires, Gironde publicó en *La Nación* su siguiente poema disperso, el “NOCTURNO” cuyos primeros versos son “El humo azul, azul, / entre mis dedos” (1948, octubre 31). Iniciaba así una llamativa serie de cuatro nocturnos seguidos. Éste fue el único incluido en las *Obras completas* de 1968 en la sección *Poemas no recogidos en volumen*.



Sus 35 endecasílabos dislocados conforman la base de los 50 versos asonantados. La escasa fragmentación ralentiza el ritmo de la segunda parte, que introduce “el rumor interior de la penumbra”. De nuevo se advierte la convergencia con versos del Juan Ramón Jiménez, como los citados más arriba: “dios hoy azul, azul, azul y más azul”. Pero es necesario recordar que Gironde ya había empleado esta duplicación del adjetivo desde la década de 1920, como vimos en los cuadernos del viaje a Egipto y en el dactiloscrito “Campo nuestro...” El poema discierne el presente

y la memoria, el *aquí* nocturno, con el *allá lejos* “en plena resolana de naranjas. En el recuerdo, mediante otra metátesis, asoman “*mujeres amapola*”. Esta imagen femenina tiene que ser vinculada con la simultánea producción plástica de Girondo, de tendencia surrealista, en la que, como vimos, abundaban figuras de mujeres con partes del cuerpo metaforizadas.

Los siguientes poemas dispersos aparecieron con el título común de “DOS NOCTURNOS”, numerados 1 y 2, firmados “Buenos Aires, diciembre de 1948”. Fueron publicados en el sexto número de la revista uruguaya *Escritura* en enero de 1949.⁵²⁹ En el número anterior de la revista, Juan Ramón Jiménez había publicado “Con la Cruz del Sur”, que poco después integraría el poemario *Animal de fondo*. Los “Dos nocturnos” de Girondo fueron reproducidos y comentados por Jorge Schwartz (1999: 418).



Ambos “Nocturnos” tienen 20 versos, con pocos endecasílabos partidos. Disponiendo su base métrica de manera regular, se advierte que también el primero de ellos, como “Atardecer”, puede ser visto como la desarticulación visual de un soneto.

- 1
- 11 A tu sereno y mágico desnudo
11 y suave azul lunar / lacios cabellos
11 de tan húmedo aliento / y fácil sueño,⁵³⁰
11 como la voz que enciende esa ventana
7 aquella luz que calla
11 tras tanta suelta sombra de alta fiebre,

⁵²⁹ La revista *Escritura* apareció en Montevideo entre 1947 y 1950. Contó con las firmas de importantes colaboradores uruguayos y extranjeros. Fue dirigida hasta el número 5 por Julio Bayce, Carlos Maggi y Hugo Balzo. A partir del número 6, en el que colabora Girondo, figura un consejo de redacción más amplio, ya sin la presencia de Maggi.

⁵³⁰ La transcripción de Schwartz presenta una errata, *húmero* por *húmedo*, que se mantiene en Girondo (2001: 197) y (2007: 63).

11 quiero, noche, mezclar, / –aunque me duela–,
 11 en un sólo y unánime latido,
 11 este insomne rumor / de árbol de venas
 11 que nutre la impaciencia de mis grillos,
 11 hasta que mi penumbra se estremezca
 11 ante el cielo lunar de tu desnudo,
 11 y en soledad / recline la cabeza,
 11 al sentir que tu pulso / es ya tan mío.

2

7 Basta un rumor perdido,
 11 todo andar arrastrado y quejumbroso,⁵³¹
 7 cualquier sombra que llama,
 11 el suicidio puntual de cada hora,
 11 esos pasos con hábitos grisáceos
 11 o esta humilde oración de árbol hermano
 11 que distiende, al orar, / manos y brazos,
 11 para que sólo quiera confundirme
 7 con tanta voz mendiga...
 11 pero en vez de intentar un balbuceo,
 11 ya que nunca podré, noche, ulularte,
 11 oscuramente hueco / y sin un gesto
 11 permanezco en silencio,
 11 como una res de sombra que se orea
 11 y cuelga / –de mí mismo– / y se desangra
 11 crucificada, noche, ante tu cielo.

Puede verse que los dos están compuestos por una sola oración, con un solo núcleo verbal: *quiero mezclar* en el primero; *permanezco* en el segundo. Para Schwartz, aquí “Girondo cae en clisés románticos que difícilmente vemos reproducidos en el resto de su obra: un «suave azul lunar», o «lacios cabellos» para terminar para terminar con la imagen del encuentro con la amada: «al sentir que tu pulso / es ya tan mío». Un romanticismo dulzón que justifica la exclusión de las OC” (1999: 421).⁵³² En verdad, el *tú* al que ambos poemas dirigen sus vocativos no corresponde a “la amada”, sino a la noche, lo que por cierto no disminuye el “romanticismo” señalado por Schwartz. En ambos, se compara el cuerpo humano con un árbol. En el primero, además, es posible ver un eco simbolista en el empleo de la sinestesia que cruza la luz y el sonido en dos versos paralelísticos:

⁵³¹ También esta transcripción presenta una errata, mantenida en Girondo (2001: 197) y (2007: 64): “tanto andar arrastrado y quejumbroso” en lugar de “todo andar arrastrado y quejumbroso”.

⁵³² Jorge Schwartz, además de ser el principal divulgador de la obra desconocida de Girondo, es autor de los más sugestivos ensayos sobre el poeta; en este punto, sin embargo, no creo que pueda compartirse su hipótesis, que repite poco después: “supongo que excluyó de sus OC los nocturnos publicados en Montevideo en 1949 dada su cuestionable calidad poética” (1999a, p. 442). Más allá del juicio de valor, lo cierto es que los poemas no fueron excluidos por Girondo porque no fue él quien compiló sus obras completas.

“como la voz que enciende esa ventana / aquella luz que calla”. El segundo, como mencionamos, quiere mostrar la imposibilidad de expresar una experiencia inefable, ni siquiera como balbuceo o ululato. Por ello es oportuno revelar que, en esos mismos días, Gironde envía una carta a Juan Ramón Jiménez, donde equipara la escritura poética con el balbucear:

Como todos los veranos –desde fines de diciembre a primeros de mayo– nosotros nos hemos enclaustrado, a trabajar en una quinta de los alrededores de Buenos Aires.

Veremos si después de muchas horas ante la mesa –auténtica musa con la que se puede contar–, logramos algún balbuceo (23 de enero de 1949).⁵³³

La serie de nocturnos dispersos se completó con uno que aún no había sido recuperado cuando Schwartz presentó los dos anteriores y analizó la cuestión de los nocturnos en la producción del poeta (1999: 421). Este poema desconocido es el número quince, el último cronológicamente, que añade así un año al período estudiado. “NOCTURNO” apareció en *La Nación* el 8 de enero de 1950 (recogido en Greco, 2004: 46). Sus primeros versos son “Mientras releo: / este confuso cielo”.

Figura 193
 Oliverio Gironde, “Nocturno”, *La Nación*, 2ª sección, 8 de enero de 1950

Nocturno

Mientras releo:
 este confuso cielo,
 esos rostros de cal
 y sombra viva,
 ese duende rumor con paso de agua,
 alguna muerte amiga,
 y te pronuncio y te repito: lluvia,
 —¿desde qué tiempos
 y qué vida antigua?—
 una desierta voz
 —casi de lluvia—
 cruza la altiplanicie de los sueños
 —como un eco perdido que se apuna
 y tropieza entre sombras y cae muerto—,
 al repetirse y repetirse lluvia...
 mientras releo:
 la claustral costumbre
 de aquel árbol sin alas,
 el alónto andar de algún recuerdo
 recién resucitado,
 o la ansiedad abierta de estas manos,
 en vez de decir: nada.

Oliverio Gironde
Para LA NACION — BUENOS AIRES

Sólo cinco unidades métricas aparecen divididas; los 22 versos despliegan una única oración, fragmentada en cláusulas separadas por comas, guiones y puntos suspensivos, que le dan al poema un ritmo entrecortado, de balbuceo casi místico, hasta concluir como síntesis final en el silencio y la nada.

- 11 Mientras releo: / este confuso cielo,
- 11 esos rostros de cal / y sombra viva,
- 11 ese duende rumor con paso de agua,
- 7 alguna muerte amiga,

⁵³³ El mismo día Norah Lange le escribe a Jiménez: “Ahora estamos en el campo a 40 kilómetros de Suipacha. Oliverio gracias a Dios está muy bien y trabaja casi todas las horas que se propuso, hasta 3 o 4 de la mañana”.

11 y te pronuncio y te repito: lluvia,
 11 –¿desde qué tiempos / y qué vida antigua?–
 11 una desierta voz / –casi de lluvia–
 11 cruza la altiplanicie de los sueños
 11 –como un eco perdido que se apuna
 11 y tropieza entre sombras y cae muerto–,
 11 al repetirse y repetirte lluvia...
 11 mientras releo: / la claustral costumbre
 7 de aquel árbol sin alas,
 11 el atónito andar de algún recuerdo
 7 recién resucitado,
 11 la ansiedad abierta de estas manos,
 7 en vez de decir: nada.

La metáfora del observar como *releer* es la confesión de quien ve las cosas como un tópico, al “repetirse y repetirte”; es lo que Gironde llamará en *En la masmédula* “los sentidos sin sentido” (253), aspirando al “volver a ver” (255), “el verdever / el todo ver en libre aleo el ser “ (227), “antes que se dilate la pupila del cero” (226), que en cierto modo es la continuación del manifiesto: “*Martín Fierro* artista, se refriega los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen de continuo: el hábito y la costumbre” (1924, mayo 15). En *Persuasión de los días*, Gironde había enunciado la misma idea: “y seremos capaces de acercarnos al pasto, / a la noche, / a los ríos, / sin rubor, / mansamente, / con las pupilas claras, / con las manos tranquilas” (200). El interlocutor, el tú que propone este poema, es la lluvia, como “vida antigua”, elemento mítico de pureza, análogo al campo de *Campo nuestro* o a la noche de los nocturnos de Uruguay. El verso central del poema (“cruza la altiplanicie de los sueños”) crea un paisaje abstracto y alucinatorio semejante al de la pintura metafísica o los nocturnos de Xavier Villaurrutia.

En tal sentido, habría que atenuar la afirmación de Schwartz de que la continua producción de nocturnos prueba que “paralelamente al proceso de producción de vanguardia en Gironde, discursos románticos y realistas absolutamente anquilosados conviven a lo largo de su obra”, porque esa forma sólo es un “estereotipo romántico musical del siglo XIX” (1999: 419). En primer lugar, hay que considerar que el mero hecho de tratarse de un “nocturno” no convierte un poema en un cliché finisecular. Fueron muchos los autores latinoamericanos, después de Darío, que escribieron nocturnos en la primera mitad del siglo XX, como, por ejemplo, Tablada, Huidobro, Mario de Andrade, Florit, Pellicer o Paz, además de Villaurrutia. Aun en la *Exposición de la actual poesía argentina 1922-1927* (organizada por Pedro-Juan Vignale y César Tiempo, Buenos Aires: Minerva, 1927) se incluyeron nocturnos de Alvaro Yunque, Nalé Roxlo, Rega Molina, Marechal y González

Lanuza (quien además publicó otro nocturno ultraísta el 18 de julio de 1925 en el número 19 de *Martín Fierro*). No debe olvidarse tampoco a escritores de la vanguardia francesa a los que Girondo admiraba, como Paul Morand, cuyo “Nocturne” de *Lampes à arc*, de 1919, tiene un indiscutible aire de familia (y de época) con los nocturnos de los *Veinte poemas*, o como Jules Supervielle, cuya antología *Choix de poèmes*, realizada por Girondo en 1944, incluye una sección titulada “Nocturne en plein jour”, donde se lee por ejemplo:

Je suis seul sur l'océan
 Et je monte à une échelle
 Toute droite sur les flots,
 Me passant parfois les mains
 Sur l'inquiète figure
 Pour m'assurer que c'est moi
 Qui monte, c'est toujours moi (1944: 205).

Asimismo, tal como señalamos al presentar estos poemas dispersos (Greco, 2004), el último Girondo, el de *En la masmédula*, que en “Posnotaciones” se llama “amigo de la noche”, es autor de poemas como “Noche tótem”, “Alta noche”, “Gristenia” o “Las puertas”, que son de hecho nocturnos aunque no lleven tal título. Jarkowski observa al respecto que “en su recurrencia, los nocturnos de Girondo componen algo así como una serie de contrapoemas de su obra; el revés sombrío, lento, triste, reflexivo, de una faz luminosa, veloz, alegre, erótica (2001: 10). Al considerar, por ejemplo, el caso del “Nocturno 2” de 1949, es innegable que puede verse como una estación intermedia entre *Persuasión de los días* y *En la masmédula*. Los versos:

pero en vez de intentar un balbuceo,
 ya que nunca podré, noche, ulularte,
 oscuramente hueco / y sin un gesto
 permanezco en silencio,

derivan de la pérdida de la inocencia ancestral del “Nocturno 3” de 1942:

A través de la veta, mineral, de una nube, aparece la luna. [...]
 La miro.
 Quiero ulular.
 No puedo (148).

Y al mismo tiempo son objeto de reescritura en uno de los textos más notables de la poética de la década de 1950. Compárese este “Nocturno 2”, con su traducción masmedular en “El unonones”:

“Nocturno 2” (1949)

oscuramente hueco
 y sin un gesto

“El unonones”

El uno solo en uno

permanezco en silencio,
como *una res de sombra que se orea*

y *cuelga*
—de mí mismo—
y se desangra
crucificada, noche, ante tu cielo.

res de azar que se orea ante la noche en busca de sus
límites perros

y tornasol lamido por innúmeros podres se
interllaga lo oscuro de su yo todo uno
crucipendiente sólo de sí mismo

El *yo* del nocturno, *oscurementemente hueco, como una res de sombra que se orea* es, ahora, *el uno, lo oscuro de su yo, res de azar que se orea*; la primera *cuelga crucificada de mí mismo*; el segundo, está *crucipendiente sólo de sí mismo*. Más allá de la manifiesta continuidad, la confrontación permite observar también las diferencias en el proceso de metaforización. En el caso de la imagen idea de la *res que se orea*, el primer texto introduce la comparación mediante el habitual empleo de la conjunción *como*; el segundo procede por yuxtaposición. Abundan las construcciones comparativas en *Persuasión de los días*, presentadas incluso en series: “como tibios pescados corrompidos... como mustias acelgas digeridas... como resumideros ululantes” (135); y no están ausentes en *Campo nuestro*: “como un grávido vientre” (209); pero desaparecen por completo en *En la masmédula*, que no tiene ni un solo comparativo.⁵³⁴

Así pues, en segundo lugar, los discursos antagónicos de Gironde, más que ser paralelos, parecen alternos y complementarios. Esta serie de nocturnos no es una “excrecencia”: la recuperación de la obra dispersa nos muestra una perspectiva más amplia, y aquello que antes parecía una excepción deja de ser tal, para convertirse en un período poético cabal. Y en este punto sí hay que coincidir con Schwartz: “Esto echa por tierra la visión de un proceso lineal en la producción poética de Gironde” (1999: 417).

Obsérvese que el cambio radical de su estética comenzó a verificarse apenas unos meses después de aparecido el último de los nocturnos y aún en los dominios de la atmósfera rural de *Campo nuestro*, tal como anticipamos en el apartado dedicado a la historia de este libro, cuando Gironde publicó la segunda colección de “VERSOS AL CAMPO” en *La Nación* el 10 de diciembre de 1950 (recogido en Schwartz, 1987: 26), en los que ya no dirige sus vocativos al campo, sino a la tarde o a la noche, como en los últimos nocturnos, e incluso a un barroco “polvo fantasma”, “sombra de nada”.

⁵³⁴ La palabra *como* aparece una sola vez en todo el libro, pero en función condicional, *como si*, en “Habría”, uno de los poemas tardíos de la tercera edición: “como si pospudiera” (255).

Figura 194

Oliverio Gironde, "Versos al campo", *La Nación*, 2ª sección, 10 de diciembre de 1950: 1.



Este extraordinario texto permaneció disperso muchos años; no fue incluido en la edición de las obras completas de Gironde de 1968 e, inexplicablemente, tampoco en las de 1999, pese a que ya había sido individualizado por Beatriz De Nóbile (1972: 87), reproducido en 1984 por la revista *Xul*, en 1985 por el diario *Tiempo Argentino* y en 1987 por el *Homenaje a Gironde* de Schwartz e, incluso, citado por el propio compilador en el prólogo. Por ello, quizá, no ha recibido tratamiento crítico.⁵³⁵ No hubo tampoco, como es lógico, recepción pública de estos versos, aunque subsiste un testimonio privado que resulta interesante para entrever cómo desconcertaron a algunos colegas. Se trata de una carta del 31 de diciembre de 1950 de Amaro Villanueva a Álvaro Yunque, quien por entonces estaba compilando su *Antología gauchesca rioplatense*:

¿Qué impresión le causaron los versos de Oliverio Gironde, aparecidos en *La Nación*, hace dos o tres semanas? Yo por lo menos hace mucho que no veía nada de este intento en las ediciones dominicales de nuestra prensa. Me parece que el caso está lleno de sugerencias, ya que no es posible decir de aciertos, que los hay.⁵³⁶

⁵³⁵ El prologuista compilador de la *Obra completa* de 1999 reprodujo sólo algunos pasajes del texto y profirió al respecto: "Gironde, en cambio, construye una forma discursiva peculiar, estereoscopia del individuo que es un hombre «sólo de sombra», vaciado, como vaciado, ramificado, está el propio lenguaje, ahora apenas una *herbosa voz*. Tan herbosa como el romero, que en lengua pampa es *chilca* o *quilca* lo que también vale por caña o papel —recordemos las *Chilcas* de Juan Carlos Welker, nacidas, según Borges, de un impertinente cristal que espejea otras *quilcas*, las araucanas escrituras— signo, como se ve, tan preñado de sentidos como una *girba* árabe o *quilma* castellana, odres donde entrebrilla la iluminación de *Interlunio* [...]. Declinación de la metáfora en favor de una paronomasia exacerbada o una prosopopeya embutida; definición de la libertad como independencia; exaltación de la autosuficiencia; descomposición de la comunicación intersubjetiva en provecho de individualidades intransigentes. Por todo ello la pupila del cero ladra, como ladra la «Canción» de Robert Creeley, según Régis Bonvicino o como ladran los esclavos de las pirámides egipcias. [...] Ante el luto de esa voz, Gironde vacila. No sabe si ese sentimiento esquivo y extraño —«¿Hambre de cielo o de nada?»— traduce una despedida de la vanguardia o un ciclo de modernidad desahogada. ¿Mearé o beberé agua? En todo caso ese signo ambiguo, esa inflexión no dimensional o entredimensional de Nijinski con Güiraldes, crea en el poeta un espacio inaugural y la genealogía de un lenguaje, que se sitúa *En la marmédula* de su aventura" (1999: LXXX).

⁵³⁶ Carta conservada en el archivo Yunque de la Biblioteca Nacional argentina.

A pesar de su poca repercusión, los “Versos al campo” de 1950 presentan elementos que no pueden ser soslayados. El primero es la articulación de la abstracción del texto con una vaga atmósfera criollista, generada no sólo por el léxico, sino en especial por una versificación vinculada a la poesía gauchesca y que constituye una absoluta novedad métrica para el poeta, no repetida antes ni después: el empleo del octosílabo, metro en el que están compuestas 57 de las 88 unidades métricas:

Su pingo entero y nocturno
 el silencio ha sofrenado.
 Pasta el humo de los ranchos.

Pero las huellas se van.⁵³⁷

Hay también veinte heptasílabos y un puñado de versos cortos y dislocados de difícil acoplamiento, con los que Gironde diseña un desierto de silencios, tematizado en los versos, atravesado por los blancos y apoyado en el ritmo sonoro de la desarticulada versificación, en su mayoría heptasílabos plenos o fragmentados, es decir, lo que Octavio Paz llamaba “música para los ojos”, en su triple dimensión semántica, visual y sonora, como puede verse en el siguiente ejemplo:

4	Al galope,	
7		en su caballo muerto,
7{	ya se aproxima,	noche,
7{	el silencio,	al galope.
9{	Aunque sofrene y beba	luna;
7{	como una yegua,	noche,
7	espéralo desnuda,	
4		al galope.

Este el único segmento cuyas unidades métricas no son regulares, por la presencia de pies quebrados de difícil asimilación. No hay en la versificación precedente versos de dos o cuatro sílabas, pero ya vimos que este texto es único en cuanto a la métrica. El principio y del final podrían pensarse como endecasílabos con hiato entre versos “Al galope, || en su caballo muerto”, “espéralo desnuda,

⁵³⁷ En este pasaje no resulta aventurado percibir una alusión al comienzo del *Fausto* de Estanislao del Campo (“Capaz de llevar un potro / a sofrenarlo en la luna”), de cuya concepción fue testigo Josefa Uriburu.

|| al galope”, pero parece más natural considerarlos combinación de tetrasílabos con heptasílabos. En cuanto a “Aunque sofrene y beba / luna”, las dos soluciones posibles, considerarlo o bien un eneasílabo, o bien un heptasílabo más un bisílabo, implican aceptar el empleo de dos metros, el de 9 y el de 2, que no aparecen en el resto del texto ni en toda la versificación de Girondo desde *Persuasión de los días*. Podría ser señal de apertura a modalidades más libres de versificación o deberse, como en otros casos que vimos, a una simple errata en la publicación.

A diferencia de los siete poemas anteriores no está compuesto por una sola frase. Los versos se agrupan en catorce bloques independientes, claramente segregados, en la mayoría de los casos, por filetes divisorios. En otros, la conclusión del segmento está marcada por el final de la columna, ya que gráficamente no se estilaba disponer líneas en esa posición. No hay continuidad rítmica ni semántica entre las columnas:

Pero las huellas se van. // Nocturno mugido solo (1 y 2)

el relincho, tarde muerta. // Amigo sapo (2 y 3)

Distancia madre de todo. // Al galope (4 y 5)

Aunque si la hay entre la 3 y la 4:

Se aquerencia mi penumbra. // Fuga de garzas nupciales.

por la anáfora textual: “Me están hablando los campos”, repetida dos veces en la columna 3 y una en la 4.

Es un texto de un ritmo único en la obra de Girondo, con yuxtaposiciones cubistas, un montaje brusco entre los breves segmentos que no conforman un poema unitario, y una entrecortada sintaxis de oraciones en su mayoría unimembres:

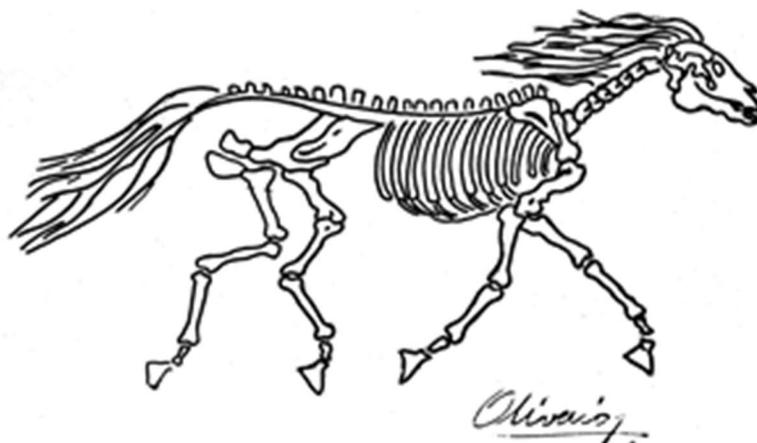
Angustia padre de toro.
Cielo absorto.
Campo sordo.
Distancia madre de todo.

En esa nube. En pelo.
¡A los lonjazos! Cielo.
¡A la carrera!
En esa nube overa.

El poema puede ser puesto en relación con una ilustración sin fecha de Girondo, recuperada póstumamente, que representa el fantasmal galope del esqueleto de un caballo.

Figura 195

Oliverio Gironde, ilustración, s.f.



4.5.1.1. Lecturas: la aposición metafórica

Otro elemento peculiar de los “Versos al campo” de 1950 es la exacerbación del uso de sustantivos o sintagmas nominales en función de adjetivos, ya señalado en “Figari pinta”, la metábasis. En su larga tradición, este procedimiento fue recurrente en Quevedo, como observa Dámaso Alonso: “del estrujón quevedesco, las funciones arquitectónicas resultan transformadas: tal voz anocheció sustantivo que al encontronazo se despierta adjetivo («él era un hombre cerbatana», es decir, acerbatanado, largo como una cerbatana)” (1950: 565).

En Gironde puede entenderse el empleo de sustantivos en función de adjetivos como un recurso simultaneísta para dar inmediata identidad a los dos componentes de una metáfora, evitando la dilación intermedia de los habituales coordinantes de la lengua, *como, de, con*. Era, desde luego, uno de los preceptos del “Manifiesto tecnico della letteratura futurista” de Marinetti de 1912: “*Ogni sostantivo deve avere il suo doppio, cioè il sostantivo deve essere seguito, senza congiunzione, dal sostantivo a cui è legato per analogia. Esempio: uomo-torpediniera, donna-golfo, folla-risacca, piazza-imbuto, porta-rubinetto* (AA.VV., 1914: 89).⁵³⁸ Ya en las libretas de 1921 apuntó una lista de “Palabras útiles y sabrosas”, entre las que incluyó: “*Mujer astilla – Hombre buzón – una inglesa farol – un libro vaselina*” (2014: 155). Obsérvese que, al emplear poco después una de estas imágenes en “Pedestre” de los *Veinte poemas*, Gironde la convierte en un símil regular: “*una inglesa idéntica*

⁵³⁸ Hugo Friederich señala el procedimiento en la lírica moderna: “A veces la lírica coloca la metáfora en forma de aposición inmediatamente junto al objeto, creando así casi una identidad con él. Es famoso el escueto verso final de *Zone* de Apollinaire que dice así: «Sol – cuello cortado»; este verso transfigura la puesta del sol” (1959: 318).

a un farol” (21).⁵³⁹

Es que la metátesis no forma parte del sistema metafórico de Gironde en la década de 1920. Sólo notamos un posible ejemplo en *Calcomanías*: “las mujeres ensayan su mirada *Smith Wesson*” (53). En la siguiente década el procedimiento aparece ocasionalmente; así, leemos en *Espantapájaros*, obra en que la crítica ha señalado el influjo del Quevedo satírico:

“ideas embudo, ametralladoras, cascabel” (89)

“la señora foca, la señora tonina” (104), “las señoras ballenatos” (110).

Lo mismo ocurre con *Persuasión de los días*, donde encontramos pocos casos:

de histrionismos madeja,
yarará,
mosca muerta (136)

este silencio muerto,
sin carne,
puro hueso (147-148).

El último poema del libro, “Gratitud”, aunque no tiene en rigor sustantivos atributivos, en sus enumeraciones promueve la yuxtaposición simultaneísta, reforzada por la inclusión de colores en las listas iniciales:

Gracias aroma azul, fogata encelo. Gracias pelo caballo mandarino. Gracias pudor turquesa
embrujo vela... (202).

En *Campo nuestro*, el recurso se advierte en un modismo popular: *un dolor caballo* (213), pero sobre todo en los mencionados vocativos dirigidos al campo, que marcan la incorporación intensiva de la metátesis: *campo potro desbocado*, *campo nada*, *campo madre*.

Como vimos, el fenómeno es la gran novedad de “Figari pinta”. Desde ese mismo año de 1948, lo practican en mayor o menor medida los otros poemas dispersos, como “Euforia” (1948, junio 6), con su “*gaviota vela*” y su “*rama trino*”, o el “Nocturno”, cuyos primeros versos son “El humo azul, azul, / entre mis dedos” (1948, octubre 31), donde se oye en la noche un “*ritmo grillo*”. Si en la memoria de “Figari pinta” habita un *duende perro*, en el último “Nocturno” publicado por Gironde con tal título (“Mientras releo: / este confuso cielo”, *La Nación*, 8 de enero de 1950), el ruido de la lluvia cruza los recuerdos como “*duende rumor* con paso de agua”. Llegamos así a “Versos

⁵³⁹ Las erratas de las obras de Gironde que circulan en la web han convertido esta comparación en una imagen surrealista: “Pasa: una *iglesia* idéntica a un farol”. Ello desconcertó a algunos críticos, cuyo nombre omitiremos, que intentaron explicarla.

al campo” 2, publicado ese mismo año, donde sopla un “*viento duende*” y en su frenética cadencia estalla la abundante adjetivación de los sustantivos, para fusionar de modo instantáneo los componentes de las metáforas: *luna vaca, luna toro, ritmo pampa, viento potro, pelo tormenta, viento duende, nube viuda, angustia padre de toro, distancia madre de todo, polvo fantasma*. Ese “ritmo pampa” es de una intensidad tan marcada que se llega a la introducción de un recurso propio de la poética sucesiva de *En la masmédula*:

la luna
pinta un arcángelcaballo

Como se ve, asoma allí un *arcángelcaballo*, en una unión a la vez sonora y visual. Este acoplamiento es cronológicamente la primera “palabra-valija” en la literatura de Oliverio Girondo, la bisagra entre la poesía del campo y la poesía masmedular, entre la década de 1940 y la siguiente: el año 1950 cerró el pasado y abrió el futuro.

Apenas cuatro meses después de estos “Versos al campo”, Girondo publicó “Instancias a un poeta - Encallado en las costas del Pacífico”, donde el procedimiento de yuxtaposición se empleaba de manera sistemática: *averritmo, cieloinferno, hipomar, senoslotos, sueñosculebras*, fusionando hasta tres elementos, *fofopulpoduende*, y aun otro arcángel: *dogoarcángel*.⁵⁴⁰

En los tres poemas inéditos conservados del período, que resultaron ser experimentaciones preparatorias de *En la masmédula*, sobrevuelan otros ángeles; la metátesis se complejiza para empezar a superar la simple adición de dos sustantivos:

En “Angelnorahcustodio”: *barbasordina, niñaslámparas, silencioaraña, arcángelrelámpago, siemprevela, angelcustodio*.

En “Tras los plumosos llantos...”: *noviaesquina, ángel-asno, alipulcra, pornoinfidencia*.

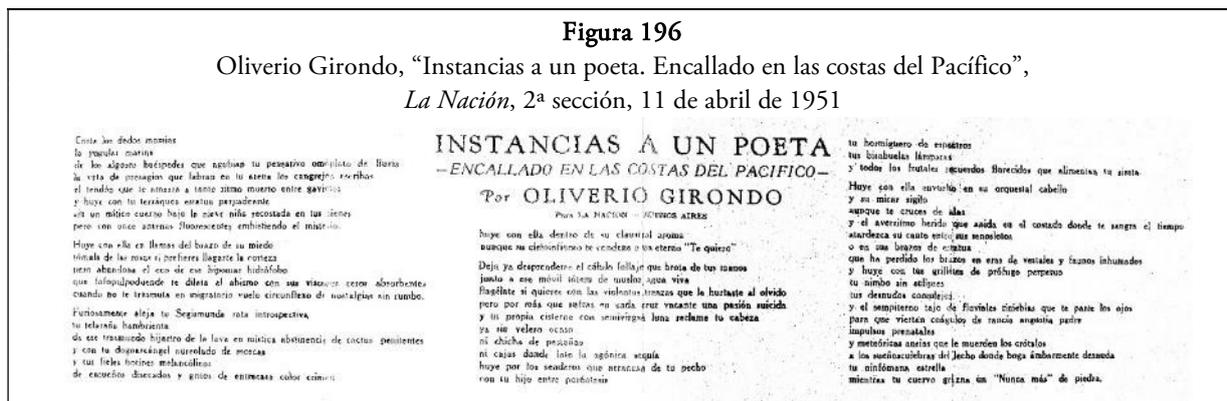
En “Desalma”: *luzhada, olabacantellaga, libalava, brasaboca, démonoave, déarosa, ventrimaga, mitocorne*.

En la evolución hacia los acoplamientos léxicos sistemáticos, que según estamos rastreando ocurrió entre 1950 y 1951, es verosímil que Girondo haya recibido la influencia de *Animal de fondo* de Juan Ramón Jiménez, editado en julio de 1949. Este libro abunda en neologismos, en especial,

⁵⁴⁰ Observa Gilles Deleuze que “la función de la palabra-valija consiste siempre en ramificar la serie en la que se inserta. Nunca existe sola: llama a otras palabras-valija que la preceden o la siguen, y que hacen que toda serie esté ya ramificada en principio y sea todavía ramificable” (1989: 67).

los sustantivos compuestos, que Raimundo Lida llamó *taquigrafía visual*.⁵⁴¹ Pese a que sus proyectos estéticos son muy disímiles, encontramos en Juan Ramón Jiménez formaciones que anticipan las de *En la masmédula: clariver* (1949: 10), *pleacielo*, *pleadiós* (1949: 48), *niñodiós* (1949: 58)), *verdemar*, *amarillomar* (1949: 70), *sonllorante* (1949: 78), *riomar*, *desiertorriomar* (1949: 82), *circumbre* (1949: 86), *ultramar*, *ultratierra*, *ultracielo* (1949: 90), *plenitente* (1949: 92), *ciudadales* (1949: 98), *cuerpialma* (1949: 100). La relación de Oliverio Gironde y Juan Ramón Jiménez no ha sido examinada todavía. Hasta donde sabemos, la única que indicó una posible relación fue Beatriz Colombi.⁵⁴²

Así pues, el último de los poemas dispersos es a la vez el primero que ingresa de lleno en la estética de *En la masmédula*. Apareció en *La Nación* el 1 de abril de 1951 con el título “INSTANCIAS A UN POETA - ENCALLADO EN LAS COSTAS DEL PACÍFICO”. Fue recogido en las *Obras Completas* de 1968, sin la primera parte del título, con dedicatoria a Enrique Molina y con una nota explicativa sin firma, redactada presumiblemente por el propio Molina, donde se informaba que Gironde consideró en algún momento la “reimpresión” de los poemas dispersos.⁵⁴³



⁵⁴¹ “En su violenta taquigrafía visual, el poeta salva ritmo y fuerza gracias a estas concentraciones de vocabulario” (Lida, 1961: 621).

⁵⁴² Al referir sobre los vínculos establecidos por Jiménez en Argentina, Colombi acota con acierto, más allá de la imprecisión de las fechas de publicación: “Durante su estadía en Buenos Aires, Oliverio Gironde ofrece una fiesta en su casa para homenajear al poeta español, donde conoce a Macedonio Fernández. Podríamos inclusive sugerir una relación más oculta que esta mera formalidad social, entre *Animal de fondo* de Jiménez de 1948 y *En la masmédula* de Gironde de 1957. Las hiper-palabras en el poemario de Gironde, tienen su antecedente en la experimentación de *Animal de Fondo*, en construcciones tales como «amarillomar» (poema 19), «pleacielo» (poema 12) y en muchas otras resoluciones que afectan la estructura del lenguaje, donde las palabras se contaminan y establecen nuevos nexos semánticos y fónicos” (2008: 35).

⁵⁴³ “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” (1968: 396). Se ignora aún a quién se atribuía esa “errónea identidad”.

Fue Beatriz de Nóbile quien destacó la importancia de este poema en la evolución artística de Gironde: “A partir de este poema será otra la modalidad dominante, otro el relieve, otro el propósito”, afirmó. Para ella

La intención de una resonancia desde el entrecocar de voces con un peso fónico, semántico y formal, alternando y transformando el lenguaje, se convertirá en el común denominador de un nuevo período poético. [...] El poeta se desliza en esta composición evangélica, valga el adjetivo por lo que tiene de anunciadora, de prefiguración de la futura obra, hacia la zona de la palabra objeto, del impulso hacia la expresión rigurosamente buscada de un lenguaje incisivo, libre, suprarreal (1972: 88-89).

El cambio no opera sólo en el nivel de la *palabra objeto* mencionada por De Nóbile, sino también en el modo en el que se las organiza en series retóricas o rítmicas. Lo muestra ya su título, suma de un heptasílabo y un endecasílabo.

A diferencia de otros poemas del período, que aligeraban el ritmo mediante la fragmentación de los metros, aquí se advierte el fenómeno contrario, una deliberada acumulación: sus 51 versos están integrados por 100 unidades métricas. Por primera vez Gironde incluye más de dos unidades por verso, en adiciones de metros de igualdad silábica: 7+7+7, 11+11, o de combinaciones varias de metros de diversa longitud: 7+11, 11+7, 7+7+11, 7+11+7, 11+7+7. El análisis de la versificación revela que detrás de la apariencia de anárquico verso libre se esconde un sistemático proceso de composición rítmica.

7 Corta los dedos momias
7 la yugular marina
11+11 de los algosos huéspedes que agobian | tu pensativo omóplato de lluvia
7+7+7 la veta de presagios | que labran en tu arena | los cangrejos escribas
7+11 el tendón que te amarra | a tanto ritmo muerto entre gaviotas
7+7 y huye con tu terráquea | estatua parpadeante
7+7+7 sin un mítico cuerno | bajo la nieve niña | recostada en tus sienes
11+7 pero con once antenas fluorescentes | embistiendo el misterio.

7+7 Huye con ella en llamas | del brazo de su miedo
7+11 tómala de las rosas | si prefieres llagarte la corteza
7+7 pero abandona el eco | de ese hipomar hidrófobo
7+7+11 que fofopulpoduende | te dilata el abismo | con sus viscosos ceros absorbentes
7+11+7 cuando no te trasmuta | en migratorio vuelo circunflexo | de nostalgias sin
 rumbo.

7+11 Furiosamente aleja | tu Segismunda rata introspectiva
7 tu telaraña hambrienta
11+7+7 de ese trasmundo hijastro de la lava | en mística abstinencia | de cactus
 penitentes
7+7 y con tu dogoarcángel | auroleado de moscas

11 y tus fieles botines melancólicos
 7+11 de ensueños disecados | y gritos de entrecasa color crimen
 7+7 huye con ella dentro | de su claustral aroma
 11+7 aunque su cieloinfierno te condene | a un eterno “Te quiero”.

7+7+7 Deja ya desprenderse | el cálido follaje | que brota de tus manos
 7+7 junto a ese móvil tótem | de muslos agua viva
 7+7+7 flagélate si quieres | con las violentas trenzas | que le hurtaste al olvido
 7+7+7 pero por más que sufras | en cada cruz vacante | una pasión suicida
 7+7+7 y tu propia cisterna | con semivirgen luna | reclame tu cabeza
 7 ya sin velero ocaso
 7 ni chicha de pestañas
 7+7 ni cajas donde late | la agónica sequía
 7+7 huye por los senderos | que arrancan de tu pecho
 7 con tu hijo entre paréntesis
 7 tu hormiguero de espectros
 7 tus bisabuelas lámparas
 7+7+7 y todos los frutales | recuerdos florecidos | que alimentan tu siesta.

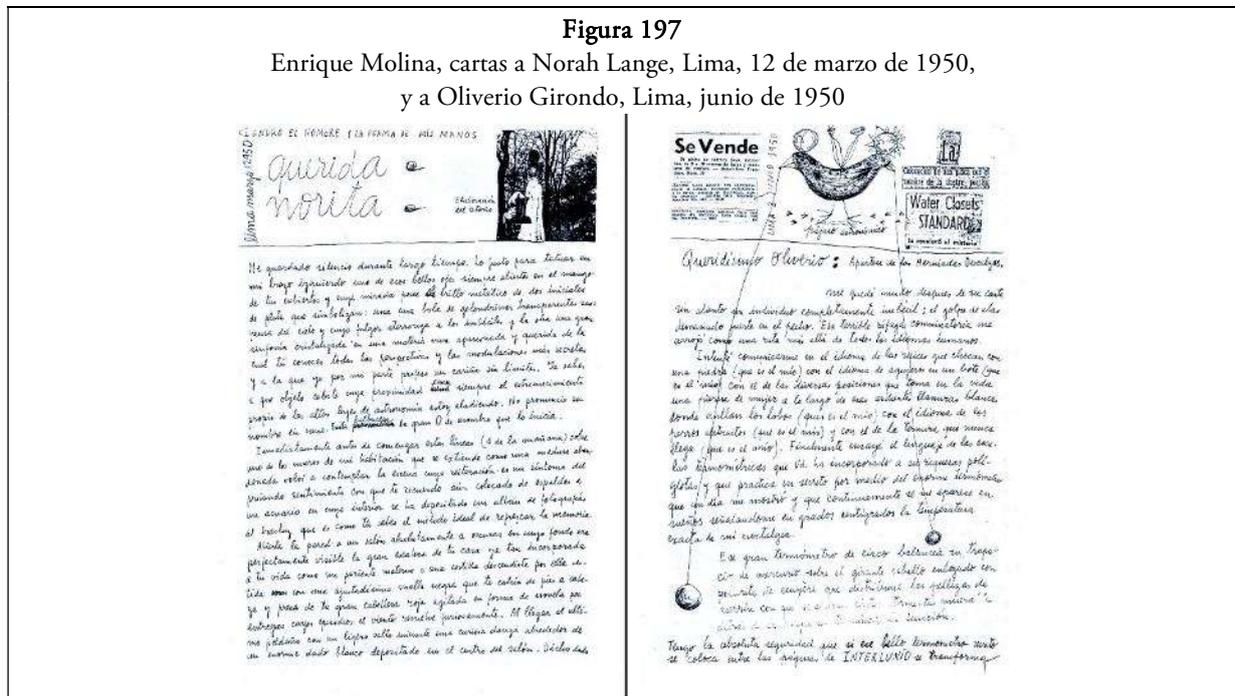
7+7 Huye con ella envuelto | en su orquestal cabello
 7 y su mirar sigilo
 7 aunque te cruces de alas
 7+7+7 y el averritmo herido | que anida en el costado | donde te sangra el tiempo
 7+7 atardezca su canto | entre sus senoslotos
 7 o en sus brazos de estatua
 7+7+7 que ha perdido los brazos | en aras de vestales⁵⁴⁴ | y faunos inhumados
 7+7 y huye con tus grilletes | de prófugo perpetuo
 7 tu nimbo sin eclipses
 7 tus desnudos complejos
 7+7+7 y el sempiterno tajo | de fluviales tinieblas | que te parte los ojos
 7+7 para que viertan coágulos | de rancia angustia padre
 7 impulsos prenatales
 7+7 y meteóricas ansias | que le muerden los crótalos
 7+7+7 a los sueñosculebras | del lecho donde boga | ámbarmente desnuda
 7 tu ninfómana estrella
 7+7 mientras tu cuervo grazna | un “Nunca más” de piedra.

Según muestra el proceso de escritura, Girondo incorporó este procedimiento de los poetas más jóvenes. La historia del texto había iniciado aproximadamente un año antes de su publicación y de la aparición de los segundos “Versos al campo”, como queda de manifiesto en un repaso breve de piezas del epistolario de Molina con Girondo y Lange.

El 12 de marzo de 1950, desde Lima, Enrique Molina envió una carta a Norah Lange, único testimonio conservado de esa correspondencia, porque Molina escribía en general a Girondo y no

⁵⁴⁴ En *La Nación* se lee “en *eras* de vestales”.

a su esposa. Habitualmente ilustraba las cartas con dibujos y collages, y adjuntaba también textos literarios. En esta, pegó la foto de una imagen femenina representada como una estatua sin brazos, y la tituló “Elaboración del Otoño”.



Aquí “el mísero Enrique”, como solía firmar, contó: “Ahora persisto entre estos pájaros extranjeros con la misteriosa mujer que me acompaña de manera insensata y a la cual pienso consagrar en un crimen o en un largo viaje. No puedo aún regresar a Buenos Aires”. En un pasaje de la carta escribía, entre comillas, “«Hay un país limitado lágrima a lágrima por todo aquello que no vuelve jamás»”, es decir, estaba citando su propio poema aún inédito, o boceto de poema, “Los trabajos de la poesía”, que al año siguiente integraría el volumen *Costumbres errantes o la redondez de la tierra*, cuyas semejanzas con el poema de Gironde son evidentes:

El lejano bramido de una noche cuya verde coraza se abre como un pescado
 La influencia de la lluvia con mejillas de invernáculo errante empañado por el vapor de las plantas
 Las ligaduras sueltas que dejan cicatrices invisibles
 La música de dos cuerpos escogidos por el amor para estatuas del fuego levantadas en una llanura infinita
 O en la sombra de un puerto perseguida por una garra de plata
 Con las uñas iluminadas como ventanas de hogares distantes en los que se ve a una pobre muchacha preparando el alimento para las bestias del sueño. [...]
Ahora veo el país de grandes alas
Limitado lágrima a lágrima por todo aquello que no vuelve jamás
 Atravesado por la emigración de las almas arrastrando sus pesados cubos de sangre y sus utensilios de pasión y de cólera.
 Habitaciones invadidas por helechos gigantes en las que acecha la fiera de gris de las mujeres

olvidadas

Posando el solitario acaricia la cabellera de la distancia cubierta de plumas centelleantes y estremecida por viajeros

Faroles que brillan con un hechizo venenoso

Como la serpiente de las añoranzas eternas cuyo estuche sombrío

Exhala un olor a mariposas descompuestas dentro de una caja de terciopelo misterioso envuelta en llamas. (1951: 63)

La alusión de Molina permite inferir que la destinataria ya conocía el texto, enviado acaso por correo (“¿Habrás recibido Oliverio dos cartas mías?”).

Una breve esquela de Gironde, hasta ahora inédita, sin fechar, de abril o mayo de 1950, fue la respuesta a los envíos de Molina. Mencionaba la carta a Norah y otra, humorística, que no se ha conservado. Lo exhortó a regresar a Buenos Aires y le envió un “*engendro admonitorio*”, indudablemente la primera versión del poema “Instancias a un poeta”:

Ahí va engendro admonitorio, con la amenaza de que seguirán otros si deja de acatarlo sumisamente y el otoño de Suipacha se inaugura sin su presencia. [...]

En la última –y casi inédita reunión– leímos, con unánime regocijo, sus dos últimas cartas: la del sapo puto lanudo... es excelente, como también la que recibió Norah.

Reincida con frecuencia y sepa que lo queremos

Oliverio

Norah le escribirá. *Venga pronto.*

Gironde conminaba a Molina a abandonar sus dudas, los “alagosos huépedes que agobian tu pensativo omóplato de lluvia / la veta de presagios”, y es en tal sentido que puede entenderse que la “Segismunda rata introspectiva” no es una alusión a Freud sino a Calderón, retomada luego en “Posnotaciones” de *En la masmédula*, convirtiendo el nombre propio en verbo: “restos quizás de sueño del ensoñar trasueños / segismundiando digo” (247). El poema escrito en el estilo de Molina recuperaba alguna de sus imágenes: estatuas, costas marinas, momias, llamas, lluvias, serpientes, pájaros, mujeres, pero sobre todo intentaba reproducir su ritmo. Pese a su publicación en la prensa periódica, perduran en el texto poema rastros de su origen admonitorio personal y, desde luego, hay alusiones privadas que se nos escapan.

La *instancia* a la huida era también una reformulación vanguardista de la *estancia* renacentista, estrofa paradigmática en cuanto a la combinación de heptasílabos y endecasílabos. Puede verse que el poema no estaba compuesto por agrupaciones dispersas y poliédricas de versos yuxtapuestos, como *Campo nuestro* y los “Versos al campo”, sino que anticipaba los diseños complejos de *En la masmédula*. Ampliaba o multiplicaba la organización en frases únicas presentada por muchos de los poemas dispersos, agrupándolas en paraestrofas o series versales. Pese a la sucesión de “imágenes

insólitas”, según las calificó Beatriz De Nóbile, los verbos en imperativo iban configurando una rígida estructura subyacente, en la que cada serie agrupaba sus abundantes complementos en torno a los núcleos:

Corta ...
 y huye...
Huye ...
 pero abandona ...
aleja ...
 y ... huye ...
Deja ...
 flagélate ...
 pero ... huye ...
Huye ...
 y huye...

Las series todavía conservaban aquí la puntuación, que en *En la masmédula* desaparecerá, presentando en general, no obstante, principios organizativos análogos. En este libro, observó Pellegrini, “cada poema tiene un tema que se desarrolla según una construcción geoméricamente barroca. El poema constituye entonces una arquitectura sólida y firme en que todo parece perfectamente calculado” (1964: 35).

Molina acusó recibo en una carta, fechada en Lima el 3 de junio de 1950, dirigida al “Queridísimo Oliverio”. En su peculiar prosa poética con pocos de puntuación, se mostró maravillado por el poema:

me quedé mudo después de su carta sin aliento un individuo completamente imbécil: el golpe de alas demasiado fuerte en el pecho. Esa terrible ráfaga conminatoria me arrojó como una rata más allá de todos los idiomas humanos.

Para concluir, mencionó específicamente la imagen del segundo verso y situó a Girondo en relación con la poesía de su tiempo:

Esa *yugular marina* es maravillosa. He meditado mucho en su poesía. La única reacción en la Argentina contra el asqueroso lirismo al uso. (Todo lirismo es miserable). [...] Ahora tengo una valoración muy distinta de su obra y de la incomprendida violencia subversiva, de la gran vena de libertad y de auténtica osadía que la nutre. A través de Artaud se me revelan muchas cosas.

La mención a la *obra* de Girondo establece una vinculación entre lo ya producido y la producción del momento, de cuya *violencia subversiva* “Instancias al poeta” era apenas una muestra.

Así pues, los poemas dispersos gradualmente fueron volviéndose cardinales en el giro desde la estructura vertiginosa con expresión clásica de *Campo nuestro*, hasta la estructura rígida con expresión revolucionaria de *En la masmédula*. En el proceso, dos ascendientes convergieron en la

estirpe de la nueva poética: la composición de palabras con influencia de Juan Ramón Jiménez y la versificación acumulativa de los jóvenes de modalidad surrealista. Hasta la aparición de estos textos, la crítica careció de perspectiva para comprender que *Campo nuestro* no fue un fenómeno aislado y que *En la masmédula* no fue una irrupción sorpresiva. Del largo período de conformación de este libro, subsiste el testimonio de tres poemas inéditos en una fase avanzada de redacción en tanto copias pasadas en limpio, lo que les confiere un aval especial.

4.5.2. *Textos inéditos (1950-1955).*

Los inéditos pueden ser fechados entre 1950 y 1955. En este período, durante sus encierros de verano fuera de la ciudad Gironde ocupó el tiempo en intensos trabajos de escritura que lo condujeron a la nueva estética. No es casual que tantos poemas del período, como vimos, traten sobre la imposibilidad de expresar lo inexpresable mediante las herramientas convencionales del lenguaje: el proceso de búsqueda poética se convirtió en una suerte de lucha denodada contra las palabras. En la mencionada carta a Molina de principios de 1950, Gironde confesó:

Las quinientas hojas borroneadas durante el verano sólo han servido para alimentar el canasto. Y lo peor es que ignoro el rumbo que tomarán las venideras, pues lo único que vislumbro es lo que *no* quiero hacer.

Era el principio del proceso. De a poco fue comprendiendo lo que sí quería hacer y, algunos años después, ya publicados los primeros poemas, declaró que había alcanzado “una verdadera liberación” que explicó de este modo:

Los acoplamientos, incestos y pequeños monstruos idiomáticos que he conjurado responden, por una parte, a la necesidad de recurrir a medios más expresivos –más explosivos– y que concuerden mejor con el contenido emotivo –no sentimental, sino estético– del poema, y, por la otra, a la urgencia de encontrar un antídoto contra el pudor y sus cuantiosas mordazas (carta a Córdova Iturburu, 5 de febrero de 1955).

Más tarde volvió a usar metáforas sexuales análogas para describir su intento de resignificación del lenguaje poético:

Viejas prostitutas con olor a mercado o perfumadas hasta la náusea, 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 (carta a Ricardo Paseyro, 28 de enero de 1957).

Sobre esta práctica de Gironde observó Olga Orozco: “El lenguaje deja de ser un panteón de formas y sombras alusivas, un osario de rigideces, para convertirse casi en un cuerpo físico susceptible de todas las metamorfosis” (1969: 683). No es casual que el poema que abre todas las

ediciones de *En la mismédula* sea “La mezcla”, “la pura impura mezcla que me merma los machimbres el almamasa tensa las tercas hembras tuercas”, “la mezcla con que adherí mis puentes” (219). Una mezcla poética que tiene que ser considerada en una dimensión amplia, no sólo en cuanto a lo lingüístico, sino también a lo rítmico.

En tal sentido hay que entender también el primero de los inéditos del período, “ANGELNORAHCUSTODIO”. Fue recogido en las *Obras completas* de 1968, como vimos, en una sección junto a cuatro textos dispersos.⁵⁴⁵ Se conserva una copia mecanografiada, con título, sin fecha ni firma, quizá transcripción del original de Girondo realizada por Norah Lange, o por otra persona.

Figura 198

Oliverio Girondo, “Angelnorahcustodio”, dactiloscrito inédito, s. f., ca. diciembre de 1950

Angelnorahcustodio

Ante el acorde vuelo epistolar que orquesta
la Stradivarius Lila
el balbuciente arpegio tras la barbasordina
sobre las niñalámparas
que tan celestemente alucinan tu sala
con su silenciaraña
sus sorbos de crepúsculo
y ese caballo muerto en el espejo
por tu arcángelrelámpago

Noche tras noche y tardes
presenció el desdibujo prolijamente exacto de sus nublados gestos musicales
y sus yacentes diálogos ante lacios retratos en siemprevela ardida
y parpadeantes copas de fiebre alcohol latido
y una vez más
sin máscara de exasperante grillo conyugal Aristarco
quiero darte las gracias por la capota en llanto
los guantes caponsoles
y el diáfano misterio que estreñece tus hojas
de angelcustodio mío.

Tiene un solo signo de puntuación, el punto final. La versificación corresponde a la de su casi contemporáneo “Instancias a un poeta”: los 19 versos están compuestos por 28 unidades heptasilábicas y dos encasilábicas, solas o duplicadas, y en dos casos, triplicadas:

7+7+11 presenció el desdibujo | prolijamente exacto | de sus nublados gestos
musicales
7+7+7 y sus yacentes diálogos | ante lacios retratos | en siemprevela ardida

El poema está dedicado a Norah Lange y es lo que podría considerarse un “texto de ocasión”, comparable a los discursos que la propia escritora pronunciaba en banquetes y reuniones. Tenía

⁵⁴⁵ En el colofón de las *Obras completas* se lee que la impresión terminó el 17 de agosto, fecha elegida en los últimos libros de Girondo como una suerte de tributo por su fecha de nacimiento. Como anticipo, “Angelnorahcustodio” había aparecido poco antes en *Primera Plana* 294 (13 de agosto de 1968: 77). En diciembre de ese mismo año, el poema fue reproducido en *Palabras con Norah Lange* (De Nobile, 1968: 23).

más alusiones privadas que “Instancias a un poeta”. Puede ser fechado en diciembre de 1950, ya que admitimos como fidedigna una evocación de Lange, contemporánea a la edición de las *Obras completas*: “Para festejar la edición de *Personas en la sala* me dieron una cena en la casa de Lila Mora y Araujo. Oliverio leyó un poema que había escrito para la oportunidad” (De Nobile, 1968: 23).⁵⁴⁶ Pero Gironde no fue el único en leer un texto. Confirmó la información de Lange e indicó la fecha del evento otro de los participantes, Manuel Mujica Láinez: “El 16 de diciembre de 1950, Lila Mora y Araujo dio una comida en su departamento de la calle Juncal en honor de Norah Lange, con motivo de la publicación reciente de su libro *Personas en la sala*, y nos pidió a varios de los invitados que escribiéramos algo alusivo, para completar la fiesta”.⁵⁴⁷ Es decir, que este festejo ocurrió a pocos días de la aparición en *La Nación* de los “Versos al campo” 2; días que muestran la transición de Gironde entre la poética de la década de 1940 y la de 1950.

Puesto que nunca ha sido explicado, aclararemos aquí sucintamente algunas de las alusiones del poema. La primera, como queda claro por los testimonios, se refería a la celebración para la cual fue compuesto: organizada por una amiga de la pareja, Lila Mora y Araujo, aparecía aquí como una orquesta donde ella, en una peculiar metátesis de dos nombres propios, era la *Stradivarius Lila*, y Gironde aportaba el *balbuciente arpeggio* de su *barbasordina*. La otra referencia personal está al final del poema: los versos “sin máscara / de exasperante grillo / conyugal Aristarco”, aludía a Gironde como crítico doméstico de su esposa. Lange alguna vez reveló que él la obligaba a trabajar varias horas por día y leía sus escritos con severidad (De Nobile, 1968: 21).⁵⁴⁸ En el poema había otras

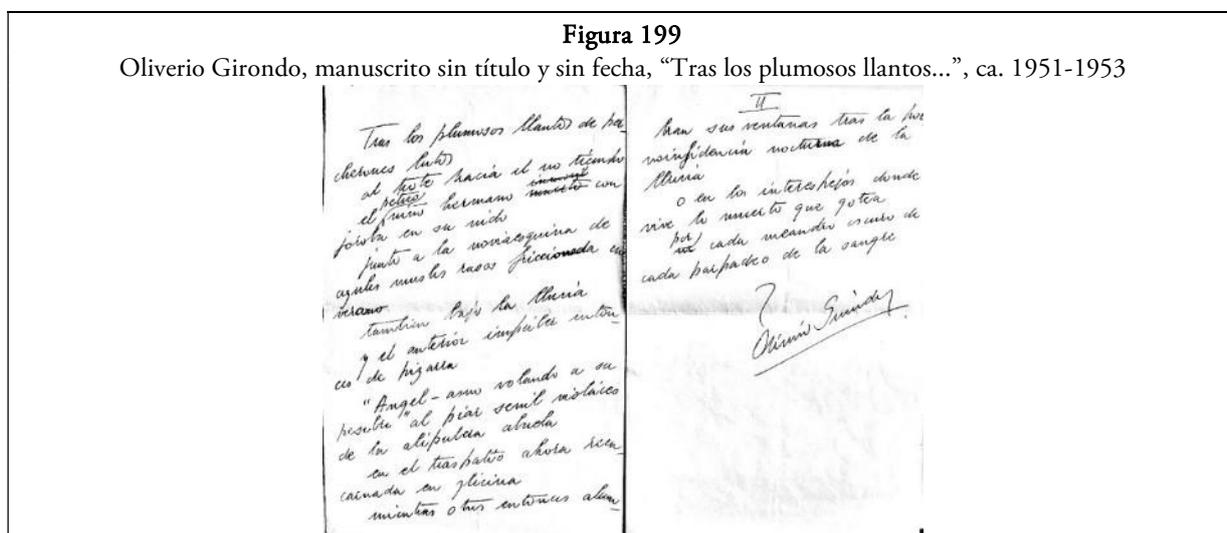
⁵⁴⁶ *Personas en la sala* (Buenos Aires: Sudamericana) lleva el pie de imprenta del 11 de octubre de 1950 y fue reseñado en *La Prensa* el 17 de diciembre de 1950 y en *La Nación* el 28 de enero de 1951.

⁵⁴⁷ Carta inédita a Luisa Sofovich, marzo de 1964. Mujica Láinez adjuntó el manuscrito “Romance para las señoras de la sala”, “los versos que para esa ocasión compuse y que no sé cómo he conservado”, datado “Para la comida en honor de Norah Lange, 16-XII-1950”. Luisa Sofovich había pedido informaciones a Mujica Láinez porque estaba escribiendo entonces su prólogo sobre Norah Lange, destinado a Ediciones Culturales Argentinas, que fue nunca publicado allí y terminó apareciendo años después en Kapelusz (Lange, 1972). Aunque la indicación de Mujica Láinez parece precisa, señalemos no obstante que se conserva también un ejemplar del libro con dedicatoria manuscrita de Norah Lange a José Luis Trenti Rocamora firmada “11 Noviembre 1950 en la casa de Lila!”, tal vez se trate de otra reunión, tal vez de la misma; en cualquier caso es indudable que la fecha de composición de “Angelnorahcustodio” fue muy cercana a la publicación de “Versos al campo” 2.

⁵⁴⁸ Léida la frase en su contexto no parece que Norah considerara negativamente esas lecturas: “He tenido suerte en mi oficio de escritor. Independientemente de la calidad humana de quienes me acompañaron en la vida, debo a dos personas cuanto de valor haya en mis obras: a Jorge Luis Borges los años de mi iniciación en la literatura; a Oliverio durante el resto de mi vida. Si no los hubiera conocido estoy segura de que mis obras serían muy distintas de lo que son. Oliverio me obligaba a trabajar ocho horas diarias y leía leía con mucha severidad lo que había escrito” (De Nobile, 1968: 21). Sin embargo, hay visiones recientes que la juzgan de otro modo, como María Gabriela Misraje, quien entiende que a causa de “la mirada de Oliverio Gironde, no por más erótica menos despiadada, Norah queda situada

imágenes aparentemente surrealistas: las *niñaslámparas que tan celestemente alucinan tu sala*, el *silencioaraña*, el *caballo muerto*, el *relámpago*, los *guantes*, la *capota*: todas ellas corresponden a personajes, situaciones y motivos de *Personas en la sala*, un texto inquietante que puede ser puesto en relación con otros análogos del período como “Sombras suele vestir” de José Bianco (1941) y “El impostor” de Silvina Ocampo (1948).

El siguiente poema inédito, el único manuscrito, no tiene fecha ni título; son dos páginas con numeración en la segunda. Tiene firma del autor y exiguas correcciones. El primer verso es “**TRAS LOS PLUMOSOS LLANTOS DE PERCHERONES LUTOS**”. Se conserva en la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional argentina (reproducido en Greco, 2004: 49).



Curiosamente, la historia del texto está también vinculada a Mujica Láinez. El poema formaba parte de una colección titulada *Manuscritos de escritores amigos*, donada a la Biblioteca Nacional por Mujica Láinez en 1956.⁵⁴⁹ Iba acompañado por una tarjeta con membrete “Oliverio Girondo”, escrita por Norah Lange, que permite fecharlo con cierta aproximación:

Viernes - ya sábado.

Ilustre Manucho - Aquí van los dos demorados manuscritos -a toda prisa, sin aliento-

en un lugar de seducción y de independencia aparente: sus textos requieren ser autorizados, legalizados dentro de un sistema filial, conyugal, literario o social”, y que de este modo Girondo opacaba la obra de Lange: “Norah Lange *vela* (cuida) el sueño de Oliverio, mientras Girondo *vela* (opaca) el de Norah” (1995: 12, 52). Agreguemos que la correspondencia privada permite advertir que Lange también, a su vez, ejercía la crítica sobre los escritos de Girondo.

⁵⁴⁹ Mujica Láinez era famoso por su pasión de coleccionista. En su biografía, Oscar Hermes Villordo menciona la donación de estos manuscritos: “En uno de los primeros actos de gobierno relacionados con la cultura, la revolución de 1955 había designado a Jorge Luis Borges director de la Biblioteca Nacional. Al viejo edificio de la calle México concurre Manucho para entregarle en donación los *Manuscritos de Escritores Amigos* coleccionados por él durante esos años” (1991: 206). Señalemos que entre ellos se encuentran también textos de Banchs, Molinari, Bioy Casares, Sabato, Nalé Roxlo, Córdova Iturburu, Rafael Alberti, Augusto Mario Delfino y el propio Oscar Hermes Villordo, entre otros.

dormidos, casi despiertos, pero inevitablemente puntuales para estos caprichos que tú tienes de repente, ordenados y suntuosos, al lado de Lepretre, y tengo 38° de fiebre y saludé al termómetro y debo terminar un brindis para unas bodas y te abrazamos esperanzados en que el abrazo sea más puntual y ordenado.⁵⁵⁰

Al dorso, Mujica Láinez escribió: “22 de Agosto de 1953” (que efectivamente fue sábado). Si por un lado el poema no es posterior a 1953, por otro, el uso extremo de ciertos recursos estilísticos como la yuxtaposición léxica y métrica indican que es sin dudas posterior a “Angelnorahcustodio” de diciembre de 1950, por eso lo fechamos entre 1951 y 1953.

Sus once versos están compuestos por tres unidades endecasílabas y 21 heptasílabas presentadas, solas, duplicadas, triplicadas e incluso, en el verso 9, cuadruplicadas.

7+7	Tras los plumosos llantos de percherones lutos
7	al trote hacia el no tiempo
7+7	el pétreo niño hermano ⁵⁵¹ con joroba en su nido
7+7+7	junto a la noviaesquina de azules muslos rasos friccionada en verano
7	también bajo la lluvia
7+7	y el anterior impúber entonces de pizarra
11+7+7	“Ángel-asno volando a su pesebre” al piar senil violáceo de la alipulcra abuela
7+7	en el traspatio ahora reencarnada en glicina
7+7+7+7	mientras o tus entonces alumbran sus ventanas tras la pornoinfidencia nocturna de la lluvia
7+11	o en los interespejos donde vive lo muerto que gotea
7+11	por cada meandro oscuro ⁵⁵² de cada parpadeo de la sangre

Aunque en este inédito hallamos, como en el “Paseo” de *Saber Vivir*, un cortejo fúnebre conducido por caballos, ahora el clima es completamente diferente y muestra que el poeta se encuentra ya en el camino estético de *En la masmédula*. Faltan por completo los signos de puntuación (que “Instancias a un poeta” y “Angelnorahcustodio” aún conservan mínimamente). La acumulación en un mismo verso de varios heptasílabos, o de heptasílabos y endecasílabos, será la base de su próximo sistema rítmico. La anómala estructura “mientras o tus entonces ... o en los interespejos” inicia la ruptura de la sintaxis habitual, así como la recategorización de palabras: en

⁵⁵⁰ Junto a la tarjeta se incluyen también algunas páginas de *Antes que mueran*, novela que Norah Lange publicó en 1944. Los textos están conservados en una caja verde, forrada en cuero, con la inscripción “*Manuscritos de escritores amigos* - Biblioteca Nacional 1956”, realizada probablemente por el “Lepretre” aludido en la carta. Jules Lepretre fue un refinado encuadernador residente en Buenos Aires, que realizó numerosos trabajos para la pareja Lange-Girondo (sobre él, véase Artundo, 2007: 17; Duncan y de Bartha lo incluyen en *La reliure en France. Art Nouveau-Art Déco 1880-1940* [1989]).

⁵⁵¹ Corrección del manuscrito; sustitución en el primer heptasílabo del adjetivo *muerto* por *inmóvil* y luego por *pétreo*: “el {pétreo} niño hermano ~~muerto~~ {inmóvil}”

⁵⁵² Corrección del manuscrito; la preposición *por* reemplaza a *en*: “~~en~~ {por} cada meandro oscuro”.

En la masmédula son frecuentes, como aquí, los adverbios sustantivados (por ejemplo, *otro ahora en los huesos* de “Alta noche” o *los entonces ya prófugos* de “Hasta morirla”). Los “azules muslos rasos” recuerdan los “entremuslos de seda” de “Topatumba”, y el *no tiempo* reaparece en “Soplosorbos”. Condensaciones léxicas como *alipulcra* y *pornoinfidencia* anticipan expresiones similares: *aliardidas* (220), *alirrampantemente* (234), *pornodrástico* (263). La ausencia de verbos conjugados (los que hay, están en posición subordinada) dan al texto esa inmovilidad que distingue a tantos poemas de *En la masmédula*.

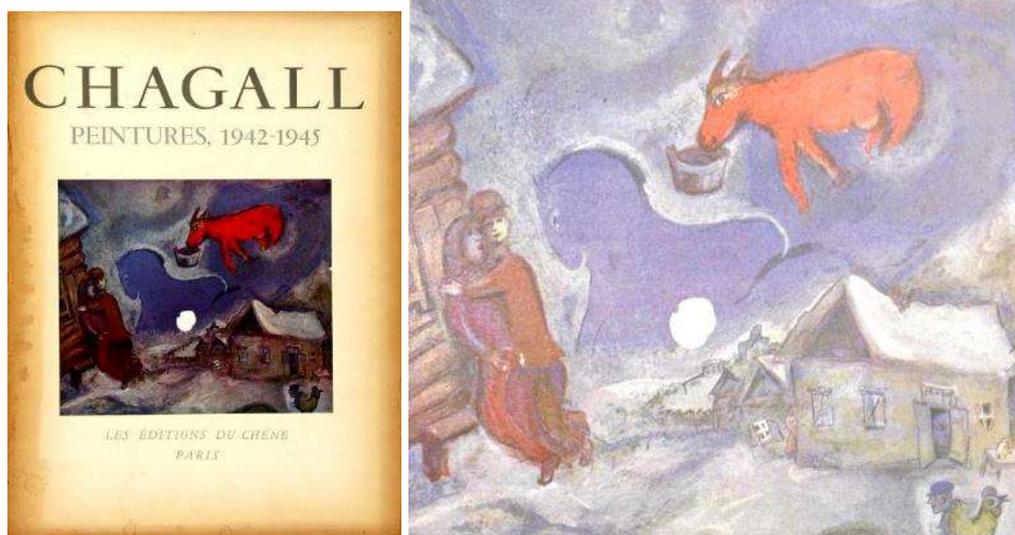
Podemos enunciar al menos dos hipótesis acerca del estatuto del poema. La primera es que el envío del manuscrito a Mujica Láinez, en estado de corrección, hizo que se perdiera del corpus de *En la masmédula*. La segunda es que fue enviado porque ya había sido descartado. Al presentar el hallazgo de este poema en 2004, afirmé que el conjunto, en especial por la expresión entre comillas “Angel-asno volando a su pesebre”, evocaba un cuadro de Chagall, de quien Gironde se había ocupado en *Pintura moderna*.⁵⁵³ No había encontrado entonces la referencia pictórica para sustentar esa conjetura. En el curso de esta investigación, tuvimos la oportunidad de localizarla en el libro *Chagall, Peintures, 1942-1945*, publicado en París en 1947 con una introducción del crítico de arte belga Léon Degand, entonces colaborador de la revista *Les Lettres Françaises*, desde donde, por ejemplo, apoyó el Salon des Réalités Nouvelles.⁵⁵⁴ Sabemos que Gironde encontró a Degand en el viaje a Europa de 1947 y tuvo acceso al libro de Chagall, porque el archivo de Susana Lange conserva un ejemplar con la dedicatoria: “*A Monsieur Oliverio Gironde avec toute ma sympathie. Degand. Juillet 47*”.

⁵⁵³ En *Pintura moderna* se lee: “Con un sentido eglógico y familiar, mira las cosas humildemente y las aclimata en el absurdo, con tal naturalidad, que al lado de ella cualquier audacia nos parece premeditada. Verdaderos «caprichos», mucho más libres que los de Goya, sus cuadros crean, en tal forma, una atmósfera de pesadilla que, lejos de aterrorizarnos, nos regocija, por su ironía henchida de ternura o su erotismo casto y espontáneo.” [Nos transporta] “a una región pictórica inexplorada, a un clima donde las tonalidades más puras se atornasolan y adquieren un aliento lírico y exaltado” (291). Gironde también se refirió a Chagall en uno de sus membretes inéditos: “Marc Chagall no hace más que buscarle consonancias a la paleta” (2014: 93).

⁵⁵⁴ Degand poco después se convirtió en el primer director artístico del Museu de Arte Moderna de São Paulo. Sobre su participación en el desarrollo del concretismo en Brasil y Argentina, véase María Amalia García (2011).

Figura 200

Portada y detalle de *Chagall, Peintures, 1942-1945*. Poème de Paul Eluard.
Introduction de Léon Degand. Paris: Les Éditions du Chêne, 1947.



El detalle de la pintura de la portada, *Dans mon pays* (1943), permite advertir que el poema de Gironde no fue una transcripción exacta de lo representado, sino una lectura personal que recuperaba alguno de sus elementos: el asno volador, la pareja, la esquina, el caballo fantasmagórico. El hecho muestra una práctica de escritura a partir de obras visuales, como ya vimos en el caso de Figari, que excede los límites de este trabajo, y que parece ser abundante en los poemas de *En la marmédula*, como “Ante el sabor inmóvil” que trae una reformulación de vanguardia de un motivo modernista, mediante la alusión a la iconografía sobre la muerte de Ofelia:

y Ofelia pura costa sea un pescado reflejo de rocío de esclerosada túnica sin lastre
un fósil loto amóvil entre remansos muslos puros juncos de espasmo
un maxilar de luna sobre un canto rodado
tierno espectro fluctuante del novilunio arcaico dromedario
lejos ya de su neuro dubitabundo exnovio psiquisauce (250).⁵⁵⁵

El libro trae también un largo poema de Paul Eluard, titulado “Marc Chagall”, donde se alude a imágenes similares a las evocadas luego por Gironde:

La nuit est une figue et la lampe allumée
En est la bonne plaie et la porte sensible
Et les maisons fleurissent pour cacher la nuit [...]

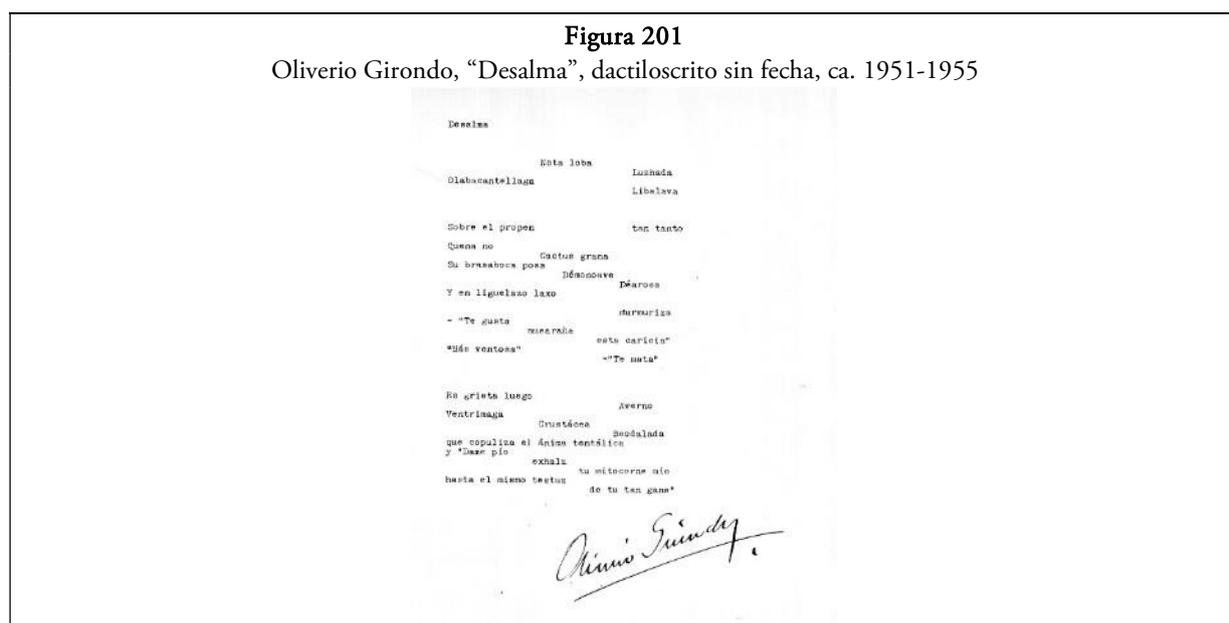
De Coeur avec la vache et ses enfants gourmands

⁵⁵⁵ De lecturas modernistas del motivo de Ofelia, se ocupó Ana Peluffo en “Latin American Ophelias: The Aesthetisation of Female Death in Nineteenth-Century Poetry” (2004).

Sur l'heure arrive un âne en tête d'un cortège
 La douce demoiselle et les lourds papillons
 Sont de la noce aux chansons vertes (Chagall, 1947: 4).⁵⁵⁶

La doble ascendencia, Chagall y Éluard, abre una nueva línea de vinculación entre la poética de *En la masmédula* y el surrealismo. En su ya clásico ensayo, escrito cuando Gironde aún vivía y publicado después de su muerte, Graciela Maturo había advertido que “no corresponde incluir a Oliverio Gironde entre los poetas surrealistas. Él mismo lo niega expresamente, manifestando así su disconformidad con muchos puntos de aquella doctrina”, pero que “su vigilante indagación del lenguaje y de sus posibilidades, la consideración del mismo como cifra de la realidad no parecen ajenos a las preocupaciones de los surrealistas” (1967: 91).

El último de los inéditos de Gironde conservados fue encontrado por Lía Rosa Gálvez dentro de un libro que había pertenecido a Enrique Molina y fue expuesto en el homenaje dedicado a éste en el MALBA en 2006. Es una página mecanografiada, firmada y con título: “DESALMA” (recogido en Schwartz, 2007: 31).



La extrema dispersión de los 28 versos esparcidos en el “espacio tipográfico” de la página, algunos compuestos por una sola palabra, puede llevar a creer que se trata de verso libre, pero su configuración métrica es regular. Las 15 unidades métricas heptasilábicas y endecasilábicas se presentan en su mayoría partidas. Como se ve, abunda la rima asonante.

⁵⁵⁶ El poema de Paul Éluard también remite a la pintura de Chagall, aunque con una estética muy diferente: “De coeur avec la vache et ses enfants gourmands / Sur l'heure arrive un âne en tete d'un cortège / La douce demoiselle et les lourds papillons / Sont de la noce aux chansons vertes”.

7 Nota loba | Luz hada
 11 Olabacantellaga | Libalava
 7 Sobre el propen tan tanto
 7 Quena no | Cactus grana
 7 Su brasa boca posa
 7 Démonoave | Déarosa
 11 Y en liguelazo laxo | murmuriza
 11 “Te gusta | musaraña | esta caricia”
 7 “Más ventosa” | “Te mata”
 7 Es grieta luego | Averno
 11 Ventrimaga | Crustácea | Beodalada
 11 Que copuliza el ánima tentálica
 7 y “Dame pío | exhala
 7 tu mitocorne mío
 11 Hasta el mismo testuz | de tu tan gana”

El poema corresponde a la línea de erotismo exaltado de *En la masmédula*. Parece el más tardío de la serie de los inéditos y constituye un pre-texto de indudable valor. Por ello, al presentarlo, Jorge Schwartz afirmó: “Sorprende que textos extraordinarios, como el inédito «Desalma», no haya formado parte de ninguna de las ediciones en vida de *En la masmédula* [...]. Es posible entonces pensar que «Desalma» pueda haber sido compuesto después de las tres ediciones en vida de su obra más radical” (2007: 11). Sin embargo, en este punto disentimos con Schwartz y no consideramos el poema posterior a 1963. Lo fechamos aproximadamente entre 1951 y 1955 porque sus construcciones y sus versos fueron en gran medida canibalizados por otros poemas que acabaron integrando el libro, en especial, “Al gravitar rotando” y “Lumía”, ambos incorporados a la edición de 1956. La comparación revela un traspaso casi textual.

y “Dame pío / exhala / tu mitocorne mío / Hasta el mismo testuz / de tu tan gana”
 o en el bisueño exhausto del “dame toma date hasta el mismo testuz de tu tan gana” (“Al gravitar rotando”, 221)

Desalma / ... / Luz hada / Démonoave / Déarosa
 la crucis los desalmes / ... / mi mito / demonoave dea rosa / mi pez hada (“Mi lumía, 235)

Hay también ecos y semejanzas con poemas de 1954, en construcciones como *olavecabracobra* (241), *llagánima* (236), *algánima* (250), y otras variantes lexicales.

En síntesis, la recorrida por los dispersos y los inéditos mostró la identidad de la poética de la década de 1940 y el laborioso camino a una poética revolucionaria, a la edificación piso a piso de *En la masmédula* y, en definitiva, a la póstuma canonización de Gironde. Escribió al respecto Daniel Freidemberg:

El hecho es que ninguna empresa escrituraria tan arrojada, autónoma y original como esta había sido llevada a cabo hasta entonces en la Argentina, e incluso en la lengua, excepto *Trilce* de Vallejo y, en menor medida, *Altazor* de Huidobro. Seguramente es este, su último libro, posterior en por lo menos dos décadas a los más radicalmente renovadores aportes de Huidobro, Vallejo y Neruda, el que mejor instala a Gironde en un lugar “fundacional”, un punto de no retorno, y que como tal lo llevó en pocos años a formar parte de un sólido canon hispanoamericano (2000: 12).

4.6. XXV aniversario de *Martín Fierro* (1949)

En medio de la serie de dispersos e inéditos, cuyo momento de transición ocurrió entre 1949 y 1950, se cumplieron veinticinco años de la aparición del periódico *Martín Fierro*. Para Oliverio Gironde fue otro cierre con el pasado, ya anunciado en las entrevistas concedidas durante el viaje a Brasil. En esta oportunidad, concibió, financió y organizó los actos de celebración, redactó la *Memoria* de los antiguos editores y la publicó a sus expensas, planificó un libro “a todo trapo” que nunca llegó a realizarse.

El camino hacia la canonización de *Martín Fierro* como la publicación de vanguardia por excelencia había comenzado poco después de su desaparición, a medida que se iba consolidando el grupo de escritores y artistas surgidos en tiempos de la vanguardia. Cada aniversario redondo de la fundación fue una ocasión para el recuerdo y constituyó un paso más hacia el canon. Este proceso explica las polémicas que precedieron a la aparición de la *Memoria*.

En 1929, a cinco años de la fundación del periódico, Pablo Rojas Paz ya lamentaba su desaparición y daba cuenta de su prestigio creciente por un hecho revelador; había muchos que pretendían haber pertenecido al grupo, es decir, *llamarse martinfierristas*: “hoy quieren haber sido de *Martín Fierro* gente que nunca estuvo en ella” (1929, noviembre: 75).

A fines de 1934, se realizó una multitudinaria comida en honor de Evar Méndez, “propulsor inteligente y entusiasta de esa publicación, en cuyas hojas se expresó el movimiento intelectual de ese momento”, según la tarjeta de invitación. En la ocasión Norah Lange pronunció uno de sus discursos desopilantes y barrocos, donde también aludió a los “intrusos” (“cada día surgen más personas atareadas en demostrar su actuación ilimitada en el periódico”) y proclamó:

Martín Fierro constituyó, desde su primer número, el más estridente grito al cielo contra atareadas morondangas que amenazaban extenderse. Su vitalidad agresiva, su perentoria aversión por toda manifestación achacada de fuera solemnidad, su encono por todo lo falso, lo oropelesco, lo retórico, fueron las primeras proezas sanitarias que ejerció con estruendoso éxito contra los rezongos de quienes sólo gimotean de amarillo limón ante una consagración que no sea la propia, contra otros que la desean aunque sea por cuotas, contra los hervideros de lugares comunes y similares renombradas elucubraciones sujetas al orden de las trepadoras (1968: 18).

En 1939, Córdova Iturburu acuñó una fórmula que sería luego muy repetida, sobre todo por el propio Córdova: “A partir de *Martín Fierro* se escribe y se pinta de otra manera en el país” (1939, octubre 15: 3).

En 1944, Ulyses Petit de Murat trazó en una serie de notas un amplio panorama del movimiento e intentó situar en el centro a Güiraldes y Borges, que no habían tenido participación ni en la fundación ni en la dirección del periódico y se habían limitado a acompañar el proyecto como colaboradores.⁵⁵⁷ Petit refería su bautismo como martinfierrista:

Fue Tuñón el que, una vez en Buenos Aires, me llevó a *Martín Fierro*, en las pequeñas oficinas de la calle Tucumán. Se adelantó a saludarme su director, Evar Méndez, pálido y cordial.

—Traígame un poema —me dijo, con escalofriante sencillez.

Me habían conquistado. Al salir ya era algo en el mundo, un martinfierrista, aunque no sabía bien qué condiciones otorgaba o requería ese insólito hecho (1944, enero 1: 1).

Ese mismo año 1944, Evar Méndez escribió dos extensos artículos donde reconstruía las condiciones del campo intelectual argentino en el momento de aparición del periódico y su nula relación con los movimientos renovadores franceses: “en Buenos Aires, el tiempo se había detenido, aquí reinaba la plitud”, “contadísimos lectores al día tenían contacto con ese renacimiento intelectual de Francia”. Méndez declaraba que el nombre del periódico se había elegido porque el texto de José Hernández era una “obra de no-conformidad”, “no por criollismo o folklore” (1945, octubre: 105-106).⁵⁵⁸

Poco después, en 1947, en el contexto del fortalecimiento del primer peronismo, Méndez insistiría en despejar de todo matiz de criollismo a la publicación: “Los martinfierristas acérrimos, los ortodoxos, pese al título del periódico, no éramos criollistas”, “éramos enemigos de lo pintoresco en materia artística” (1947: s.p.).⁵⁵⁹

Pese a ello, al año siguiente, en su artículo “Condenación de una poesía” Héctor A. Murena desde las páginas de *Sur* emprendió una polémica contra Borges y el “movimiento *Martín Fierro*” al que adjudicaba un “nacionalismo europeísta”: “los poetas de esa tendencia se situaron ante el país

⁵⁵⁷ “Ricardo Güiraldes y la revolución literaria de *Martín Fierro*”, publicado en dos entregas (*Correo Literario* 4, 1 de enero de 1944, y 5, 15 de enero); “Jorge Luis Borges y la revolución literaria de *Martín Fierro*”, publicado en tres entregas (*Correo Literario* 12, 1 de mayo; 13, 15 de mayo, y 15, 15 de junio de 1944).

⁵⁵⁸ Ambos fueron publicados el año siguiente: “La generación de poetas del periódico *Martín Fierro*” en *Contrapunto* (1945, agosto) y “Vingtième anniversaire d’un journal célèbre” en *La Revue Argentine* (1945, octubre).

⁵⁵⁹ *Martín Fierro* proclamaba pertenecer a una “segunda época”, como homenaje a una primera versión con el mismo título, de apenas tres números aparecidos en 1919, en la que habían participado algunos de sus fundadores.

como turistas de buena voluntad” y utilizaron “los representantes más primitivos del sentimiento nacional –generales, gauchos, caciques, compadritos–” (1948, junio-julio: 79). Resulta evidente de la lectura de su artículo que Murena no tenía ante sí el periódico, y era el título de la publicación el que lo inducía a afirmar que el grupo había incurrido en “un folklorismo fácil, falso y aletargante”. Gironde, en la *Memoria*, respondería directamente a la acusación de Murena:

Y no ha faltado tampoco –dentro de los escritores de la más nueva promoción– quien le endilgue un nacionalismo sin contacto con la autenticidad nacional que, al ir en busca de lo pretérito, se regodea en los temas históricos y el folklore. Sólo la carencia de información y el intrépido designio de personificar, en algún colaborador, las tendencias y predilecciones de Martín Fierro, podrían explicar la divertida afición que se le atribuye por “gauchos, generales, caciques y compadritos” (323).

La propia revista *Sur* recogió, poco después, una réplica a Murena escrita por Mastronardi con su ironía característica: “el rótulo de una publicación literaria ha terminado por engendrar una generación de folkloristas que ni siquiera sospechó tan brillante destino. [...] Digamos, para disipar todo equívoco dañoso, que la prole de Martín Fierro quiere demasiado al país para ofrendarle el tributo de su nacionalismo” (1948, noviembre: 58).⁵⁶⁰

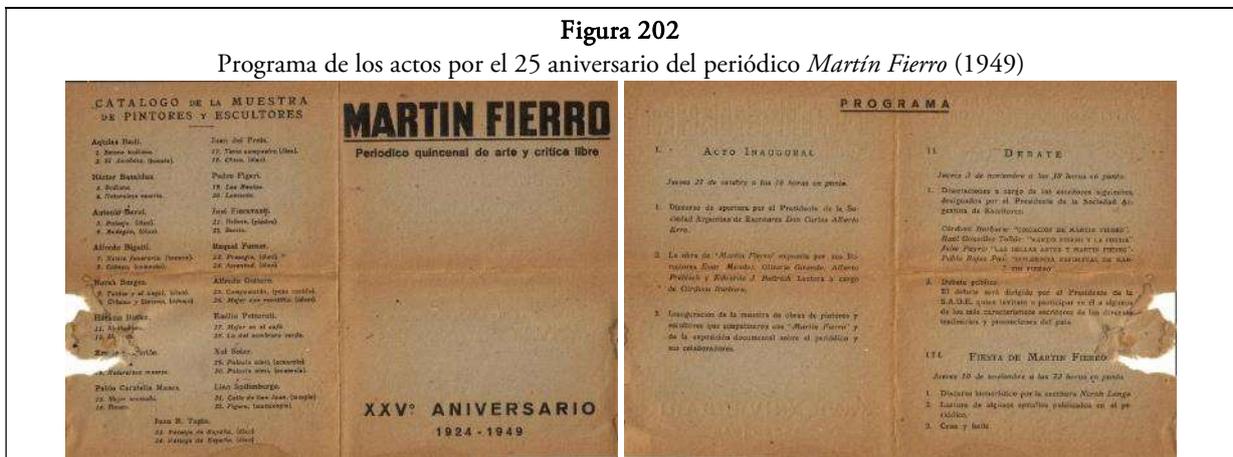
Este número de *Sur* traía también el feroz ataque al *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, consumado por Eduardo González Lanuza. La novela de Marechal fue sin duda un hito central en los debates en torno a la valoración del periódico *Martín Fierro*, que aparecía allí ficcionalizado como *Santos Vega*. Estaba dedicada a los “camaradas *martinfierristas*, vivos y muertos”. No fueron bien recibidas algunas parodias de personajes y conductas (“melenudas cabezas literarias, vanguardismo exaltado”), y el propio Marechal confesó que “los que más parecerían haberse disgustado con el tratamiento de *Adán Buenosayres* eran mis camaradas *martinfierristas*”. Señalaba sólo tres excepciones: Xul Solar, Raúl Scalabrini Ortiz y “Oliverio Gironde, que siempre fue un caballero de las letras” (1997: 868).

En el marco de esta sucesión de evocaciones y disidencias, llegó en 1949 el vigésimo quinto aniversario del periódico. El contexto había sufrido cambios radicales. “Los problemas que conmueven los fundamentos de la cultura, al extremo de amenazar la supervivencia del hombre, son muchísimo más deprimentes de cuantos plasmaron a las generaciones anteriores”, escribió

⁵⁶⁰ Murena retomará algunas de sus ideas poco después, al reprobar “el espíritu turístico del grupo “*Martín Fierro*”, cuya obra exhibe “esa mirada exterior y un poco ajena que falsea la realidad y que es distintiva del turista” (1950, enero: 72).

Girondo (325).

En Argentina era el año de la sanción de la nueva Constitución. El lugar elegido para celebrar el aniversario de *Martín Fierro* fue la SADE, Sociedad Argentina de Escritores, entonces marcadamente contraria al peronismo: se había opuesto al “Estatuto del trabajador intelectual” de la Junta Nacional de Intelectuales por considerarlo “un intento del gobierno por controlar la cultura”, en tanto proponía “leyes e instancias de regulación del mercado editorial, incluidas ciertas disposiciones que atentaban contra la libertad de expresión” (Fiorucci, 2011: 71). Por eso, no puede haber pasado inadvertida la única alusión política de la *Memoria*: “Bajo el pretexto de proteger las actividades intelectuales, se proyectan y apoyan reglamentaciones que comprometen la libertad indispensable a toda creación espiritual” (325).



Los testimonios, incluyendo la correspondencia privada, revelan que el organizador principal de los actos fue el propio Oliverio Girondo.⁵⁶¹ El homenaje se realizó con un extenso programa de tres semanas, en las que se distribuyeron el acto inaugural, el debate y la fiesta. El 27 de octubre, en la apertura, Córdoba Iturburu leyó la *Memoria* redactada por Girondo. El 3 de noviembre hubo cuatro disertaciones: Córdoba Iturburu: “Ubicación de *Martín Fierro*”; Raúl González Tuñón, “*Martín Fierro* y la poesía”; Julio Payró, “Las bellas artes y *Martín Fierro*”; Pablo Rojas Paz: “Influencia espiritual de *Martín Fierro*”; luego de las cuales, se celebró un debate público. El 10 de noviembre fue la fiesta de cierre, donde Norah Lange leyó un discurso que constituía según ella el “retrato completo y desautorizado de todos los martinfierristas”. Allí establecía quién *no era martinfierrista*, en una heterogénea lista donde se destacaba la exclusión de “*el que se acomodaba en*

⁵⁶¹ Le escribe Norah Lange a su hermana Haydée el 19 de noviembre: “como Oliverio fue el único organizador de la fiesta, ya que nadie ayudó para nada, salvo la Rubia, el último día, y el miércoles, cualquier frase dirigida a los organizadores va directamente dirigida a él, cosa que, como podrán comprender, no puedo permitir más”.

conocido sillón parecido a cualquier academia”, mediante una contundente estructura anafórica, que deliberadamente segmentamos aquí:

No era martinfierrista quien se permitía asaltar por regímenes al pie de holando-argentina o despanzurrados zapallitos.

Tampoco lo era quien –en trance de jurado– trasladaba en su bolsillo el título aconsejado por camandulero teléfono, ni quien, pegajoso de requiebros, se ubicaba en diversas cabeceras, a la siniestra de directores de revistas para estropearles la Copa Melba.

No era martinfierrista quien creía en el porvenir de cierto pintor zona sur... pero se equivocó; ni quien distribuía abundantes raciones de mal humor –como acontece en la actualidad– para luego quedarse en casa al lado de reminiscencias atiborradas de chofitoles

y, sobre todo, *no era martinfierrista* el que se acomodaba en conocido sillón parecido a cualquier academia.

No era martinfierrista el pintor o poeta que elegía un saco con dos pantalones y que, en vez de prestar el de repuesto –ya que nadie se introduce en dos al mismo tiempo– reservábalo para descansar el brillo del más andariego

y, finalmente, *no era martinfierrista* el que escuchaba a una recitadora sin canturrearle el “arroz con leche me quiero casar” (1968: 187).

Las crónicas informan que, tras el discurso y la lectura de algunos epitafios satíricos publicados en el periódico, se procedió a la cena y el baile. Durante las tres semanas, se desarrollaron una exposición documental y una muestra de pintura y escultura para acompañar la celebración.⁵⁶² En las listas de todos los participantes puede verse quiénes, aún, decidían seguir llamándose martinfierristas.

La prensa se hizo eco la celebración, en especial *Noticias Gráficas*, que en los días anteriores publicó una serie de seis notas con el título común de “La generación de *Martín Fierro* recuperó la literatura argentina”, escritos por ex integrantes del propio movimiento, Pablo Rojas Paz y Santiago Ganduglia. Una de ellas, atribuida a Rojas Paz, apareció el 26 de octubre. Era la única dedicada a un autor individual. Se titulaba “El poeta Oliverio Gironde incorporó a la creación artística nuevos elementos”, en rememoración del impacto causado por su primer libro, *Veinte poemas*. La idea del título, particularmente relevante a los fines de este trabajo, era completada en el texto, cuando se afirmaba que el propósito de Gironde había sido *incorporar a la creación artística expresiva numerosos elementos que estaban fuera de ella*:

Una de las personalidades arquetípicas del movimiento martinfierrista fue, indudablemente, la de Oliverio Gironde. Fue el primero que peleó contra la mayestática presencia de la literatura.

⁵⁶² Los artistas expositores eran Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Alfredo Bigatti, Norah Borges, Horacio Butler, Emilio Centurión, Pablo Curatella Manes, Juan del Prete, Pedro Figari, José Fioravanti, Raquel Forner, Alfredo Gutierrez, Emilio Pettorutti, Xul Solar, Lino Spilimbergo, Juan B, Tapia. Como se ve, muchos de ellos habían colaborado estrechamente con Gironde a lo largo del tiempo. En algún caso, el escritor prestó obra para la exposición, como “Las beatas” de Figari.

Uno de sus propósitos fue el incorporar a la creación artística expresiva numerosos elementos que estaban fuera de ella. [...] Había que hacer poesía faltándole al respeto a los museos, a las bibliotecas, a las academias, a los juegos florales, a las empresas de pompas fúnebres, a las sociedades de beneficencia, al Registro Civil, a los amigos de esto o de aquello. [...] La primera impresión que él produjo fue de sorpresa y de indignación; la falta de respeto a los cánones era evidente.⁵⁶³

Otros diarios, como *La Nación*, *La Prensa* y *Crítica*, fueron acompañando las distintas fases del evento, con crónicas detalladas. Así narró *La Nación* la fiesta del último día, en la que la exhibición del muñeco explica la mención del académico en el discurso de Lange:

UNA BRILLANTE FIESTA FUE EL ULTIMO ACTO DE LOS “MARTINFIERRISTAS”

Un muñeco con bicornio y frac verde, representación del concepto sobre lo académico que un día encendió el ruego de Darío; un discurso de Norah Lange, pronunciado desde un balcón colonial mientras cruzaba el cielo un avión con su ruido y sus luces –el avión fue uno de los símbolos del vanguardismo de hace un cuarto de siglo–, y epitafios que hicieron reverdecer el buen humor de una juventud memorable, constituyeron el prólogo de la comida y baile con que en la Casa del Escritor finalizaron los actos celebratorios de las bodas de plata del periódico *Martín Fierro*. [...]

Los “martinfierristas”, que probaron sus voces entonando la misma canción de sus banquetes de otro tiempo, ahora viéronse rodeados de muchos de los que en los días de sus combates literarios ocupaban otras “trincheras”. Allí estaban, por ejemplo, representantes de “Boedo” (Anónimo, 1949, noviembre 12).

Latitud 34, una publicación vinculada al justicialismo, se burló del festejo:

Los muchachos de antes están alegres. Desde la fundación del periódico *Martín Fierro* han pasado veinticinco años y se han puesto cuello duro para festejarlo. Ya han leído una inmemorial memoria, ofrecieron un debate sobre si son o no importantes, y al fin se coronaron con una milonga. Todo es baile. [...]

Aplaudamos la alegría de los muchachos de antes con Evar Méndez a la cabeza. Son buenos, en el fondo (y en el frente). Algunos usan barba y otros creen sinceramente que han sido útiles al país. Nosotros sabemos hasta dónde y hasta no dónde. Dejemos bailar a nuestros antepasados que fueron a exhibir sus reumas para que la juventud aprenda. [...]

Martín Fierro ha muerto. Vivan los *martinfierristas*. *Latitud 34* los saluda desde la tribuna de los veinticinco años después. Dejen de lado por un minuto la barba y el reuma (Anónimo, “Los martinfierristas cumplieron sus bodas de plata”, 1949, noviembre 29)

Todo es baile, milonga, aviones, epitafios: estas crónicas sobre la celebración del aniversario acrecentaron la imagen del martinfierrismo como una vanguardia frívola y provocarían exabruptos

⁵⁶³ Esta es la serie completa de artículos de Rojas Paz, aparecidos sin firma en *Noticias Gráficas*: “La media palabra para combatir las normas entecas, chatas y viejas” (20 de octubre); “Florida versus Boedo en una gran polémica artístico-literaria” (21 de octubre); “Por un meridiano espiritual se pelearon dos ciudades. Marinetti, solemne, no aguantó la “cachada” (24 de octubre); “Su fecunda influencia en las artes plásticas” (25 de octubre); “El poeta Oliverio Gironde incorporó a la creación artística nuevos elementos” (26 de octubre). El último apareció con la firma de Santiago Ganduglia, “De cómo fuimos a parar a *Martín Fierro*” (27 de octubre de 1949); en él se afirma que el autor de las “crónicas cordiales y evocativas en nuestro diario” fue Pablo Rojas Paz.

continuadores, en cierto modo, de la posición de Murena. Tal es el caso de un difundido artículo de Juan José Sebreli en *Contorno*, que consideró la celebración como un *tango funerario*, les reprochó a los martinfierristas su “sentido festival y deportivo de la vida” y los acusó de arrogancia, juvenilismo y excursiones turísticas por los arrabales, al tiempo que intentó reemplazarlos con una nueva promoción de escritores:

Todo el movimiento “martinfierrista” exhala una esotérica arrogancia, una altanera presunción de compartir valores intransferibles, de pertenecer a una especie de orden de exclusividad: la francmasonería de la juventud. [...] ¿Qué queda de los estallidos de entusiasmo, del ímpetu alegre y salvaje de esa juventud “martinfierrista” cuya única vocación fue ser jóvenes, ahora que un destino adverso ha querido que todos ellos tengan más de cincuenta años?

Adán Buenosayres fue la larga oración fúnebre frente a la tumba abierta y vacía que los estaba esperando. Pero todavía tuvieron tiempo de volver a quemar fuegos de artificio, destapar botellas y engullir sandwiches. Se iban para siempre y bailaban un tango funerario por última vez. Su muerte se parecía a lo que había sido toda su vida: una fiesta alegre y suntuosa, pero 1949 no era tan propicio para las fiestas como 1924, no en vano pasan veinticinco años.

La generación posterior a *Martín Fierro*, gestada entre 1930 y 1943 y que ahora empieza a dar sus frutos en obras de una tonalidad gris, opaca, deliberadamente monótona y desnuda como un desierto, totalmente opuesta al pintoresquismo cálido y colorido de *Martín Fierro* (Alberto Girri: *Coronación de la espera* y *Playa sola*; H. A. Murena: *Vida nueva*; F. J. Solero: *Dolor y sueño*; Valentín Fernando: *Desde esta carne* y otros de menor importancia), es una generación que vive el día después del coito, el triste amanecer cuando la alegría se ha vuelto tedio” (1953, noviembre: 1).

Sebreli, en las posteriores reediciones de este artículo, por ejemplo en *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades* (1997), eliminó el paréntesis con los nombres y las obras de la generación que “empieza a dar sus frutos”, tal vez porque el paso del tiempo mostró que le resultaba difícil paragonar esos frutos con los de la generación condenada.

Emblema de la posición del grupo de *Contorno* es el cuento “El último de los martinfierristas” de David Viñas, incluido en el volumen *Las malas costumbres* (1963), donde Gironde aparece transfigurado en la ficción como Olgar, un viejo poeta de vanguardia ridículo y gagá, que en 1955 recita para nadie “versitos” de André Breton en francés y de Pablo Neruda mientras a su alrededor las hordas de jóvenes proletarios peronistas saquean iglesias (1963: 109-125).⁵⁶⁴ La reescritura de este episodio cuarenta años después, en su última novela *Tartabul o los últimos argentinos del siglo XX* (2006), muestra el perdurable encono de Viñas contra Gironde y el martinfierrismo. El personaje de Olgar pasa a llamarse Oroño; es un esnob que vive en una casa llena de cachivaches y

⁵⁶⁴ Podrían recordarse al respecto las palabras del propio Viñas, en un prólogo a las aguafuertes de Roberto Arlt: “se sabe: burlarse de un figurón, desde una óptica juvenilista, siempre deja saldos favorables. Los viejos, por tradición, son ridículos y seniles. O las dos cosas a la vez” (1998: 22).

declama ahora disparates con los que, acaso, Viñas aspira a parodiar el léxico *En la masmédula*:

—¡Membranas raquítimas, modernas eupátripas, coyuncos estémiles, artumios narandos asquellos en trumbas y opiamos —Oroño los brazos en alto—. Y llamas que cronvan y vabrosos y fago y darrumba y estrópotes oradlos y foga y más foga y más arrasa y menópla y tarráto! (2006: 96).⁵⁶⁵

En el aniversario de *Martín Fierro* en 1949 hubo algunas ausencias tan significativas como las presencias. Hasta donde sabemos, Marechal no acudió a la celebración. Tampoco otros socios de ADEA —agrupación de escritores peronistas rival de la SADE—, salvo Brandán Caraffa; ni miembros de Boedo, salvo Leónidas Barletta, anterior presidente de la SADE, que intervino en el debate para refutar “los reproches que consideraba injustos, vertidos en la reunión, con respecto al grupo de Boedo”. Participó Julio Payró, uno de los principales críticos de arte de *Sur*, pero no los escritores de ese grupo, como González Lanuza, quien escribiría años después una memoria del movimiento, llamada *Los martinfierristas*.⁵⁶⁶ Y desde luego no asistió Borges, abogado en esa época a la reescritura de sus libros de la década de 1920; en un reportaje realizado entonces por Estela Canto declaró: “*Martín Fierro* no tiene importancia” (1949, noviembre 7). Mientras Borges cancelaba en su pasado las huellas del ultraísmo, Girondo disolvía su personalidad y publicaba la *Memoria* en nombre de todos los directores, sin firmarla. Todo periódico, dijo, es “una obra colectiva donde las personas cuentan mucho menos que el esfuerzo común”; la *Memoria* se presentó como la “biografía” de la publicación, en la que el sujeto era el periódico personalizado: “*Martín Fierro* proclama”..., “*Martín Fierro* decide”..., “*Martín Fierro* reacciona”...

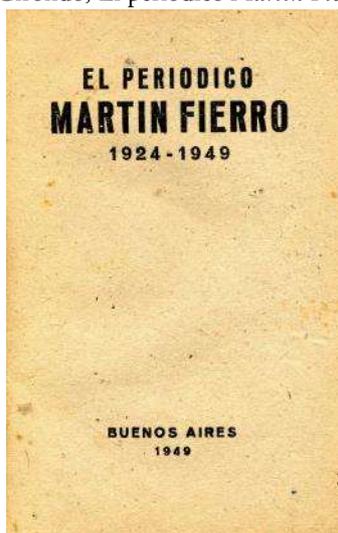
Por ello la *Memoria* se publicó sin firma y sin mención editorial. Era un modesto volumen de reducidas dimensiones, de 64 páginas de 12x18 cm, impreso en un papel rústico que entonces no estaba de moda y era señal de las escasas pretensiones del libro.

⁵⁶⁵ En su autobiografía, Juan José Sebreli refiere: “Asistí impávido en este último [el restaurant Edelweiss] a uno de los episodios que pasaron a los anales del folclore local de esos años: una batalla campal entre David Viñas y un grupo de poetas surrealistas acólitos de Oliverio Girondo, quien debió pagar los platos rotos” (2005: 164). Bioy Casares anota el 20 de junio de 1954: Parece que en el bar Edelweiss, Girondo y su grupo discutieron con un tal Viñas y otros, con motivo del artículo que publicamos en Buenos Aires Literaria (Girondo es el secreto director de *Letra y Línea*, la revista atacada en nuestro artículo). Los ánimos se exaltaron, Viñas arrojó una botella contra Girondo y rompió en tres partes la pierna sana de un señor que tiene una pierna de palo (2006: 108). Otra sórdida versión de la pelea la ofreció Carlos Correas en una entrevista reproducida en *El Ojo Mocho* 7-8, 1996: 22.

⁵⁶⁶ Ulyses Petit de Murat calificará el libro de González Lanuza como “pura letra muerta”, considerando que la *Memoria* de Girondo es “el único documento lúcido y completo sobre el tema” (1961, octubre 18).

Figura 203

Oliverio Girono, El periódico *Martín Fierro* (1949)



La autoría de Girono se ocultaba detrás de numerosas instancias editoriales. El título en la cubierta y en la portada era *El periódico Martín Fierro 1924-1949*, mientras que en la portadilla, además del título más breve, se leía una mención de responsabilidad colectiva: *El periódico Martín Fierro. Memoria de sus antiguos directores*. Luego, una anónima presentación indicaba:

A pedido de los antiguos directores de *Martín Fierro*, el señor Córdova Iturburu leyó esta memoria 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– el día 27 de octubre de 1949, en la Casa del Escritor, México 524.

Por fin, al final del texto, a modo de epílogo, un breve párrafo en cuerpo menor mencionaba la autoría:

La memoria ha sido preparada y redactada por Oliverio Girono, por encargo de sus ex compañeros en la Dirección del periódico *Martín Fierro*. Una vez adaptadas por el redactor las observaciones y sugerencias que ellos efectuaron, fue plenamente aprobada y firmada por los cuatro: Evar Méndez, Oliverio Girono, Alberto Prebisch, Eduardo J. Bullrich.

Esta declaración fue impulsada por los otros tres directores como documenta una carta privada, con fecha del 20 de octubre, que Méndez, Prebisch y Bullrich dirigieron a Girono y donde decidieron explicitar su participación secundaria pues “el mérito de su redacción y preparación” le “pertenece cabalmente” a él:⁵⁶⁷

⁵⁶⁷ El volumen tuvo una amplia tirada, que no llegó a agotarse, como lo prueba una carta de Girono a Adolfo Prieto de agosto de 1959, junto a la cual le envía 30 ejemplares para distribuir entre los alumnos de la Universidad Nacional del Litoral. Pese a la explícita autoría de Girono, el texto no fue incluido en las póstumas *Obras completas* de 1968. Lo recuperó Jorge Schwartz en su *Homenaje a Girono* (1987). No se volvió a publicar de manera autónoma hasta 2018, cuando apareció en la *Serie de los dos siglos* de Eudeba.

Querido Oliverio:

Resolvimos ayer, en un momento en que te ausentaste de la mesa alrededor de la que tantas veces nos hemos reunido a leer, discutir y considerar la memoria que por nuestro encargo redactabas para conmemorar el XXV aniversario de *Martín Fierro*, escribirte unas líneas para decirte la satisfacción que dicha memoria nos ha producido.

Creemos justo expresártelo dejándote a la vez un recuerdo amistoso de estos días en que has puesto tanto esfuerzo para preparar y redactar un documento de esa índole y particularmente para escuchar, recoger y adaptar las observaciones y sugerencias que a tu pedido efectuamos al proyecto que nos sometiste.

Por eso hemos deseado repetirte por escrito lo que te dijéramos ayer de viva voz al dar nuestra conformidad a la memoria y al firmar luego la nota que por nuestro deseo expreso deberá imprimirse al publicarse aquélla, estableciendo a quién pertenece cabalmente el mérito de su redacción y preparación.

La fecha de esta carta, apenas una semana anterior a su lectura pública, deja entrever un proceso de escritura presumiblemente debatido y urgido por los tiempos de la celebración. Se conservó un dactiloscrito del texto, hasta ahora desconocido, con escasas correcciones manuscritas debidas a Córdova Iturburu, introducidas probablemente para su lectura en la SADE y mantenidas luego en la edición final. La mayoría de ellas involucra listas de nombres, como la de los integrantes de la primera época del periódico en 1919 y la de los participantes en las reuniones de fundación en la segunda época de 1924. Llamativamente, Córdova Iturburu añadió su propio nombre a esta última lista, incluyéndose en el grupo fundador.

Figura 204

Oliverio Gironde, El periódico *Martín Fierro* (1949), detalle del dactiloscrito,
con inserción manuscrita de Córdova Iturburu

Samuel Glusberg, que dirigía la "Editorial Babel", se lo propone, en el mes de setiembre de 1923, a Evar Méndez, por ser uno de sus antiguos y prestigiosos colaboradores, y éste se empeña en que participe de la iniciativa Oliverio Gironde, quien meses antes había publicado sus "Veinte poemas para ser leídos en el tranvía".

Pablo Rojas Paz, Ernesto Palacio, Conrado Nalé Roxío, ^{Córdova Iturburu,} Luis Franco, además de los nombrados, se reúnen varias veces en "La Cosechera" de la avenida de Mayo, y en el "Richmond" de Florida, examinan las posibilidades del periódico, barajan una nómina de posibles colaboradores y deciden, por último, su publicación.

El libro está fechado en los Talleres de Francisco Colombo el 10 de noviembre de 1949, es decir, el mismo día de la fiesta de cierre de la celebración en la SADE, lo que hace suponer que fue distribuido en la ocasión. Así, el proceso de imprenta resultó tan apresurado como el de su escritura, lo que podría explicar la presentación deliberadamente rústica del volumen. A la inversa de los *Veinte poemas*, esta "edición tranviaria" no venía después de la edición de lujo sino que era una suerte de etapa instrumental o provisoria hacia ella, de la que Gironde sería también el organizador.

reproducir tantos textos del periódico revela, no obstante, una circunstancia que no podía soslayarse: *Martín Fierro* era un *fantasma*. La colección completa resultaba inhallable, “una curiosidad bibliográfica” para los asistentes al acto de la SADE y los lectores de la *Memoria*, como informaba *Noticias Gráficas*: “Hace poco un profesor de una universidad norteamericana vino a Buenos Aires pura y exclusivamente a adquirir la citada colección para aquel centro de estudios [...]. Le costó oro en polvo conseguirla” (Anónimo, “Florida versus Boedo...”, 1949, octubre 21). Eso explica que la *Memoria* se abocara a recapitular lo publicado por el periódico, pero también a estructurar y reconfigurar los hechos en una visión selectiva para establecer la historia oficial del movimiento. Así, minimizaba las viejas disputas con Boedo y *La Gaceta Literaria*, en ambos casos atribuyéndoles el mismo epíteto: “*pintoresca* polémica”, “*pintoresco* episodio”, para erigir como verdadero enemigo al arte académico, la conservación y lo rutinario, a los que era necesario enfrentar con “espíritu subversivo” e innovador.

Contra ellos desplegaba Gironde su arsenal retórico. Sin duda la característica más singular de esta reseña histórica, considerada como “artefacto literario”, era el ataque a *los eternos figurones gaseosos*, al *academismo avant la lettre*, el *pésimo buen gusto de algunos espíritus mármóreos*, la *retórica caduca*, el *ripio lacrimonal* y el *decorativismo de pacotilla*, la *hueca suficiencia de los pontífices de nuestra crítica*, el *más candoroso y trasnochado naturalismo*, el *folklorismo indigerido*, el *convencionalismo esclerotizado de nuestros aristarcos esculpidos en papel mascado*, el *sueño indigesto de los estilos pseudo tradicionales*, *algunos figurones levantan cabeza y, no contentos con bostezar lugares comunes desde los sitiales académicos, se permiten filípicas...* No es aventurado en este punto percibir la influencia de los discursos de Norah Lange en expresiones complejas como “*las momias peripatéticas y otros halagos mortuorios con pretensiones a la supervivencia*”.

Gironde abrió el ciclo de la vanguardia con el manifiesto programático de 1924, anónimo, en presente, y lo cerró con la memoria nostálgica de 1949, sin firma, en pasado: de la irrupción a la canonización. Pero empleó este texto para intervenir también hacia el futuro: sobre el final, proclamaba públicamente su hartazgo y denunciaba que el campo literario había vuelto a momificarse, era un “ambiente de pequeñas confabulaciones y de minúsculas voluptuosidades”, por culpa de la “politiquería artística y literaria”.

Ahora Gironde aspiraba a una nueva revolución vanguardista. La *Memoria* se volvía una suerte de manifiesto final que se parecía al primero hasta en la forma porque trazaba una nueva

línea divisoria entre lo negativo y lo propositivo: “*Ante el* desconcierto provocado... *Ante la* impunidad reinante...”

No casualmente recuperó en este punto la vieja metáfora de los pedrazos: “*La eficiente y candorosa capacidad de romper faroles* que nos atribuíamos, corre el riesgo de verse definitivamente sustituida por un impávido conformismo”. Gironde muy pronto daría un brusco giro, abriendo la fase final de su trayectoria, y saldría de nuevo públicamente a romper faroles a pedradas con una nueva poética revolucionaria: la de su último libro, *En la masmédula*.

5. LA DÉCADA FINAL: 1954-1963

En Argentina, la poesía argentina de la década de 1950, marcada por las disputas entre peronismo y antiperonismo, no constituyó, según Daniel Freidemberg, una generación sino “una etapa”, un conjunto muy vasto y diverso, en el que se destacó “la definitiva consolidación de las vanguardias surgidas en la década anterior: el invencionismo y el surrealismo”, cuyo “principal foco irradiador serán los treinta números de *Poesía Buenos Aires*”; con esta revista “queda instaurada una nueva manera de concebir la poesía, que funde las mejores propuestas surrealistas e invencionistas, y que implica la puesta al día de la lírica argentina” (1981: I). *Poesía Buenos Aires* propuso una ruptura tanto con el pasado como con el presente. Al respecto, afirmó Martín Prieto: “fue algo más que una revista y que un programa poético. Fue un movimiento dentro de la poesía argentina”, que promovió un neto “reordenamiento del pasado, que no sólo impugnaba por superficial e inconsecuente a casi todo el equipo de los poetas de la vanguardia de los años veinte sino que, además, impugnaba por reaccionarios a los impugnadores de la vanguardia, a los poetas del cuarenta”. Señaladamente, a juicio de Prieto este movimiento “sólo recupera la figura de Oliverio Girondo como la del martinfierrista que sigue siendo vanguardista treinta años después de la vanguardia, condenando al resto de la generación [...] por haberse retirado muy pronto «hacia el prudente clasicismo o el sillón académico»” (2006: 374, 372).

En efecto, Girondo ya estaba iniciando la última revolución de su estética antiacadémica, una nueva búsqueda de los límites estéticos. Para él, tal como había afirmado en uno de sus membretes tardíos, la fuga era el movimiento de la poesía:

Las informaciones más fidedignas sobre el lugar donde se hospeda la poesía nos ofrecen la oportunidad de comprobar, una vez más, que se ha mudado, y que la única forma de conocer su nuevo domicilio es averiguarlo por nuestros propios medios, pues, invariablemente, ella se encuentra donde nadie se lo sospechaba (1944, agosto: s.p.).

5.1. 1954: “Resquebrajar el silencio”

“Instancias a un poeta”, el último de los poemas dispersos, fue a la vez la última publicación del escritor en *La Nación*. Su poesía ya no era para la prensa masiva. La ruptura de los modelos de producción literaria se correspondía con una ruptura de los modelos de distribución y consumo.

Después de tres años de extensa experimentación, documentada por los inéditos que analizamos en el capítulo anterior, Girondo reapareció públicamente con una serie de poemas

desconcertantes, que lo colocaban, más que en ningún otro momento de su trayectoria, fuera del territorio de lo que se entendía por poesía. La revista *Qué* informaría en 1956 que Gironde los había escrito “durante años de búsquedas y hallazgos de una honda expresión poética”,⁵⁶⁹ en una nota sin firma que manifiestamente se debía a un conocido del poeta. Se trataba, en efecto, del escritor Eduardo Calamaro, según sabemos por una carta inédita de este mismo a Gironde, a la cual adjuntó el artículo completo, abreviado en redacción. Allí Calamaro relacionó estos poemas con la locura –no sería el único en hacerlo– y describió el largo proceso de composición de *En la masmédula*:

Noche a noche descendía al fondo de las palabras, donde el idioma guarda sus restos minerales, los ecos de la experiencia social y lo confuso y fuerte de la vida humana [...]. Emergía de allí, a veces como los deportistas increíbles que bucean en las grietas profundas; otras veces, como el maravillado don Quijote surgió de la cueva del mago, más sabio y más loco que nunca.

Siguiendo su costumbre, Gironde no hizo ninguna declaración pública ni escribió un prólogo para explicar sus intenciones. Eligió como medio de difusión la revista vinculada al surrealismo *Letra y Línea* y dejó que la presentación de la nueva poética la hiciera su director Aldo Pellegrini. Era noviembre de 1953, el mismo mes en que *Contorno* publicaba en portada la nota de Sebreli contra los martinfierristas e iniciaba el largo acoso de Viñas a Gironde.⁵⁷⁰

⁵⁶⁹ La lista de las reseñas relevadas para el presente trabajo, si bien amplía significativamente las conocidas hasta ahora, revela la escasa dedicación crítica pública que recibieron en su momento las ediciones de *En la masmédula* a lo largo de una década; todas las bibliografías padecen de numerosos errores de datación que intentamos subsanar aquí: Aldo Pellegrini, *Letra y Línea* 2, noviembre de 1953; Miguel Ángel Asturias, *El Nacional*, Caracas, enero de 1955; Raúl Gustavo Aguirre, *Poesía Buenos Aires* 21, verano de 1956; Mario Rodríguez Fernández, *Anales de la Universidad de Chile* 102, abril-junio de 1956; Enrique Molina, *El Mundo*, 10 de junio de 1956; Anónimo, *El Mundo*, s.d. [1956], Anónimo [Eduardo Calamaro], *Qué Sucedió en 7 días* 107: 30 de octubre de 1956; Anónimo, *Mundo Argentino* 2389, 12 de diciembre de 1956; Aristóbulo Echegaray, *Bibliograma* 16, diciembre de 1956; Anónimo, *La Razón*, 18 de enero de 1957; B. V. [Bernardo Verbitsky], *Noticias Gráficas*, 30 de octubre de 1956; Ricardo Paseyro, *Índice de Artes y Letras* 95-96, Madrid, diciembre de 1956-enero de 1957; Marcos Victoria, *Clarín*, 17 de enero de 1957; Horacio Esteban Ratti, *El Universal*, Caracas, 12 de marzo de 1957; Anónimo, *La Nación*, 19 de mayo de 1957; Carlos Alberto Loprete, *Ficción* 10, noviembre-diciembre de 1957; Gregory Rabassa, *Revista Hispánica Moderna* XXIV 1, enero de 1958; Carlos Latorre, *Cultura Universitaria* 68-69, julio-diciembre de 1959; Salvador Linares, *Del Arte* 2, agosto de 1961; Graciela de Sola, *Señales* 148, enero-marzo de 1965. Juan Antonio Vasco publicó un artículo en *Testigo* 2, abril-mayo-junio de 1966, que aparece firmado en “Caracas, 20 de octubre de 1958”, donde tal vez haya aparecido por primera vez. Hay asimismo menciones en otros trabajos generales de la época, como la *Breve antología de la poesía moderna hispanoamericana* de Xavier Abril (1959) y la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Enrique Anderson Imbert (1961). Particularmente significativa es la recepción privada, documentada por numerosas cartas inéditas conservadas en el archivo de Gironde, que mencionaremos oportunamente.

⁵⁷⁰ Suele afirmarse categóricamente que Gironde financió *Letra y Línea*, por ejemplo Wenner (2014: 12), pero no hay ningún testimonio confiable directo que lo indique. Stedile Luna relativiza esa hipótesis: “la notable cantidad de anuncios publicitarios que abundan en cada uno de los cuatro números, pone en cuestión el mito fundacional según el cual *Letra y Línea* se habría financiado con la fortuna de Oliverio Gironde” (2016: 289). A pesar de la rivalidad antes

Figura 206
 Aldo Pellegrini, “Nuevos poemas de Oliverio Gironde” y
 “Poemas de Oliverio Gironde”, en *Letra y Línea 2*, noviembre de 1953



Pellegrini tituló su trabajo “Nuevos poemas de Oliverio Gironde”. Ofrecía una larga introducción general en la que declaraba como principio que “la poesía constituye el lenguaje anticonvencional por excelencia”. Luego, dejaba en claro que estos textos eran un verdadero acontecimiento literario y situaba a Gironde en “una solitaria posición de vanguardia”:

Oliverio Gironde, que hace ya muchos años diera el golpe de gracia al esteticismo barato en nuestro país con sus *20 poemas para ser leídos en el tranvía*, afirmó en su obra posterior, fuerte, antidecorativa, viril y poéticamente actual, una solitaria posición de vanguardia en el seno de una generación que traicionó sus propósitos iniciales.

En estos nuevos poemas realiza Gironde un acto audaz de posesión total del lenguaje, y su voz llega ahora a resquebrajar al silencio (1953, noviembre: 2).

Pellegrini sostenía también que “la poesía de Gironde resulta siempre nueva y rezuma juventud”. Curiosamente, como si quisiera detenerlo en el tiempo, la sola ilustración que acompañaba la publicación era un viejo retrato fotográfico de Gironde, tomado a comienzos de la década de 1930, con sus nuevas barbas, destinado a acompañar la difusión de *Espantapájaros*.

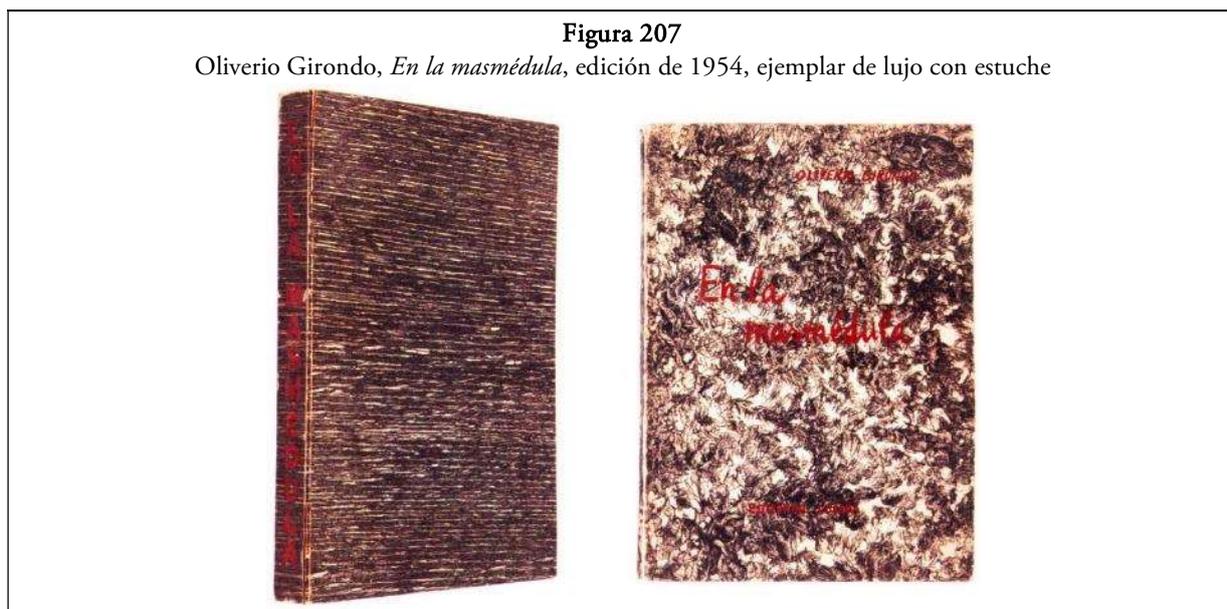
Los cinco textos, que aparecieron bajo el título común de “Poemas de Oliverio Gironde”, fueron “El unonones pleno” (recogido en 1954 como “El unonones”), “Noche tótem”, “Islas sólo

señalada entre surrealistas y contornistas, indiquemos una coincidencia, que también fue motivo de disputa, en la revalorización de la figura de Roberto Arlt, a quien *Letra y Línea* dedicó su primer número, en octubre de 1953, y *Contorno* el segundo, en mayo de 1954. En este número, David Viñas, con el seudónimo de Juan José Gorini, polemizaba al respecto: “No tiene nada que hacer Arlt, por ejemplo, en una revista que se llama *Letra y Línea* donde se habla eruditamente de Mondrian y del último novelón francés y donde se desestima a escritores pasatistas o formalistas como Molinari o Bernárdez, o se los injuria gratuitamente, en función de otros que ejercitan un pasatismo diverso, como Oliverio Gironde” (“Arlt y los comunistas”, *Contorno 2*, mayo de 1954: 8).

de sangre”, “Canes más que finales”, “Aunque el sabor no cambie” (luego titulado “Ante el sabor inmóvil”). Este poema estaba situado en la significativa posición final, como también en las ediciones de 1954 y 1956.

Girondo iniciaba de este modo un proceso de diez años, hasta 1963, con graduales ampliaciones y transformaciones de un cuerpo poético que incluyó tres versiones impresas del libro y una versión sonora grabada en disco.

Para los nuevos poemas eligió el título de *En la masmédula*, y la primera versión en libro apareció en octubre de 1954 como una sonda de exploración. Aunque se publicaba con el sello de Losada, era en realidad una edición de sólo 195 ejemplares de circulación limitada, enteramente concebida y ejecutada por Girondo, de amplias dimensiones, 20 x 27 cm, con ilustraciones del mismo autor. En lo bibliográfico, lo verbal y lo visual, resultaba un libro extraordinario para la poesía de la época.



El “Testimonio” de la tirada indicaba el carácter de producción artesanal única, no en serie, tanto en el proceso como en el resultado, distinguiéndose en especial los ejemplares de lujo protegidos por un estuche:

Bajo el cuidado y con una carátula del autor, se han impreso de este libro ciento noventa y cinco ejemplares cuyas características se detallan a continuación: Ocho ejemplares sobre papel «Fabriano», firmados por el autor, numerados de I a VIII, con el estudio de la carátula –que lleva sus iniciales– diferente en cada uno de los ejemplares. Cuatro ejemplares, fuera de comercio, idénticos a los anteriores, señalados con las letras A a D, de los cuales el destinado al autor lleva además el original de la carátula. Veintiocho ejemplares numerados de IX a XXXVI sobre el mismo papel, pero sin los diversos estudios de la carátula, y ciento cincuenta y cinco ejemplares, sobre

papel corriente, de los cuales sólo se pondrán en venta cincuenta ejemplares.⁵⁷¹

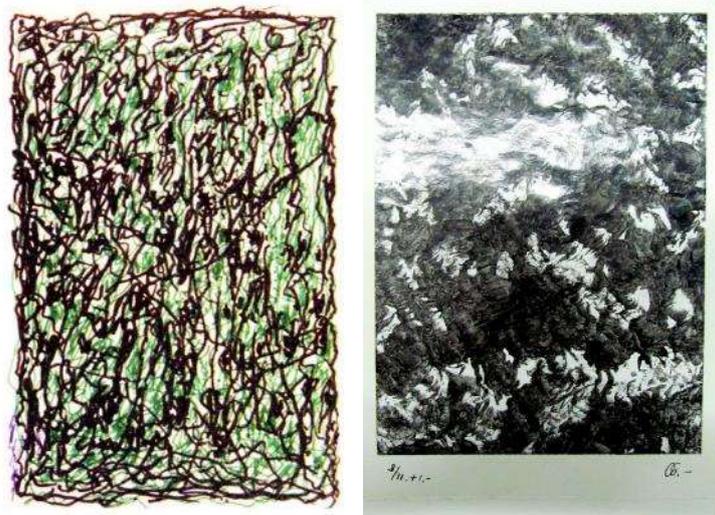
La revista *Qué* mencionó la calidad de la impresión de “un volumen único en las artes gráficas locales”, cuya tapa, sobrecubierta y caja, “original creación” de Girondo, presentan “una trama de claroscuros y trazos de ricas sugerencias”:

La composición del libro (realizada en los talleres de Francisco Colombo, con intervención de las manos del autor), es magnífica en el coloreado de títulos, folios e iniciales, así como en la diagramación de cada página con tales elementos, y los versos, distribuidos, espaciados e interlineados con perfección y belleza.

Así como se conservan textos inéditos, subsisten también testimonios del proceso de composición de las ilustraciones que, en correspondencia con las rupturas lingüísticas del texto, se apartan de la función referencial de la imagen. Aún no ha sido posible reconstruir la serie completa de ilustraciones únicas que acompañaban los ejemplares de lujo. En ellas, no es imposible ver la influencia de algunas de las corrientes abstractas del *Salon des Réalités Nouvelles*.

Figura 208

Oliverio Girondo, *En la masmédula*, edición de 1954, boceto de la portada e ilustración correspondiente al ejemplar de lujo número 3



Pocos días después de la aparición del libro, Girondo refirió en una carta el arduo proceso de la edición:

el resultado no compensa el absurdo esfuerzo que me costó realizarlo. Cuando pases por alguna librería del centro, pide que te muestren la edición de lujo. El papel del estuche fue impreso con un procedimiento que inventé (carta a Córdova Iturburu, 5 de febrero de 1955).

⁵⁷¹ El volumen traía también el colofón: “Se terminó de imprimir el veintitrés de Octubre de mil novecientos cincuenta y cuatro, en la Casa Impresora Francisco A. Colombo. La carátula fue realizada en «Intaglio» en los talleres de Platt S. A., Buenos Aires. Cuidó el texto Raúl E. Lagomarsino.”

Así *En la masmédula* aparecía como objeto artístico en sí mismo. Eduardo Jonquières le escribió a Girondo por esos mismos días que las tapas “son una verdadera creación”: “Ya sé que todos los doctores Fausto se guardan los secretos pero ¿cómo diablos fabricó esas vetas de sueño y humo, esos laberintos del azar de la tinta?...” Para él, se podía paragonar a *Interlunio*: “Tengo entre mis libros como una de las *réussites* bibliográficas del país, su relato ilustrado por Spilimbergo, con su noche condensada en miedos, en responsos. Este irá a acompañarlo” (tarjeta de enero de 1955).

Córdova Iturburu también elogió el aspecto exterior del libro, “verdadera joya tipográfica”:

Desde la tapa hasta el punto final del colofón, desde la parejura de la tinta a la dosificación de los blancos, desde el equilibrio de las páginas hasta la bella proporcionalidad del formato –todo tan justo, tan bellamente “medido, contado, pesado”– se advierte la presencia vigilante de tu gusto seguro, de tu sentido sensible [...]; ha de quedar, sin duda como algo perdurable entre lo mejor de nuestra bibliografía (carta a Girondo, 28 de enero de 1955).

Pero la correspondencia entre ambos muestra que este amigo alababa el exterior del libro sólo por compromiso y que en realidad lo había recibido con reticencia. Es que el carácter experimental de *En la masmédula* suscitó desde el comienzo ásperas controversias, aun entre los más allegados al poeta, como, llamativamente, el mismo Córdova Iturburu, quien a esa altura de sus vidas creía que ya no estaban para poéticas *subversivas e iconoclastas*. Tras una atónita lectura, le comunicó a Girondo sus objeciones: “en términos generales y en síntesis apretada, me atrevería a decir que tu libro es una hermosa *aspiración frustrada*”. Les reprochaba a los poemas *oscuridad y confusión impenetrables*:

No veo, en tu libro, que la desarticulación del idioma, que el lenguaje creado por vos, te ayude en la creación de los ámbitos poéticos que, indudablemente, has querido crear. No veo más que oscuridad y confusión impenetrables tanto para la inteligencia como para la sensibilidad.

Casi de inmediato, Girondo respondió airado, postulando la creación de *pequeños monstruos idiomáticos*, equiparando expresión y explosión:

No he pretendido *hélas!* crear un idioma propio. Los acoplamientos, incestos y pequeños monstruos idiomáticos que he conjurado responden, por una parte, a la necesidad de recurrir a medios más expresivos –más explosivos– y que concuerden mejor con el contenido emotivo –no sentimental, sino estético– del poema, y, por la otra, a la urgencia de encontrar un antídoto contra el pudor y sus cuantiosas mordazas.

Y en ese combate contra *las mordazas del pudor* colocó su texto fuera de las corrientes institucionales de la poesía de entonces, *necrófilas segregaciones*:

Tengo la íntima y profunda convicción de que esos poemas –y los que incubo– son lo único válido que he escrito hasta ahora. Lo demás son balbuceos de neófito y si no aclarara que, al decir

válido, no lo digo con relación a las necrófilas segregaciones que proliferan en este bello país, sino válido en sí mismo [...]. Hay que sentir una sagrada abominación por el contenido más que lazamiento que se nos ofrece, generalmente, bajo el rótulo de poesía (carta a Córdova Iturburu, 5 de febrero de 1955).

Obsérvese que esta explicitación de los principios de su poética no se leía en el ámbito público de los prólogos, los manifiestos y las entrevistas, como en los tiempos de la vanguardia, sino sólo en el ámbito privado de la correspondencia, que ofrece hoy claves para explorar nuevas lecturas. La revolución final de Gironde, a diferencia de la primera, era una revolución silenciosa, emprendida sin proclamas explícitas.

Córdova Iturburu no fue el único que mostró incompreensión. Otros lectores desconcertados aparecían mostrando, en términos de Marie-Laure Ryan, “incompetencia genérica” ante la extrema novedad de la poesía de *En la masmédula*.⁵⁷² Romero Brest confesó “el *desconcierto* que me producen tus poemas. Los he leído cuidadosamente y me resulta imposible darte un juicio”. También él, especialista en arte de vanguardia, admitía que este extraño fenómeno lo excedía: “Siento que se me escapa el sentido y que algún secreto hay que me es esquivo. Si un día tuvieras tiempo y ganas me gustaría que tú mismo me iniciaras en la comprensión de esa poesía. Lo curioso es que comprendo bien las formas nuevas sobre plástica”. Jules Supervielle era otro amigo que se declaraba *desconcertado* por el libro, en una carta de marzo de 1956 en que expuso sus reservas: “espero, sin estar seguro de tener razón, que usted retornará a un lenguaje más sólito en una próxima obra”. Esta reacción fue contrariada por su yerno, el poeta y crítico uruguayo radicado en París, Ricardo Paseyro:

No se preocupe usted por la reticencia que pudiere haber advertido en la carta de Supervielle. Mi querido suegro [...] lee mal, poco y nada [...]; tiene ya 72 años, gastados y que le abruma. Su capacidad receptiva para lo nuevo declina, y tampoco pone mayor voluntad para aceptarlo. De manera que no se reproche usted “ninguna deficiencia”; hay también en Julio, como usted sospecha, un cierto alejamiento de nuestro idioma (carta del 14 de agosto de 1956).

Como deja ver toda esta correspondencia del período, Gironde envió de regalo la mayoría de los ejemplares de la primera edición de *En la masmédula*, y asimismo, por la reducida tirada, en

⁵⁷² Recordemos que Ryan postula una teoría de la “competencia genérica”, entendida como “la capacidad para producir o entender las sargas [strings] generadas por las reglas alternativas de la literatura, para identificar estas sargas como «literarias» y para distinguir el uso de las reglas alternativas aceptadas de la ruptura de reglas que produce oraciones totalmente inaceptables”. El lector/escritor dotado de esta competencia sabría distinguir la “desviación literaria” y “a la hora de escribir poesía de vanguardia, sabría qué nuevas reglas introducir en la gramática de su poema y cuáles no” (1988: 255-256).

algunos casos, los hizo circular como préstamo. Sea por la limitada difusión de este proyecto de carácter semiprivado, sea por su excentricidad, lo cierto es que la respuesta pública predominante fue la sorpresa o el silencio. Además de la presentación programática de Pellegrini y las meras gacetillas bibliográficas, sólo registramos un breve comentario y tres reseñas, ninguna de éstas aparecida en Argentina.

El comentario se debió a Raúl Gustavo Aguirre, a comienzos de 1956 en la antes mencionada revista *Poesía Buenos Aires*, donde presentó casi a modo de programa dos poemas de Gironde, el “Nocturno 2” de *Persuasión de los días* y “El pentotal a qué” de *En la masmédula*, destacando la trayectoria de un escritor cuya poesía fue “movimiento perpetuo” en “un lapso de más de treinta años, durante los cuales Oliverio Gironde ha permanecido fiel a la idea de la poesía como una búsqueda, inquieta y permanente, de la solvencia expresiva”. Aguirre sostenía que el inconformismo de Gironde se oponía al academicismo y que su último libro era un “audaz intento de renovación”:

fue uno de los principales animadores de la revista *Martín Fierro*, de cuyo espíritu renovador sigue siendo quizás el único representante, ahora que tantos de sus colaboradores de antaño se han retirado hacia el prudente clasicismo o el sillón académico. Lo prueba ese inconformismo, ese constante batallar contra la perversión de la poesía que culmina con la reciente aparición de uno de los más audaces intentos de renovación de las bases del lenguaje poético que se hayan dado en nuestro país: la colección de poemas que reúne con el título de *En la masmédula*, donde Oliverio Gironde nos muestra una vez más –digámoslo con las palabras justas– su valentía, su desvelo, su juventud.

La primera reseña fue publicada por Miguel Ángel Asturias en *El Nacional* de Caracas. Asturias vivía entonces en Buenos Aires y era amigo de Gironde y Lange, en cuya casa había conocido a su esposa, Blanca Mora y Araujo, hermana de Lila.⁵⁷³ En su reseña, a mitad de camino entre la incomprensión de la poética y la condescendencia de la amistad, incluyó a Gironde en la línea de los “poetas *desorbitados*”, con el antecedente más cercano de Antonin Artaud, que intentaban “perforar esa capa plúmbea que recubre cosas humanas y divinas, en este siglo de comerciantes endomingados, para poner ojos de estrellas, con sus perforaciones, a la vida misma, a la vida enterrada, apresada, postergada, cuya única razón de ser es libertarse”. Sin embargo, la crítica de Asturias no estaba exenta de incomprensión pues, si bien destacó, como Córdova Iturburu, la edición, a la vez confinó los textos al dominio del *nonsense* o de la sátira política:

Oliverio Gironde nos sorprende en el camino de la jitanjáfora con su último libro de poemas

⁵⁷³ En una entrevista Asturias se refirió al encuentro: “En el año mil novecientos cuarenta y nueve, conocí a mi esposa Blanca Mora y Araujo en casa del escritor Oliverio Gironde, quien tenía uno de los salones literarios más concurridos de Buenos Aires” (Asturias, 2006: 500).

que lleva por título *En la masmédula*, y que si tipográficamente es un alarde de buen gusto, en lo que toca a los textos es una incursión audaz del poeta en la superación del idioma de que se vale busca buscando otras formas de expresión que superan el lenguaje corriente [...]. Después de *El gran Burundún Burundá ha muerto*, de Jorge Zalamea, tenemos ahora *En la masmédula* de Oliverio Girondo.

La segunda reseña, hoy desconocida, se debió a Mario Rodríguez Fernández y apareció tardíamente, a mediados de 1956, en los *Anales de la Universidad de Chile*. La publicación se retrasó sin duda porque era un estudio de larga maduración, lúcido y exhaustivo, influido por la corriente crítica de la estilística, entonces en boga, y resultaría precursor en muchos sentidos de trabajos posteriores sobre el último Girondo. Rodríguez Fernández revisaba los procedimientos poéticos y lingüísticos de *En la masmédula*, e intentaba explicar esta *rara forma de escribir, difícil de comprender*:

Girondo, como hemos dicho, sólo une, compone o deriva palabras. El resultado es que su lenguaje se disloca entre lo real y lo irreal, lo terrible y lo natural, lo pedestre y lo mágico y no puede ser de otro modo. ¿Cómo usar el lenguaje del mundo cotidiano para referirse a un trasmundo? [...] Los poemas de Girondo no son tan sólo pirotecnia verbal, bajo su barroquismo sorprendente, entre su culteranismo exasperado, existe una cargazón efectiva, una visión tan especial del mundo, que para expresarse debe innovar y aún trascender los marcos lingüísticos usuales [...], vivo ejemplo de la agonía del lenguaje.

El estudioso chileno consideraba que el libro era “extraño, *desorbitado* y por lo mismo interesante”. Como se ve, usaba el mismo adjetivo que Asturias: la desmesura de *En la masmédula* resultaba *fuera de órbita*.

Significativamente, el adjetivo apareció también en la tercera reseña, debida a Ricardo Paseyro, que entabló una fructífera correspondencia con Girondo al agradecer el envío del libro dedicado: “Me causó una buena alegría saberme entre los pocos poseedores de su preciosa edición: no me imagine usted insensible a la distinción que me confiere”. Su artículo, más tardío aún, apareció luego de que ya hubiera sido publicada la segunda edición, en *Índice de Artes y Letras* de Madrid en enero de 1957, porque la censura franquista había suspendido esta revista algunos meses. Girondo le envió la nueva edición por vía aérea, pero no llegó a tiempo para ser mencionada en la reseña.

Paseyro tituló su texto “Presentación y elogio de Oliverio Girondo”. Sostenía que “lo que hace es único” en el continente. Le atribuía “un modo peligroso y atroz de inquirir las posibilidades explosivas de las palabras, su poder cuando se dislocan y refunden en emisiones inauditas, *desorbitadas*”, así como un “gongorismo” unido a un “moderno y dramático afán de recular más y más lejos los límites de la palabra”. Fue el único que relacionó de algún modo la estética de *En la*

masmédula con el movimiento contemporáneo del letrismo. Veía la clave lingüística del libro en la exacerbación de la metátesis, del *ayuntamiento* léxico: “una poesía que ata cabos, que ata cabos de conceptos, de sensaciones, de ideas, de objetos, que andaban sueltos y que, de pronto, se ligan tumultuosamente, con la fulgurante precipitación de lo que nunca anduvo ayuntado y se descubre afín”.

Como Rodríguez Fernández, también Paseyro señalaba la *dificultad* de esta poesía e imaginaba la posibilidad de una traducción: “Desearía traducir como Dámaso Alonso a Góngora. Difícil la poesía de Gironde, cuando no se está preparado a una experiencia poética que implica la ruptura con todos los lugares comunes, los del pensamiento, los de la sensibilidad y los de la palabra”. Confrontaba la producción de Gironde con otras líneas poéticas, en especial con la de su odiado Pablo Neruda: “Tener clase y tener lenguaje [...] ya es elogio, ya cambia de una época en que rebotan los ecos. [...] Y ya nos cambia, en Sudamérica, de los dedos grasientos de Neruda –ese que ensucia lo que toca, y se huelga en la mugre: “con el aroma que amo / de la cocina que tal vez no tendremos / y tu mano entre las papas fritas–, de las cantinelas femeninas y de los guitarreros”.⁵⁷⁴ Al mismo tiempo, Paseyro sostenía que “el presente medio siglo de oro de la poesía española no desmedra de ninguna poesía moderna”. Ya en una carta a Gironde del año anterior, había enunciado sus ideas sobre la poesía hispanoamericana, explicitando los nombres velados en el artículo:

Usted es hoy, en lengua española, el primero y el último que pueda escribir así –el único. [...] Por ello no resulta en sí escandaloso –al contrario, normal y lógico–, pero me resulta, a mí [...] escandaloso, que en un continente que celebra las grandezas de Neruda –«miro tu mano entre las papas fritas»– las guitarrerías de Nicolás Guillén –«a quien Changó proteja y a quien resguarde Ochún»–, los llantos cursis de Juana de Ibarbourou –«rosas, rosas, rosas, mis manos florecen»– y otros etcéteras, no se encuentre alguien más importante y más representativo que yo para escribir un buen estudio sobre su libro” (28 de febrero de 1956).

Ello dio origen a un debate que ofreció uno de los pocos documentos sobre la posición de Gironde respecto de la poesía hispánica, en el que afirmó la superioridad de la producción americana, según un linaje constituido por Darío, Vallejo, Huidobro y Neruda:

Prepárese a trenzarse en una discusión, de pie, no bien nos veamos, sobre ese medio siglo de oro de la pseudo poesía española contemporánea que usted prohija. A pesar de lo que usted piensa y de lo que yo pienso sobre América, a ella, y únicamente a ella se le debe lo único viable que ha producido desde hace varios siglos la poesía de nuestro idioma; primero, a través de Darío (pese a

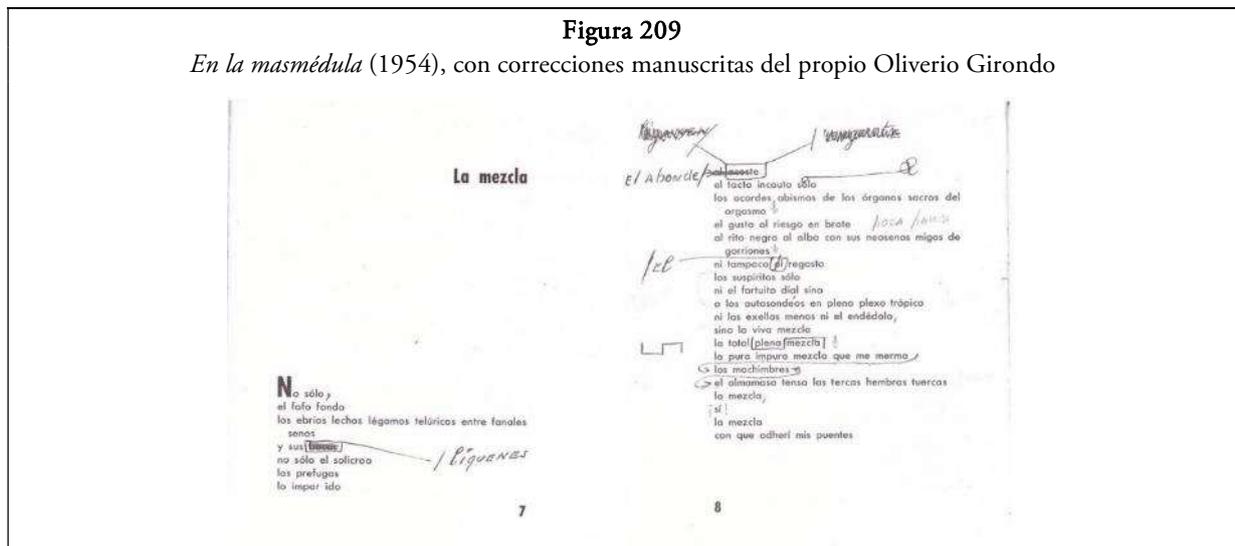
⁵⁷⁴ Alusión al poema de “No sólo el fuego” de *Los versos del Capitán* (1952). Sobre la peculiar trayectoria de Paseyro y “el proyecto al que dedicó al menos la mitad de su vida: destruir a Pablo Neruda”, véase Méliana Cariz (2009).

sus delicuescencias), después de Vallejo (pese a su prosaiquismo), luego de Huidobro (pese al dandysismo de sus mistificaciones) y por último y aunque usted proteste –de Neruda (pese a sus rimas de almanaque y a sus grasosas papas fritas) (carta del 28 de enero de 1957).

No es infrecuente que un escritor declare preferir su obra presente en lugar de la pasada; ya lo había hecho también Gironde antes, como se vio. Ahora, además, se advertía el resuelto designio de ampliar el texto de *En la masmédula* y profundizar la experimentación poética, sin vuelta atrás, pese a las críticas. Es de notar que Gironde fue agregando poemas a las ediciones del libro, en lugar de publicar un nuevo volumen, como en el caso de *Calcomanías*, casi contemporáneo a la reedición de los *Veinte poemas*, compuesto por diez textos, un número análogo al de las sucesivas ampliaciones de *En la masmédula*.

5.2. 1956: “Una patada en los huevos”

En efecto, de acuerdo a sus declaraciones, Gironde se consagró a *incubar poemas*: corrigió, reescribió, reordenó los dieciséis de la edición primigenia, hasta convertirla en un borrador, en un largo proceso del que se conservan testimonios manuscritos en un ejemplar que fue de su propiedad.



Una vez más, como había ocurrido desde 1923 con Vicente Martínez Cuitiño y el Vizconde de Lascano Tegui, hasta 1953 con Aldo Pellegrini, Gironde dejaba que los amigos proclamaran el advenimiento de su nuevo libro. Este caso la tarea correspondió a Enrique Molina quien consideraba a la anterior una “edición privada” y a ésta, “la edición destinada al público, en la que se incluyen numerosos poemas inéditos”. Ya desde el título, definía la trayectoria de Gironde como una *permanente aventura poética*, “a todas luces única en la literatura argentina”: “Dentro del

panorama de nuestra literatura, tan rico en vocaciones frustradas, en promesas incumplidas, en monumentos al insecto, la obra de Gironde es ejemplar”.

Así, Enrique Molina intentaba una vindicación de Gironde oponiéndolo al resto del campo literario, mediante la arrebatada sucesión de analogías, entre ellas algunas que volvería a emplear en trabajos posteriores sobre el poeta:

este libro –una vez más– nos lo muestra como ha sido siempre: vuelto de espaldas al bello mundillo gangoso, lentejuelado, lleno de comisuras y cosméticos de la poesía que se aplaude. Porque Gironde es un poeta sin premios, sin homenajes, sin sanción, sin levita, él, que diariamente penetra en su casa por el tejado y sólo duerme al aire libre, a la luz de las estrellas y del sentimiento de lo desconocido.

Oliverio Gironde nunca ha dejado de extraerse a sí mismo, siguiendo sus vetas cada vez más hondo. Escarba, abre galerías, se deja caer a cuerpo perdido en cada poema. Infatigablemente ha elaborado el personaje que es. Con pasión, con soledad, con insultos, con toda clase de materiales, buscando en todas partes “el lugar y la fórmula”, hasta lograr esa calidad de fuego central que ilumina desde dentro tanto su vida como su obra. [...]

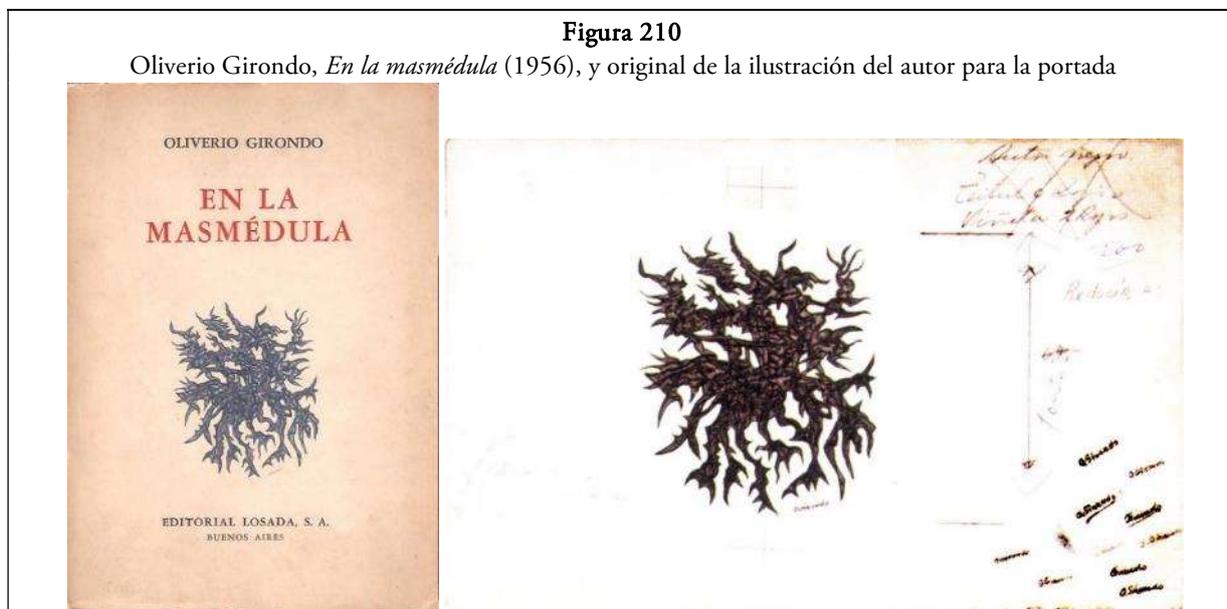
Ha tenido especial cuidado de colocarse del lado de las cosas palpitantes, no del lado de las estatuas. Especial cuidado de no someterse a otra retórica que la de sus medios más instintivos, sin tener acceso jamás a esos lugares adulados del “buen gusto” al uso, del honrado sentimentalismo de peluquería. [...] Y así aparece en el fondo del paisaje Oliverio Gironde, acariciando con una mano enguantada su piel de hombre de las cavernas.

Por fin, con el pie de imprenta del 17 de agosto de 1956, es decir, del día en que Gironde cumplía 66 años, apareció la segunda versión corregida y aumentada de *En la masmédula*. Fue incluida en la colección Poetas de España y América de Editorial Losada, que venía ampliando su línea ecléctica y, entre los trabajos de autores consagrados muertos y vivos, españoles e hispanoamericanos, incluía también autores noveles, para quienes resultaba prestigioso publicar allí.⁵⁷⁵ La dirección artística ya no era responsabilidad de Attilio Rossi, quien había regresado a Italia en 1951. No era una pieza para bibliófilos, sino una edición cuidada pero corriente, ajustada a las limitaciones económicas del momento, tal como lamentaba por el propio editor Gonzalo Losada:

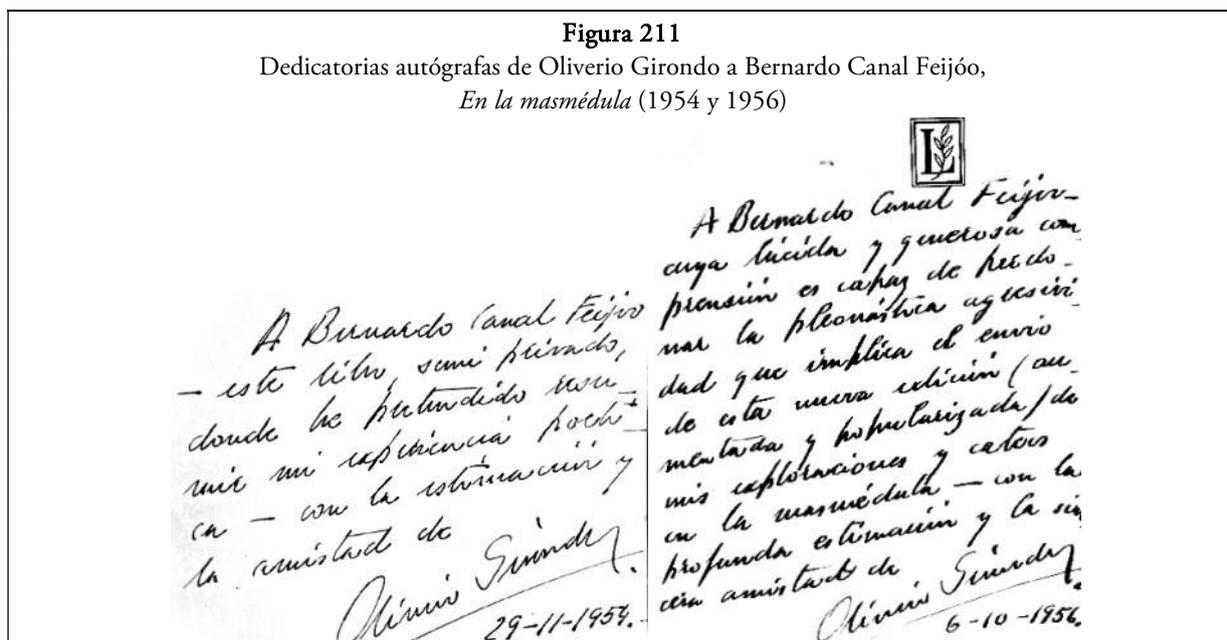
En cuanto a nuestro amado Oliverio Gironde mi presente es más modesto pero sé que es igualmente valioso para su corazón. Un ejemplar de la segunda edición, ampliada con poemas nuevos, de su impar libro *En la masmédula*. Él sabe con cuánta devoción hemos realizado esta nueva edición en momentos de dificultades tan abrumadoras que nos vemos forzados inexorablemente a sacrificar más veces de las que debiéramos el placer por la necesidad (1956: 53).

⁵⁷⁵ Desde los tiempos de *Persuasión de los días*, se habían agregado a la lista de poetas argentinos de la colección, entre otros, Margarita Abella Caprile, Vicente Barbieri, Jorge Luis Borges, Alfredo Bufano, Luis Cané, Ana María Chouhy Aguirre, Fermín Estrella Gutiérrez, Baldomero y César Fernández Moreno, González Carbalho, Eduardo González Lanuza, Ricardo Güiraldes, Eduardo A. Jonquière, Ricardo E. Molinari, Olga Orozco, José Pedroni, Horacio Rega Molina, Osvaldo Svanascini, María Elena Walsh.

La portada traía un nuevo dibujo abstracto del propio autor. Como una manera de rubricar este proyecto tan personal, Girondo firmó por primera vez una ilustración en uno de sus libros. En el original destinado a la imprenta probó varias firmas, abreviando en todas su nombre propio para fusionarlo visualmente con el apellido: *OGirondo*.



Las dedicatorias y las cartas muestran de qué modo el autor consideraba las dos ediciones. A la primera la llamó “libro semiprivado” o “pre-edición”; a la segunda, “nueva edición aumentada y popularizada”; a su poética, “psiquisondeos”, “exploraciones y cateos en la masmédula”.⁵⁷⁶



⁵⁷⁶ En una dedicatoria a Ignacio Pirovano del 12 de octubre de 1956, Girondo la llama “esta popularizada edición de mis psiquisondeos en la masmédula”.

El libro incorporó diez poemas nuevos, entre ellos “Hay que buscarlo”, de importancia en el conjunto porque obraba como arte poética de la nueva modalidad estética e instalaba la convivencia de los opuestos como principio constructivo:

Hay que buscarlo [al poema] ignífero superimpuro lesó
lúcido beodo
inobvio (226).

Girondo escribió que estos poemas “mejoran, para mi modo de ver, la pre-edición o, por lo menos, la hacen más compleja” (carta a Paseyro, 9 de diciembre de 1956). La edición de 1956 fue, en efecto, la primera que contó con distribución pública. En su panorama sobre la “América Austral” para *El Universal* de Caracas, Horacio Ratti la describió como un discutido acontecimiento que abría un nuevo mundo:

El acontecimiento más importante que nos han proporcionado en los últimos tiempos los poetas agrupados en *A Partir de Cero*, lo constituye la aparición del discutido libro de Oliverio Girondo [...]. *En la marmédula* no ha dejado de ser *discutido* en Buenos Aires desde su aparición. Todos los tonos de la defensa y el ataque se escuchan o se leen por ahí. La brevedad de los argumentos y la habilidad con que se orilla el asunto mismo, dan la pauta del universo lírico que abarca Girondo en esta experiencia; lejano y nuevo mundo poético abierto tal vez por vez primera en nuestro idioma.

La polémica sobre la validez de esta poesía experimental se extendió por los pocos medios de prensa de Argentina que dieron cuenta de la publicación, aparte del mencionado artículo de Calamaro en *Qué*. Se advertía una mayoritaria perplejidad, que motivaba a despachar rápidamente la cuestión con ironías o ambigüedades. *El Mundo* consideró a Girondo un “poeta de lo inesperado”, que “crea medios de comunicación propios, dentro de un esoterismo a ultranza” y un “subjektivismo total, sin renuncias”. *Mundo Argentino* transcribió “Plexilio” y afirmó con sarcasmo: “Esta transcripción es exacta, y cualquier apariencia de error es una mera apariencia. Recordemos que este tipo de poema ya fue hecho en broma por don Francisco de Quevedo y Villegas, y, en serio, por James Joyce”. Bernardo Verbitsky, en *Noticias Gráficas y Davar*, sostuvo que se trataba de un “libro de estructura y realización que está fuera de lo común”, que “ensaya desde el título una manera distinta”, y llegó a cuestionar la naturaleza de “sus poemas, *si es que así pueden llamarse*”, en los que “por largos trechos no estamos leyendo en castellano, sino un *idioma distinto* que tiene por vehículo modos de nuestro idioma”. Sin embargo, no analizó ninguno de ellos en concreto, y concluyó con ciertas afirmaciones más bien generales, como que “la angustia y la interrogación metafísica se ubican al lado de las más turbias expresiones que llegan de la oscura intimidad del ser”

y que “se confunde lo vegetativo y lo sensorial con la intuición y el pensamiento”.

Por ello, Girondo lamentó en una carta del 9 de diciembre de 1956:

Las tres notas bibliográficas sobre él aparecidas hasta ahora, como era de preverse, son de una chatura inigualable pues, a pesar de ser elogiosas no dan en el blanco ni por descuido. Pero usted conoce nuestro medio y le extrañará, más bien, que las tres notas a que me refiero no hayan sido otros tantos brulotes con tan mala puntería y una mayor dosis de mezquindad.

Mientras esas tres modestas notas eran insuficientes para Girondo, para un enemigo del libro y del autor, cuya opinión transcribimos más abajo, constituían en cambio “las gacetillas de los eternos obsecuentes inclinados siempre ante la posición social y económica, que son en sí tan incalificables como el volumen que comentamos” (Etchegaray, 1956, diciembre: 42). Hasta el final, la literatura de Girondo era considerada el capricho de un miembro de la élite.

La mayoría de las lecturas que vinieron después, a lo largo de los años, no fueron más alentadoras. Si había elogios, solían ser matizados. *La Nación* admitió, quizá con ironía, la “evidente originalidad” del intento, pero señaló que resultaría inaceptable por su *evasión del cauce*: “En los poemas –los más logrados del libro– «Las puertas» y «Yolleo», consigue crear extrañas metáforas, plenas de poesía, pero, acaso, inaceptadas por algunos, dada su evasión del cauce tradicional de la poética nuestra”. Con la misma incompreensión de Romero Brest, *La Razón* atacó al libro y a sus pocos defensores: “Nos declaramos *incapaces* sin embargo *de comprender* la mayoría de las composiciones y el título del libro, y esperamos con verdadera angustia el trabajo crítico que nos adentre en las oscuridades de esta *ars* poética como la llaman sus admiradores y declarados discípulos”, y lo demolió con adjetivos que reducían el valor de sus atributos: “Romper la estructura léxica de un idioma con la *pequeña* justificación de una *relativa* novedad, no es razón suficiente para abonar la lectura *adivinatoria* de un libro que suponemos escrito para pasar los momentos de *sloot*”.⁵⁷⁷

Marcos Victoria, que años atrás había destacado la importancia de los *Veinte poemas*, ahora, en un artículo de *Clarín*, seguía valorando la posición excéntrica del autor: “Nadie puede disputarle al siempre joven Oliverio Girondo la gloria difícil de ser el primer *explorador*, el primer *aventurero* de nuestra literatura”. Según Victoria, “su obra íntegra está impregnada de amor al riesgo, de desapego por las formas tradicionales, de rebeldía irreductible, de incuestionable desinterés personal, de repugnancia por las repeticiones con vistas al éxito y otras formas hipócritas de

⁵⁷⁷ Sic, ¿por *salón*?

envejecer”. Preveía el rechazo a *En la masmédula*, “el más arriesgado experimento literario que haya visto la luz en Buenos Aires”: “Ante él, todas las reacciones del *common reader* son previsibles: la incompreensión llana, la burla, la indignación; todo menos la indiferencia”. Valoraba algunas escasas metáforas, pero no el conjunto: “La sombra se cierra luego, impenetrable, amenazadora. El diamante se vuelve definitivo carbón”. Y cerraba su nota con una conclusión ambigua:

No me interesa recomendar la lectura de este libro angustioso y, espero, sin descendencia. Y me parece que tampoco le preocupe mucho a Oliverio que lo lean. Lo único que sé es que cuando nadie se ocupe de nosotros, de aquí a muchos lustros, todavía se va a hablar con temor y con curiosidad de este monstruo sagrado, de esta *Masmédula*. Este será la venganza de la gloria de Oliverio Girondo por el silencio actual alrededor de su nombre y sus poemas.

Carlos Loprete en *Ficción* consideró que el libro no era ilegible y señaló “la limpidez significativa de los poemas, que se aproximan a la poesía pura, en tanto esos poemas colocan al lector fuera de la lógica conceptual y fuera de la interpretación racional, para impostarlo frente a frente con la idea o el sentimiento que envuelven o simbolizan”. No obstante, tras situar a Girondo en una línea de continuidad con Macedonio Fernández, afirmó que su poesía era en el fondo un *arabesco*, una *nulidad*:

Está bien, es la primera impresión hedónica que le ocurre al lector de Girondo. Ciertamente, estamos de nuevo ante Macedonio Fernández, pero en verso. Poesía por sí, en sí, sin otros supuestos ni fines. Girondo ha logrado el arabesco lingüístico, la palabra pura, independientes de la lógica aristotélica, que peticionaba para cada una de ellas un contenido. Difícilmente se llegarán a ultrapasar esos lindes sin caer en la famosa jitanjáfora, el léxico de Joyce o la nulidad expresiva.

A diferencia de Rodríguez Fernández, que había examinado exhaustivamente el libro para su artículo académico, Gregory Rabassa publicó una breve y ligera noticia en la *Revista Hispánica Moderna* de Pennsylvania, definiendo al poeta también mediante recurrentes analogías con Joyce y el barroco:

Girondo trata de crear nuevas impresiones e imágenes por la introducción o invención de palabras que no existen todavía, como la *masmédula* de su título. En esto está cerca de James Joyce y sus famosas palabras de *portmanteau*, en las cuales combina tantas ideas y sentidos posibles y en todos los niveles.

Girondo puede llamarse también neoconceptista, porque juega con las ideas con el mismo regocijo con que maneja las palabras y así vemos en él la tradición de los grandes poetas del barroco español: Quevedo y Góngora, pintados a veces con los colores del surrealismo, modernismo y otras tendencias de hoy.

Uno de los más formidables ejemplos de la recepción hostil fue la reseña de Aristóbulo Etchegaray. Este antiguo miembro del grupo de Boedo y entonces director de una entidad sin mayor relieve, el Instituto Amigos del Libro Argentino, abandonó el silencio para denunciar

indignado lo *incomprensible*, lo inaceptable de incluir el libro en los dominios de la poesía:

No comprendemos cómo este libro pueda figurar en una colección de poetas y tampoco que una editorial calificada le preste su sello.

El señor Gironde ofrece *un muestrario de tonterías y balbuceos indignos aún de una escuela de diferenciales*.

El conjunto carece de sentido y, desde luego, de seriedad. [...] Producto auténtico de Onán, *En la masmédula* sólo merecería *el desprecio del silencio* si no llevara el pie editorial de Losada y no hubieran aparecido por ahí algunas gacetillas de los eternos obsecuentes.⁵⁷⁸

El artículo transcribía el poema “El puro no” con una errata reveladora de la tendencia a normalizar una escritura que se aparta de lo *normal*: donde decía “el no *nonato*”, se transcribía: “el no *novato*”.

En tanto había aparecido una nueva edición de la *Historia de la literatura hispanoamericana* del crítico y docente Enrique Anderson Imbert, en la que había acuñado con sarcasmo la fórmula para definir al *desorbitado* Gironde como *el Peter Pan del ultraísmo argentino* (1961: 69-70):

El niño terrible fue Oliverio Gironde (1891). No era un niño cuando hizo su primera travesura: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* son de 1922. Pero se acercó a los niños de posguerra, formó parte de la pandilla ultraísta y cuando los niños crecieron y se hicieron serios, Gironde se quedó en niño. Envejeció sin crecer en su talla ultraísta. Es *el Peter Pan del ultraísmo argentino*. [...] Gironde es aforístico, detonante, desorbitado, metafórico, dadaísta, surrealista tanto en verso (*Calcomanías*, 1925) como en prosa (*Espantapájaros*, 1932).

En esta edición su autor actualizó el texto agregando una frase lapidaria: “En *Persuasión de los días* (1942) y sobre todo en *Campo nuestro* 1946) pareció que cambiaba; pero *En la masmédula* (1954) vuelve a lo suyo, que es un *lirismo a timbrazos*”. Tal era entonces la consideración académica sobre la poética de Gironde. El léxico apuntaba a trivializarla: “niño terrible”, “travesura”, “pandilla”, “lirismo a timbrazos”.⁵⁷⁹ Adviértase la insuficiencia de las distinciones para definirla: en un mismo párrafo se la calificaba como ultraísta, dadaísta y surrealista, tal como había ocurrido con la crítica de la década de 1920.

⁵⁷⁸ Como se ve, Echegaray vuelve, treinta años después, a la repetida condena de la crítica de izquierda que identifica vanguardia con onanismo; así, por ejemplo, en la revista *Los Pensadores* 112: “Este nos parece que es el punto de partida del ultraísmo. *Literatura, pintura y música de masturbadores para onanistas*” (Anónimo, 1925, julio: s.p.) Sobre el Instituto Amigos del Libro Argentino y su boletín la revista *Bibliograma*, cf. Herzovich (2015). La política de la entidad, que proclamaba su amistad con el libro argentino, era dejada de lado ante la indignación estética que producía *En la masmédula*. Ello explica el reproche dirigido a la colección de poesía de editorial Losada.

⁵⁷⁹ La primera edición de la *Historia de la literatura hispanoamericana* era de 1954. Anderson Imbert, curiosamente, fue convocado para participar del *Homenaje a Oliverio Gironde* realizado por la Academia Argentina de Letras en 1993, donde reprodujo el texto citado con muchas variantes, algunas significativas: así, donde decía “cuando los niños crecieron” intercaló: “cuando los niños *Borges, González Lanuza y los demás* crecieron” (1993: 15).

Estas opiniones contrastaban con la mayoritaria aprobación que puede verse en la recepción privada de quienes fueron destinatarios del envío masivo de ejemplares de las dos ediciones. Perduran como testimonio valioso de esa red de resonancia particular unas treinta cartas, hoy en gran parte aún inéditas, de numerosos corresponsales, entre los que se incluyen Mario Trejo y Antonio Porchia, en 1954; Juan Carlos Ghiano, Enrique Molina, Juan Filloy, Osvaldo Svanascini y Antonio de Undurraga, en 1955; Xavier Abril y Alberto Vanasco, en 1956; Juan Antonio Vasco y Adolfo de Obieta, en 1957, además de los mencionados Córdova Iturburu, Romero Brest, Calamaro, Paseyro y Supervielle.

Raúl Gustavo Aguirre, Juan Jacobo Bajarlía y Edgar Bayley escribieron dos cartas cada uno, en 1955 y 1956, comentando ambas ediciones. Para el primero era “un impresionante espectáculo”, una obra “apopular, despoupar, impopular, antipopular –sagrada–”. El último reveló: “He leído mucho su libro. Lo he leído en esas horas de la noche cuando uno vuelve consciente de tanta palabra inútil y de tanto gesto sin destino”. Por su parte, Bajarlía envió un artículo, cuyo destino final se desconoce, en el que afirmaba encontrar en el libro “una teogonía del espanto enclavada en formas eróticas no descubiertas antes de Girondo”.

Muchos de estos corresponsales declararon haber vivido la lectura del libro como una experiencia totalizadora, casi de trance: “He asistido a un impresionante espectáculo. Creo que la experiencia poética que revela este libro es única en muchos sentidos” (Aguirre, 1955); “Me ha tomado de sorpresa esta invasión repentina de la poesía en mi burocrático cubil. El aire de la masmédula llevó hacia inefables alturas y me liberó, en dulce trance, de mi segunda personalidad [...], y le debo esta transfiguración” (Aguirre, 1956); “Convivo con y en la masmédula” (Bayley); “Desde hace un tiempo largo vivo en su masmédula” (Antonio de Undurraga).

Enrique Molina, que estaba en Lima, recibió con entusiasmo y asombro la versión de 1954 y le escribió a Girondo: “Su libro y su recuerdo me exaltan y me humillan como la presencia del mar [...]. Existen hombres vivos. Nada más interno, galvánico y desgarrador que su libro”. Esta carta, una extraordinaria pieza de imagen y texto, serviría de cantera para futuros textos de Molina sobre Girondo, desde el artículo citado de *El Mundo* de 1956 al prólogo a las *Obras completas* de 1968.

Por suparte, Bajarlía recuperaba a Girondo como figura afín a la de su poética invencionista: “Si la juventud se mide por la fuerza de compromiso que integra al poeta en la estructura de su

invención, el autor de *En la masmédula* es el más joven de los creadores en la poesía argentina”.

En efecto, a diferencia del recelo mostrado por la mayoría de los contemporáneos del poeta, se comprueba que eran justamente los corresponsales jóvenes quienes proclamaban la *juventud* de Gironde, entendiéndola como sinónimo de novedad, exploración, excentricidad y ruptura; en palabras de Vanasco: “creo que *En la masmédula* es el descubrimiento poético más importante realizado aquí”. A menudo Gironde era presentado en oposición a figuras poéticas institucionalizadas, mencionadas con términos ultrajantes. Así, dijo Paseyro: “me parece uno de los mejores, de los más inteligentes libros publicados en español en esta época de grosería y de imbecilidad”; dijo Xavier Abril:

De tu libro se reirán todos los que lactan –¡mamonos!– en la increíble tristeza constante del pasado, en el romancero bobo, en la idiotéz preclara. Tú te expresas en el otro idioma que, sin negar la circunstancia, respalda lo insólito frente a lo consabido. Allá ellos, destronados monarcas del soneto, indigentes profetas de la lógica, de la verdad aparente.

Dijo Mario Trejo:

Su actitud, venida de un hombre que no se calza por primera vez la poesía, empuja, obliga a no desfallecer [...]. Hasta tal punto considero importante que usted escriba esos poemas que ni siquiera necesito compararlos con la poesía que defecan las aves negras que sobrevuelan la poesía rioplatense [...]. Estoy de su lado. He elegido.

Los exabruptos muestran la intensidad del debate. En tal sentido, se destaca una carta, tal vez la más singular de las recibidas por Gironde, debida a Juan Filloy, uno de los pocos coetáneos favorables al libro, que la envió a finales de septiembre de 1955, tras el “lapso convulsivo que acabamos de pasar”, recordando que *En la masmédula* nació en los agitados días finales del primer peronismo. “Me gustan sus poemas –profunda, deliberadamente rítmicos– porque libertan a la palabra de sus cárceles gregarias”, escribió Filloy, elevando la violencia verbal a la categoría de arte: “Todo lo que significa *una patada en los huevos* de la sensibilidad en curso, me entusiasma”.⁵⁸⁰ El escritor cordobés concluyó con improprios de larga tradición en la literatura latinoamericana, desde Rubén Darío y Roberto Arlt:

Sindudamente, su espalda de Sísifo estará cargada por el estupor transeúnte. Cuando despunta en el horizonte la originalidad, todos los telescopios se alargan para aumentar rencores. Importa poco. Confío que su solercia ya los habrá mandado al carajo; porque, quien tiene el orgullo de haber desvirgado al enigma, no puede preocuparse por el refunfuño de los eunucos.

⁵⁸⁰ Candelaria de Olmos (2006) relacionó la poesía de Gironde y la de Filloy en la década de 1930, cuando este último publicó *Balumba* (1933), en donde se menciona justamente una “emoción casi sísmica / De ruptura de ritmo / De patada en los huevos”.

Estos elogios y estas irreverencias se reservaban entonces al ámbito privado. Sólo hubo un puñado de declaraciones públicas, además de las ya referidas de Molina y Aguirre: las de Francisco Madariaga, Xavier Abril y Carlos Latorre.

Madariaga eligió a Gironde, en 1960, al responder a una encuesta de *Crítica* sobre “¿Cuál es el escritor argentino de la época más importante?” [sic]. Lo definió en términos políticos como un opositor a las instituciones establecidas: “Ha perjudicado siempre a todos los oficialismos con su aptitud de absolutamente poeta natural completamente moderno”, porque “no pertenece a los atrofiados poetas de mezquinas desgracias”, ni “a los desenmascarados mistificadores «humanistas»”. Madariaga otorgaba al último trabajo de Gironde una colocación central en la historia de la literatura latinoamericana: “considero que su último libro *En la masmédula* constituye la más alta expresión poética americana y castellana moderna, junto y sólo con el mejor Vallejo, *Residencia en la tierra* de Neruda y el doloroso criollo que dejara en apunte Darío” (1960: junio, s.p).⁵⁸¹

Un año antes, Xavier Abril, en la segunda edición de su *Breve antología de la poesía moderna hispanoamericana* (la primera era de 1956), había añadido un extenso apartado para destacar la publicación de *En la masmédula* de Gironde, que constituía “el acontecimiento más importante de toda su biografía y bibliografía”. Allí Abril afirmaba:

El abandono de las convenciones establecidas, de un lado, y el descubrimiento de su idioma intacto y soterrado, del otro, han determinado su nueva expresión que, sin borrar del todo la circunstancia, respalda lo insólito frente a lo consabido. Gironde ha sacado del fondo de sí mismo, de lo incierto de la lengua, la energía de la palabra desde la raíz de su propio silencio. Ha descubierto, al fin –porque rompió con lo episódico del verbo racionalista– su lenguaje de ente absoluto. Su nuevo avatar significa la negación de la persona en la medida dialéctica en que la estructura reivindica la autonomía de ser como existencia liberada y pura (1959: 12-16).

Ese mismo año, Carlos Latorre escribió para la revista *Cultura Universitaria* de Caracas un inflamado texto reivindicatorio, donde definió a Gironde como una suerte de Prometeo americano, “más cerca del prodigio de la magia que del rigor de la ciencia”, “sentado a la diestra de la boca del lobo”, pues “abocado al todo o nada al que ha jugado su cólera sagrada, Oliverio Gironde no puede sorprenderse de descubrir de pronto que está solo en la Tierra de Nadie”.⁵⁸² Por ello, sostenía que

⁵⁸¹ Muchos años después, Madariaga incluyó estas declaraciones, con variantes, en su texto “Doble flor de América” en el dossier sobre Gironde del diario *Tiempo Argentino* (1985, octubre 5: 4).

⁵⁸² También Juan Antonio Vasco comparó a Gironde con Prometeo, en su artículo de 1966 firmado “20 de octubre de 1958”, donde sostiene además que Gironde “amargo profeta, proclama que la nada es nuestra vocación, el absurdo nuestro pan cotidiano, la muerte nuestro espejo”. Vasco exclama, contraponiendo la poesía de Gironde a la de sus contemporáneos: “¿Qué lejos estamos del exquisito laúd argentino, frotado cada mañana con mortadela, guardado cada noche en el ropero bajo custodia policial!”

En la mas médula era también un libro de viaje, al cual sus contemporáneos no se atrevían a seguir, lo silenciaban y escamoteaban:

Ellos, casi todos, antes que inscribir sus nombres en las páginas del alucinante libro de viajes que Oliverio Gironde inicia, en lugar de sumarse a esa generosa expedición de rescate al fondo del abismo, prefieren, en acto de legítima defensa, fingir ignorarlo. Suponen que el silencio y el olvido pueden llegar a escamotear su nombre y presencia de noche tormentosa y en consecuencia, todo rastro de comparación delatora.

Latorre fue de los primeros en destacar la dimensión erótica de estos poemas: “En Gironde el erotismo es su desafío”, “su magia roja, esa ansiedad inextinguible que estalla y crepita alimentada por la incandescencia del sexo, esa gota de agua que horada y no colma, esa víscera suya omnipresente a lo largo j de casi toda su obra [...] dejando oír *En la mas médula*, su alarido de perra de los instintos jamás domesticada”.⁵⁸³

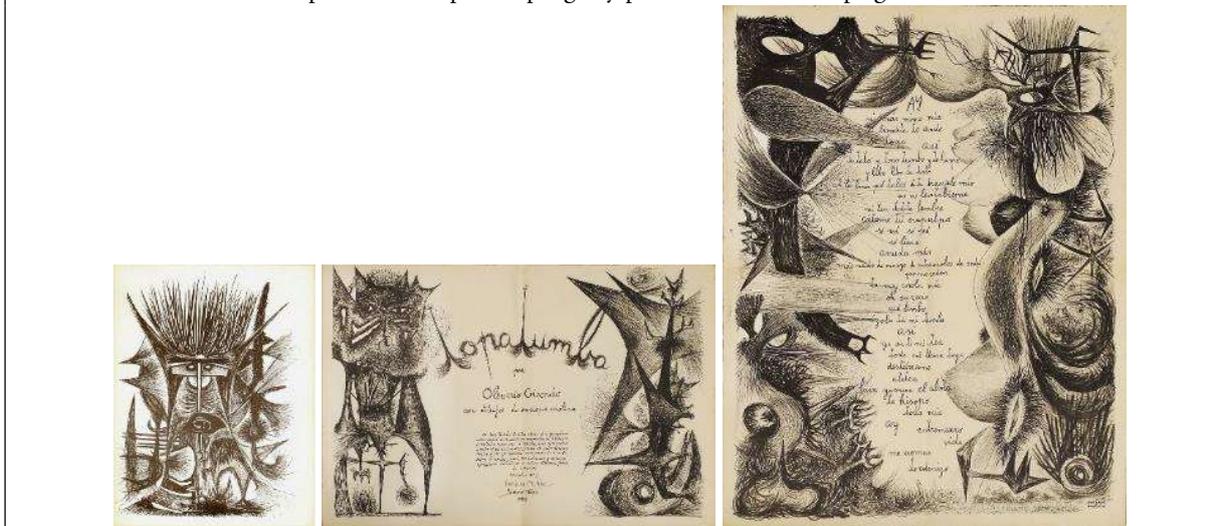
El erotismo es central en *Topatumba*, una plaquette artística con un solo poema aparecida en 1958, ilustrado por Enrique Molina. Se tiraron sólo 71 ejemplares, algunos de ellos únicos, coloreados a mano por el artista, compuestos por un estuche y un solo folio de 70 x 50 cm plegado en cuatro.⁵⁸⁴ La estética de los dibujos y la caligrafía ya había sido desarrollada por Molina en su correspondencia privada con Gironde y en el tercer número de la revista *A Partir de Cero*, de septiembre de 1956.

⁵⁸³ En un ejemplar de la segunda edición de *En la mas médula*, firmado el 6 de octubre de 1956, puede leerse una dedicatoria manuscrita de Gironde a Latorre, en la que lo califica como “sinónimo de autenticidad... de una autenticidad enraizada en los trasfondos de su mas médula”.

⁵⁸⁴ El colofón indica: “Se han tirado de esta obra: doce ejemplares sobre papel C. M. Fabriano, numerados de I a XII, coloreados a mano por el artista; tres ejemplares iguales a los anteriores, fuera de comercio; cuarenta y dos ejemplares numerados 1 a 42 sobre el mismo papel, sin colorear y catorce ejemplares idénticos a estos últimos, fuera de comercio.”

Figura 212

Topatumba (1958), uno de los dibujos del segundo pliegue, portada en el primer pliegue y poema en el folio desplegado.



Esta pieza singular, que fusiona lo verbal a lo visual, ha sido oportunamente descrita por Artundo:

Una edición limitada, en la que texto e imagen surgen a un mismo tiempo y donde el carácter primigenio del poema queda también expuesto en el abandono de la letra impresa y la elección de la manuscrita, en este caso, de Molina. Un gran folio de casi 70cm de alto que requiere un contacto distinto con el lector, en las distintas acciones que lo involucran: retirarlo de su estuche y al tiempo de desplegarlo, ir descubriendo sus dos lados, uno de ellos dividido en cuadrantes por el mismo plegado y en el reverso y a toda página, el poema ilustrado (2007: 21).

Agreguemos que las ilustraciones de atmósfera surrealista tienen también una intensa carga erótica. En ellas pueden distinguirse dos figuras antropomórficas, con puntuales atributos en un caso masculinos, y en el otro femeninos. La ilustración de la gran página central, que rodea al poema, es la más explícita: en la figura de la izquierda se ve un sexo masculino, junto con llamaradas y otras figuras fálicas como horcas, arpones y tridentes demoníacos; en la figura de la derecha, es reconocible un sexo femenino, vello, varios senos, además de los nudos, corolas y lianas que completan las metáforas que se suceden en el texto y que en la imagen aparecen coloreadas.

La abundante metaforización del coito y sus movimientos, de los órganos sexuales, los fluidos y el orgasmo, sitúan a “Topatumba” en continuidad directa con el texto 12 de *Espantapájaros*. Si en el viejo poema se repetía el pronombre de tercera persona *se*, en el nuevo pueden relevarse más de veinticinco pronombres de primera y segunda persona: *me, mi, mía, mío; tú, te, ti, tu, tuya*. Hay también aquí un recorrido hacia el clímax donde amor y muerte se funden y transfiguran, así como algunos verbos recuperan la idea “del encuentro amoroso como lucha, como embestida violenta”

del texto 12: *andar, topar, tumbar*, complementados con un léxico de mayor abstracción, *alma, trascielo, levitabismo*.

Las representaciones figuradas de los órganos sexuales, como *halo, corola, evapulpo, rocío, limbo, lumbré, liana, nudo, musgo, y tumba, tea, llama*, junto con las acciones correspondientes, *izar, desterrar, aletear, emanar lava, hisopar, entremorir, cremar, edenizar*, configuran un sistema metafórico muy carnal, pese a la escasez de menciones concretas a la corporalidad: *entremuslos, piel talco*.

Puede observarse el encabalgamiento del quiasmo “anuda más / más nudo” y la extrema división de los versos 3 a 5: “sí toda / así / te tato”. Sin embargo, a pesar de la apariencia de desarticulación de los 30 versos extremadamente fragmentados y de longitud heterogénea, el poema se apoya en una estructura métrica rigurosa de 24 heptasílabos, distribuidos en tres cuartetos alejandrinos, con un esquema libre de rimas asonantes y consonantes:

7+7 Ay / mi más mimo mío / mi bisvidita te ando
7+7 sí toda / así / te tato | y topo tumbo y te harpo
7+7 y libo libo tu halo / ah la lunar piel talco |
7+7 de tu trascielo mío / que me levitabisma

7+7 mi tan todita lumbré / cárame tu evapulpo
7+7 sé sed sé sed / sé liana / anuda más / más nudo |
7+7 de musgo de entremuslos | de seda / que me ceden
7+7 tu muy corola mía / oh su rocío / qué limbo

7+7 ízala tú mi tumba / así / ya en ti mi tea
7+7 toda mi llama tuya / destiérame / aletea
7+7 lava ya emana el alma / te hisopo / toda mía
7+7 ay / entremuero / vida / me cremas / te edenizo

Visualmente, el texto de la *plaque* se presenta en letra manuscrita con disposición gráfica irregular y uso expresivo del tamaño mayor de ciertas exclamaciones repetidas, que evocan gritos o alaridos del acto sexual, en especial aquellas con las que empieza y termina el poema: *Ay, ay*, y otras como *ah, oh; más, más; así; así*.

Como parece razonable, Graciela de Sola vio aquí “una versión oral del encuentro amoroso en su plena materialidad y al mismo tiempo en sus implicaciones metafísicas”. Debemos consignar, sin embargo, que, pese a estas alusiones a nuestro juicio explícitas, hubo divergentes lecturas del poema, como la de Vera Barros, para quien verbos como *tato* y *arpo* presentaban “opacidad” (2015: 106), o la de Rizzo, quien conjeturó que “Girondo parece tratar de seducir a la muerte hecha mujer”

y que “la muerte tiene muslos de seda que el poeta edeniza pues es su segunda vida”; en la metáfora de la *tea*, Rizzo no vio una referencia sexual sino “la luz de la esperanza” (2001: 155, 157).

Estas divergencias invitan a reflexionar sobre esa “opacidad” de la poética masmedular. En un extremo está el propio autor, quien se sorprendía de que su amigo Córdova Iturburu considerara *ininteligibles* los poemas, para él de *claridad meridiana*: “Si hubieras tenido –o tuvieras– la paciencia de leerlos tres o cuatro veces –exigen ese sacrificio– estoy seguro que pensarías todo lo contrario, pues si tienen algún defecto es el de la claridad meridiana de su contenido” (carta del 5 de febrero de 1955). En el otro extremo hallamos visiones críticas como la de Tamara Kamenszain, según la cual este libro *nada comunica*:

El texto girondiano accede a un habla muda. Artificial como dicha a través de un altoparlante, disfrazada como transmitida detrás de un micrófono, nada comunica, con nadie pretende dialogar. Más que hablar, más que comunicar, *En la masmédula* actúa (parodia) al habla y en ese acto la congela (1983: 19-20).

En cierto modo en medio de estas dos posturas, Beatriz De Nóbile sostuvo la posibilidad de aproximaciones parciales: “cuando un creador se desvía bruscamente, infringiendo las leyes inherentes al lenguaje con una pasión casi delictiva, suele despistar al analista más alerta”; así vencer la “dificultad en la lectura” es una “faena utópica”, puesto que “la intención de leer y comprender a absoluta y cabalmente no se cumple jamás, y sólo se llega a aproximaciones” (1972: 109-110).

Por otra parte, *Topatumba* deja entrever que a finales de la década de 1950 la poética de *En la masmédula* era aún el proyecto literario central de Oliverio Girondo.

En efecto, tres años después, en una de las entrevistas concedidas en el período, declaró: “creo firmemente que, a pesar de cuanto se susurre, o del cauteloso silencio con que se le rodea, mi último libro *En la masmédula*, es lo único que he escrito hasta ahora” (1960, mayo 15: s.p.).

El anónimo entrevistador, probablemente vinculado al poeta, intentó rescatar su figura del olvido: “En cualquier país del mundo, Oliverio Girondo sería reconocido como un maestro, dado que, desde su iniciación en las letras, ha sido un renovador, un revolucionario, un espíritu libre. Entre nosotros sigue siendo no más que un poeta de minorías, a quien los escritores jóvenes ignoran o impugnan”.

Girondo se extendió largamente en la entrevista, con respuestas parecen que parecían meditadas y consignadas por escrito. Por primera vez, ante “el silencio que rodea” su libro, hizo importantes declaraciones públicas acerca de sus intenciones, recuperando afirmaciones antes

vertidas sólo en el ámbito de la correspondencia privada. Gironde declaró, en una entrevista a *Crítica*, su hastío por el *desgaste del lenguaje* y su oposición al *architedioso y lazariendo neoclasicismo* y a los *remanoseados ismos*. Dijo sobre *En la masmédula*:

Libro de dilatada insatisfacción, entre otras cosas, insatisfacción por la desesperanza –por momentos esperanzada– de nuestro tiempo; insatisfacción por remanoseados *ismos* de todas las calañas y, muy particularmente, por el architedioso y lazariendo neoclasicismo;⁵⁸⁵ insatisfacción por el desgaste y la inocuidad del lenguaje que angustia a todo escritor [...].

En ese conglomerado de poemas, en todo caso, he intentado ahondar y resumir mis experiencias anteriores, en contra de lo que supone la pereza de ciertos lectores, que se detienen en lo exterior de sus aparentes, más que reales innovaciones idiomáticas, y en sus legítimos, aunque acaso excesivos incestos y adulterios lexicográficos, sin advertir que constituyen algo más que simples medios de expresión pues aunque parezca mentira, no sólo el “lector común”, sino el especializado, comete entre nosotros, el elefantásico error de pretender diferenciar constantemente, el fondo de la forma (1960, mayo 15: s.p.).

Es indudable que estas declaraciones eran correspondientes del poema “Cansancio”, escrito en esos días e incluido como novedad en la versión discográfica:

recansado de los recodos y repliegues y recovecos y refrotos
de lo remanoseado y relamido hasta en sus más recónditos reductos [...]
sempiternísimamente archicansado
en todos los sentidos y contrasentidos de lo instintivo o sensitivo tibio
o re meditativo o remetafísico y reartístico típico
y de los intimísimos remimos y recaricias de la lengua
y de sus regastados páramos vocablos y reconjugaciones y recópulas
y sus remuertas reglas y necrópolis de reputrefactas palabras (263-264).

Pocas semanas después, Gironde publicó el poema “Porque me cree su perro” en el tercer número de *Boa, Cuadernos internacionales de documentación sobre la poesía y el arte de vanguardia*.

⁵⁸⁵ Gironde ya había usado el peculiar adjetivo *lazariendo* en la carta a Córdova Iturburu, del 5 de febrero de 1955, antes citada. Por ello, y por la organización de la exposición, es posible deducir que esta entrevista fue un cuestionario respondido por escrito.

Figura 213

“Porque me cree su perro” en *Boa 3*, octubre de 1960, óleo de Fred Thieler.



Esta revista, dirigida por Julio Llinás, adhería al movimiento Phases, que aglutinaba artistas vinculados a la abstracción y el surrealismo. Su tercer número estaba previsto para octubre de 1958, pero apareció, después de una larga pausa, en octubre de 1960. Ignoramos si Gironde entregó su poema en 1958, o en fecha posterior. El texto fue acompañado por un óleo del tachista alemán Fred Thieler, en la misma estética de las ilustraciones del propio autor para la edición de 1954 de *En la masmedula*, trazando una vez más un vínculo entre el Gironde de los cincuenta y las corrientes informalistas. Fue Pellegrini el único en señalarlo, al observar en el poeta “una verdadera búsqueda de la palabra informal (en el sentido que se da a los resultados de la pintura informal)” (1964: 32).

En el poema, como en “Cansancio”, se lee también el hartazgo por las construcciones de la razón: *el turbio zumo oscuro del traspienso / la pulpa / la soborra de mente, los decesos del seso y sus desechos, y sus entelequitas y emocioncitas nómadas.*

Gironde seguía trabajando en *En la masmedula*, a pesar de su escasa repercusión. En una segunda entrevista concedida en esos años con motivo de la aparición del disco, el crítico de arte Salvador Linares se preguntaba justamente el porqué de la exclusión del libro en la prensa: “¿Qué es este *libro rodeado de silencio*, este libro que ni se comenta ni se discute –el ocultamiento es una especialidad nacional–, este libro ante el cual se declararon incompetentes las mezquinas columnas bibliográficas de los diarios?” Su respuesta, “nada menos que la conjunción de una estética original con una vida total de poeta”, le servía para atacar a la poesía establecida y subrayar la acomodada posición social de Gironde:

Delito imperdonable para los frequentadores de las oficinas de la poesía y de sus seguros

escalafones, delito imperdonable para los eternos hombres malos que aspiran a pasar a la posteridad como los asesinos del poeta y que odian aún más a Oliverio porque es el hombre que nace con un pasar, no pudiendo de esa manera ahogarlo en la pobreza y la miseria (1961, agosto: 4).

5.3. 1961: “Palabra en el tiempo”

En el proceso de gestación de una poética que intensivamente actúa sobre la dimensión sonora y rítmica de la palabra, no puede ser eludida la versión fonográfica, que fue la conclusión de un interés manifestado desde mediados de los años cincuenta. En efecto, por una carta de Xavier Abril de finales de 1956, sabemos que Gironde quería comprar un costoso grabador de cinta abierta. También se conserva un primitivo plan de grabación manuscrito correspondiente a un registro anterior al conocido hoy, para un disco de menor duración, calculada por él mismo como de 25 minutos y medio. La brevedad obligó a Gironde a elegir entre los poemas de 1956, testimoniando cuáles eran los quince ineludibles para él, la médula de la másmédula: “La mezcla”, “Noche tótem”, “Al gravitar rotando”, “Islas sólo de sangre”, “Aridandantemente”, “El unonones”, “Por vocación de dado”, “Tropos”, “Canes más que finales”, “El pentotal a qué”, “El puro no”, “Yolleo”, “Mi lumía”, “Hasta morirla” y, “quizás quepa”, “Plexilio”. Algunas de las anotaciones del ejemplar de 1954 antes mencionado se referían justamente a pautas de lectura oral destinadas a la grabación: duración, pausas, tonos.

Figura 214
Oliverio Gironde, primer plan de grabación del disco de *En la másmédula*

Discos	
1º Dado:	1 1/2
2º La mezcla	1 1/2
3º Noche tótem	2 1/2
4º Al gravitar rotando	1 1/2
5º Islas sólo de sangre	1 1/2
6º Aridandantemente	1 1/2
7º El unonones	1 1/2
8º Por vocación de dado	2 1/2
9º Tropos	12.5
<hr/>	
23 Rads	1 1/2
1º Tropos	1 1/2
2º Canes más que finales	2 1/2
3º El pentotal a qué	1 1/2
4º El puro no	1 1/2
5º Yolleo	1 1/2
6º Mi lumía	1 1/2
7º Hasta morirla	3
8º Quizás quepa	13.0

Al fin, el disco fue más largo, e incluyó veintidós de los veintiséis poemas del libro, más uno inédito. Las cuatro supresiones pueden haberse debido, con mucha probabilidad, a las limitaciones

técnicas de duración en los registros fonográficos de la época.⁵⁸⁶ El poeta lo presentó a viva voz de esta manera: “*En la masmédula*, con algunas correcciones y un poema inédito titulado «Cansancio»”. Fue lanzado en la colección *Palabra en el tiempo*, dirigida por los escritores Arturo Cuadrado y Carlos Mazzanti, vinculada a la galería de arte Tiziano. Se destacaba en la portada una ilustración del pintor hispano argentino Luis Seoane, amigo y colaborador de su compatriota Cuadrado. En la contraportada se replicaba el texto fundacional de Aldo Pellegrini, aparecido en *Letra y Línea* en 1953. El disco de Girondo debía inaugurar la colección, cuyo título deriva del poema de Antonio Machado “De mi cartera”, y de la que no hallamos otros registros. La edición constaba de apenas cien ejemplares *long play* de 33 1/3 r.p.m. de dos caras, con una duración de unos 37 minutos totales. Como la mayoría de sus publicaciones precedentes, Girondo singularizó a algunos de ellos, acompañándolos con un manuscrito diferente a cada uno; quedaron así 90 ejemplares comunes, con precio de venta de 350 pesos de entonces, y 10 para bibliófilos “con un poema autógrafo del poeta” a 1500 pesos, según informa la rendición de derechos del álbum, fechada en septiembre de 1961.⁵⁸⁷

Figura 215

Oliverio Girondo, versión discográfica de *En la masmédula* (1961), portada ilustrada por Luis Seoane, contraportada, poema autógrafo de la edición especial



La cronología de las *Obras completas* de 1968 afirma que el disco apareció en 1960. En rigor, no se sabe con exactitud cuándo se grabó y cuándo publicó. Puede conjeturarse que ello ocurrió entre finales de 1960 y principios de 1961, con más probabilidad en esta última fecha, por la rendición de derechos y por la reseña de Linares en el periódico *Del Arte*, en agosto de 1961. Schwartz escribe: “Cuenta Lila Mora y Araujo que Girondo pasó horas infinitas en el estudio,

⁵⁸⁶ Los poemas excluidos son “Rada anímica”, “Gristenia”, “Posnotaciones” y “Las puertas”.

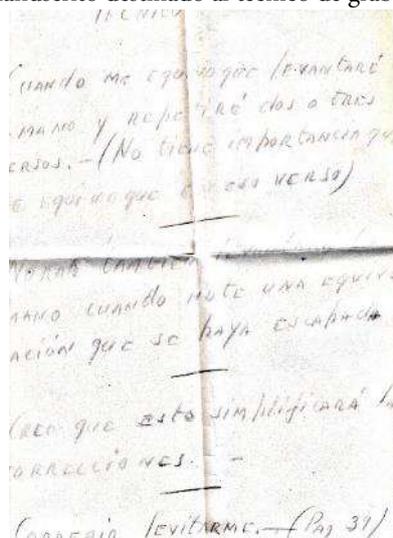
⁵⁸⁷ El documento tiene el membrete “Palabra en el tiempo. Voces inmortales. La obra en la voz de su autor” y está firmado por Girondo y Mazzanti.

repitiendo hasta el vértigo la grabación, a fin de conseguir el efecto deseado” (1987: 35). Según el testimonio de Arturo Cuadrado, recogido casi un cuarto de siglo después por los redactores de la revista *Xul* y no demasiado fiable, hubo un primer intento fallido de grabación, que el poeta interrumpió porque “no estaba contento ese día él mismo de su voz”.

Entre los papeles inéditos de Girono hay un manuscrito con indicaciones para el técnico de grabación. Revela el interés y el cuidado con que el poeta se abocó al proyecto, la vigilancia activa de Norah Lange durante el recitado y la previsión de retomar el texto unos versos antes, después de cometido un error: “*Cuando me equivoque levantaré la mano y repetiré dos o tres versos. (No tiene importancia que me equivoque en ese verso.) - Norah también levantará la mano cuando note una equivocación que se haya escapado*”. Así sabemos que el texto no se grabó de una sola tirada, sino que fue editado eligiendo los segmentos más satisfactorios.

Figura 216

Oliverio Girono, manuscrito destinado al técnico de grabación, ca. 1960-1961



MANUSCRITO
Cuando me equivoque levantaré
mano y repetiré dos o tres
versos. - (No tiene importancia que
me equivoque en ese verso)

Norah también levantará la mano cuando note una equivo-
cación que se haya escapado.

(con que esto simplificará las
correcciones. -

Caracas, Venezuela. (Pag. 31)

Pese a ciertas imprecisiones en su evocación, Arturo Cuadrado reconstruyó las intenciones de Girono y una *escena de escucha* del material:

Y en el *Imparcial*, tomando manzanilla y comiendo caracoles, él me dice “Arturo, yo me temo que voy a morir pronto. Pero antes voy a dejar mi voz, voy a dejar esta grabación para que quede como ejemplo a los poetas jóvenes de cómo hay que trabajar”. [...]

Sale el disco hecho y dice “Arturo, quiero escucharlo en mi casa”. Y en una reunión muy íntima, estaba Olga Orozco, escuchamos la grabación. Él está en silencio, está gozándose a sí mismo y cuando termina la primera cara de pasarse, se levanta y aplaude. Se aplaude a sí mismo. Estaba tan contento de que había salido perfecto el disco, pues era una grabación extraordinaria, que no quiso escuchar la segunda parte [...] en realidad escucharlo era como una fiesta (1984: 10-11).

Hasta donde sabemos, Salvador Linares fue el único en su tiempo que se ocupó de esta versión

grabada, a la que calificó como su *edición más alucinante*, porque “cuando un poeta llega a la más-verdad, a la *masmédula*, es ya difícil arrancarlo de esa encrucijada en que se está diciendo lo indecible en un trance que es como estar sonámbulo de una vida y de la otra”. La posición de Linares se aproximaba a la de Jules Supervielle, quien en la mencionada reseña de los *Veinte poemas*, señalando la indisoluble unidad de lo verbal y lo visual, había propuesto *leer* las ilustraciones y *mirar* los textos. Así, Linares parecía sugerir *leer* el disco y *oír* el libro:

En la masmédula en la voz de Oliverio Gironde, ha ganado en claridad y precisión; allana, en cierta manera, la difícil penetración en su mundo hermético [...]. Viendo girar el disco, dejándonos llevar por la voz profunda, redonda, acompasada, comprendemos cómo la poesía es en realidad una música de otra clase (1961, agosto: 4).

La poesía de *En la masmédula* ha sido muchas veces calificada de *ritual* o *encantatoria*. Así, por ejemplo, Olga Orozco sostuvo que “nace de un verdadero estado de trance. Son el lenguaje del oráculo, que es el más alto lenguaje de la poesía, y que no se capta tan sólo con la comprensión, sino con la avidez de todos los sentidos, con el sometimiento a todas las resonancias y a todos los sortilegios” y calificó a Gironde como el “oficiante” de “la ceremonia de una nueva creación” (1978: 243). Esa percepción se exacerbó con la versión registrada en el disco. Enrique Molina la describió como un “hechizo”, una experiencia física “más allá de las zonas lúcidas de la conciencia”: “El sentido de los textos, difícil de captar en una sola exposición oral, se imponen sin embargo como si pasara a través de la piel, penetra al corazón como una bocanada de oxígeno” (1967, abril: 76). Para Schwartz el “ritmo encantatorio” del texto recupera “la función primitiva y primordial de la poesía, que es su dimensión oral” (1993: 258).

En relación a esta “dimensión oral”, Walter Ong estableció una distinción entre la “oralidad primaria”, correspondiente a las culturas que carecen del conocimiento de la escritura o de la impresión, y la “oralidad secundaria” de “la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión” (1996: 20). Esta nueva oralidad, añadió Ong, “posee asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente, e incluso su empleo de fórmulas [...], ha engendrado un fuerte sentido de grupo, pues el escuchar palabras habladas convierte a los oyentes en un grupo, un verdadero público” (1996: 134). Conviene subrayar la idea de *concentración en el momento presente*.

En tal sentido, la versión discográfica de *En la masmédula* puede entenderse como una *performance*, en términos de los estudios sobre poesía oral de Paul Zumthor, es decir, como una “acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora” (1991: 33), que convierte una comunicación oral en un *objeto poético*. Por ello, dice Zumthor, “la *performance* es a la vez un elemento importante de la forma y constitutiva de ésta” (1991: 84).

Ello explica la queja de Gironde acerca de “pretender diferenciar el fondo de la forma”. En términos de Pellegrini, en Gironde hay “una búsqueda de la secreta homología entre sonido y significado. Esta homología, en efecto, supone una verdadera relación mágica según el principio de las correspondencias” (1964: 33). La grabación y la reproducción del disco de *En la masmédula* celebran una *performance* en situación, actualizan el principio poético de la identidad del fondo y la forma, la homología “mágica”. Resulta inevitable recordar aquí la observación de uno de los fundadores del concretismo brasileño, Décio Pignatari, cuyo parentesco con la declaración de Gironde es evidente:

Um poema cria a sua própria gramática. E o seu próprio dicionário. [...] A maioria das pessoas lê poesia como se fosse prosa. A maioria quer “conteúdos” –mas não percebe formas. Em arte, forma e conteúdo não podem ser separados. Perguntava o poeta Yeats: “Você pode separar o dançarino da dança?” (2005: 19)

Así pues, el vínculo de Gironde con lo performativo excede el famoso lanzamiento de *Espantapájaros* y se revela muy antiguo si pensamos en las incursiones teatrales de la década de 1910 y en el “*disco-poema*” que, como vimos, había grabado ya en 1926. En tal sentido, puede recordarse la lectura de Graciela de Sola, que postuló la idea del *poema-acto* de *En la masmédula*: “En su intento por trasvasar al lenguaje la total integridad del espítitu y de la vida, Oliverio Gironde aborda también lo que llamaremos poema-acto, que va mentando el absoluto presente de las sensaciones y al mismo tiempo creándolas”.

La única lectura crítica del disco fue la de Beatriz de Nóbile, que rastreó las diferencias entre la “redacción gráfica” y la entonación oral, “clave para la comprensión rítmico semántica de los poemas” (1972: 140).

5.4. 1963: “Hasta que Dios diga, la masmédula”

La entrevista de Salvador Linares reveló la entrega absoluta de Gironde a su última poética, a la

construcción de una obra infinitamente creciente y expansible:

cuando le pregunté qué nuevo libro preparaba, me respondió, entre su risa, que fue y será siempre una perdigonada lanzada a quemarropa, que “*de aquí en adelante sólo la mismédula; hasta que Dios diga la mismédula*” (1961, agosto: 4).

Leída a la luz de los hechos posteriores, esta afirmación de Girondo adquiere un matiz de trágica ironía, porque menos de un año después, a comienzos de julio de 1962, fue atropellado por un auto, a la salida de un cine de la calle Lavalle, la misma en la que, muy cerca de allí, había nacido. Después de unos días de padecimientos en su casa, fue internado en un sanatorio hasta fines del mes de octubre, tal como refiere Norah Lange en el “Discurso en agradecimiento con motivo de la internación de Oliverio Girondo”.⁵⁸⁸ El accidente lo dejó neurológicamente disminuido, abriendo un período, según Molina, de “dramáticos años bajo el signo del desastre y la trepanación” (1967, abril: 76).

Durante los días de la internación apareció la última de las entrevistas concedidas por el escritor en el período, en este caso para la revista *Leoplán*. Si las fechas que conjeturamos aquí son correctas, la nota pudo haber sido realizada antes del accidente. Algunas de las fotos, tomadas por Jorge Aguirre y luego muy difundidas, muestran a una figura envejecida y melancólica en su casa museo.⁵⁸⁹

⁵⁸⁸ El texto, inédito y sin fechar, fue recogido en los *Papeles dispersos* de Norah Lange (2012: 165-169); allí se conjetura que fue escrito en 1961, aunque entendemos que este dato es erróneo, porque Lange indica que internaron a Girondo el 15 de julio y agrega con mucha precisión que al día siguiente “me estaba sucediendo el décimo noveno aniversario de nuestra boda”, celebrada el 16 de julio de 1943. Por esta afirmación de Lange, descartamos también otra posible fecha posterior, sustentada en una tradición familiar, repetida por algunas fuentes, según la cual Girondo había ido a ver *La dama del perrito*, película que se estrenó el 12 de marzo de 1963, de acuerdo a información de la revista *Tiempo de Cine* 14-15 (1963, julio: 33).

⁵⁸⁹ Hay que señalar la extraña semejanza de Girondo en estas fotos con el personaje interpretado por Fernando Rey en *Viridiana* de Luis Bunuel, estrenada precisamente en aquellos días.

Figura 217

Francisco Urondo, "Girondo", *Leoplán* 675, 19 de septiembre de 1962



La entrevista se titulaba simplemente "Girondo". Fue realizada por Francisco Urondo que, pese a algunos errores de información, mostraba familiaridad con el poeta. En ella, Girondo reconfiguró la historia de la literatura argentina, disminuyendo el valor de Lugones, y colocando en su sitio a un todavía marginal Macedonio Fernández: "el primer literato verdadero que hemos tenido, más que Sarmiento".⁵⁹⁰

Cuando Girondo regresó a su casa tras la larga internación, la esposa y los amigos decidieron prepararle una celebración, con la excusa de que se cumplían 40º aniversario de la publicación de los *Veinte poemas*, entonces inhallables. Pocos días antes del evento, el periodista Joaquín Neyra hizo un balance de su obra, "un fenómeno original y no repetido en la poesía argentina e hispanoamericana", que "espantó a muchos de este y del otro lado del Atlántico". Y afirmó que *En la masmédula* era una suerte de herejía que había sido menospreciada:

Con nada nos ha desconcertado más que con su último libro *En la masmédula*. Libro caído en el silencio. Se lo ha considerado tan sólo un disparate idiomático, un juego de palabras y de letras a la manera de las mezcolanzas de la música electrónica. [...]. Encontramos *En la masmédula* de Girondo un lenguaje no para hoy, acaso para nunca, pero henchido de un desesperante autocorrosivo interior hereje, cruel (1962, noviembre 24: s.p.)

El acto fue en la SADE el 30 de noviembre y tuvo sabor a despedida. Ha sido visto como una suerte de consagración y reconocimiento de sus pares, pero no hay que sobredimensionar su importancia, pues basta con recorrer las páginas del *Boletín 1961-1963* de la SADE para advertir

⁵⁹⁰ Poco después, César Fernández Moreno envió una carta de felicitación a la revista por la entrevista a Girondo, "una figura cuyos valores, ya reconocidos en el exterior, deben difundirse, tal como lo hace este reportaje, entre nuestro público general" (*Leoplán* 682, 7 de noviembre de 1962).

que la entidad casi no se ocupaba más que de homenajes, evocaciones, agasajos y demostraciones a figuras vivas o muertas, sin criterio visible, en reuniones escasamente numerosas.⁵⁹¹ Hablaron Rafael Alberti, Enrique Molina, Córdova Iturburu. Fue allí donde éste recordó la influencia de Girondo en la juventud y agregó: “Aquel libro era una especie de pedrea multicolor y resonante arrojada con alegre impiedad sobre todos los ídolos. Aquel libro bajaba de sus pedestales las estatuas, le retorció el cuello al cisne y asesinaba a mansalva el claro de luna” (1962: 128-129). La imagen de los *Veinte poemas* como pedrea sigue la idea del propio Girondo sobre la que nos referimos. Pero la señalada diferencia de comprensión entre el joven Córdova Iturburu y el Córdova Iturburu maduro es reveladora: el olvido que envolvía a Girondo en los años 1950 y 1960 se explica en parte también porque muchos de los compañeros de la primera vanguardia no lo acompañaron en la vanguardia final. Las crónicas periodísticas del acto muestran que el público entendía que el poeta estaba viviendo momentos difíciles, y aun quizá los últimos. Para *La Razón* el encuentro era “una expresión de solidaridad por el número de concurrentes y de trascendencia literaria” (1962, noviembre 30). *La Prensa* presentó la imagen de un Girondo que llegó caminando asistido por la esposa: “Al entrar en el recinto el poeta a quien acompañaba su esposa, la señora Norah Lange, el público recibió con sostenidos aplausos poniéndose de pie”, y que, al cerrar el acto, estaba incapacitado para hablar, de modo que “se transmitieron dos grabaciones fonográficas con poemas del agasajado”: su voz había perdido potencia y era reemplazada por la voz del disco. El acto sirvió para difundir esta imagen de enfermedad de Girondo, que empeoraba la condición de la vejez y se ve desoladora en las escasas fotos conservadas del período.⁵⁹²

Estas circunstancias no son desdeñables, porque permiten inferir que pocos meses más tarde, en agosto de 1963, cuando apareció la última versión de *En la masmédula*, el poeta, debido a su frágil estado de salud, no controló totalmente el proyecto y es lícito suponer que la iniciativa fue llevada a cabo de apuro y por otras personas, entre ellas, su esposa, sus amigos y el editor Gonzalo

⁵⁹¹ En ese período 1961-1963, los hospitalarios homenajes de la SADE recordaron, entre muchas otras personas hoy menos conocidas, a Mariano Moreno, Federico García Lorca, Pablo Rojas Paz, José Ingenieros, Margarita Abella Caprile, Fermín Estrella Gutiérrez, José Hernández, Bernardo Monteagudo, Nicolás Coronado, Carlos Sánchez Viamonte, Roberto Arlt, Román Gómez Masia, Ricardo Rojas, Alejandro Korn, Abraham Lincoln, Alfredo Colmo, Juan Bautista Alberdi, Jorge Eduardo Coll, Bartolomé Mitre, Francisco Romero, Evaristo Carriego, Arturo Capdevila, Alfredo Bianchi, Augusto Mario Delfino, Miguel de Unamuno, Carlos Alberto Leumann, Vicente Fatone, Alfredo Bufano, Rafael Alberdi, Emilio Pettoruti, Joaquín V. González, Juan Mantovani, Leopoldo Lugones, Bernardo Canal Feijóo y a los miembros de la Asamblea del Año XIII.

⁵⁹² Desde luego, ni Borges ni Bioy acudieron al acto, pero ese viernes 30 de noviembre de 1962, el último anota en su diario: “Hablamos de Oliverio Girondo, que según dicen está muy enfermo” (2006: 843).

Losada quien, según narra Norah Lange, fue uno de los visitantes más asiduos durante la internación: “llegaba, para asombro de las hermanas Lange, todos los días, después de atareadas editoriales y sus sucesivos directorios. Su encuentro con Oliverio fue memorable y tierno y si destaco su figura de gran protector de operados y sus respectivas cónyuges, es porque conozco su atareada vida que ni siquiera le impidió visitar a Oliverio el día anterior a su partida” (2012: 167).

Las sucesivas ediciones impresas de *En la masmédula* avanzaron hacia una intensiva depuración en la materialidad del libro, que aumentó el número de poemas (de 16, a 26, a 37) mientras perdió esplendor bibliográfico y redujo su tamaño (de 20x27,5 cm, a 15x21 cm, a 12,5x20,5 cm).



Varias señales sostienen la inferencia de que esta edición no estuvo “al cuidado del autor”, como había sucedido en el pasado con todos sus libros. El volumen, de modesta factura, ya no formaba parte de la colección Poetas de España y América. Fue editado sin cuidado riguroso, con errores manifiestos. En la cubierta y en la portada, el título y el subtítulo del libro rezaban: *En la masmédula [seguido de “Yo tan yo”, “Destino”, “Topatumba”, “Cansancio”, “Mi mito”, “Ella” y otros poemas]*. Sin embargo, dos de esos poemas añadidos llevaban en el interior un título diferente: “*Tantan yo*” y “*Mito*”.⁵⁹³ El índice, aunque consignaba los poemas de manera correcta, tenía otros descuidos: omitía la mención de “Canes más que finales” y en la numeración de “Tantan yo” remitía a la página 657 en lugar de la 67.

La ilustración de la portada, a diferencia de las dos anteriores, no fue realizada por el autor sino por Enrique Molina, en un estilo similar al empleado en *A partir de cero* y *Topatumba*. Al

⁵⁹³ El error se mantiene en las *Obras completas* de 1968 y es corregido en la de 1999.

respecto afirma Gonzalo Aguilar: “En la portada que hizo Molina para la segunda edición de *En la másmedula*, puede observarse, en un diseño que recuerda al cubano Wilfredo Lam, cierto juego con el sexo femenino (tanto en los rombos como en las pelambres) que continúa algunos collages de las cartas que enviara a Oliverio y que muestra la importancia del erotismo en la relación que entablaron ambos poetas” (2007: 32). En rigor, como vimos, esta era la tercera edición en papel, aunque el pie de imprenta ignoraba la de 1954 y la declaraba como “segunda edición” de una “primera” de 1956.

Asimismo, el escueto colofón registraba como fecha de impresión de estas dos versiones el 17 de agosto. En el caso de la de 1963, más que en la precedente, hay que tomar la fecha como una suerte de regalo de cumpleaños a Gironde por parte de los responsables de la edición.

La novedad más importante fueron los once poemas agregados, entre ellos “Topatumba”, “Porque me cree su perro” y “Cansancio”, ya publicados antes en diversas modalidades, como se ha visto. Un caso especial era el de “Posnotaciones”, el único con cambios significativos respecto a la edición de 1956; en primer lugar, fue corrido de posición; y, en segundo lugar, aumentó su texto en cabal duplicación: los 22 versos pasaron a ser 45. Los manuscritos, tipeados cada uno en una hoja aparte, muestran que cada sección había sido concebida semiautónomamente, por ello la edición de 1956 los presentaba en cinco apartados, separados por estrellas.

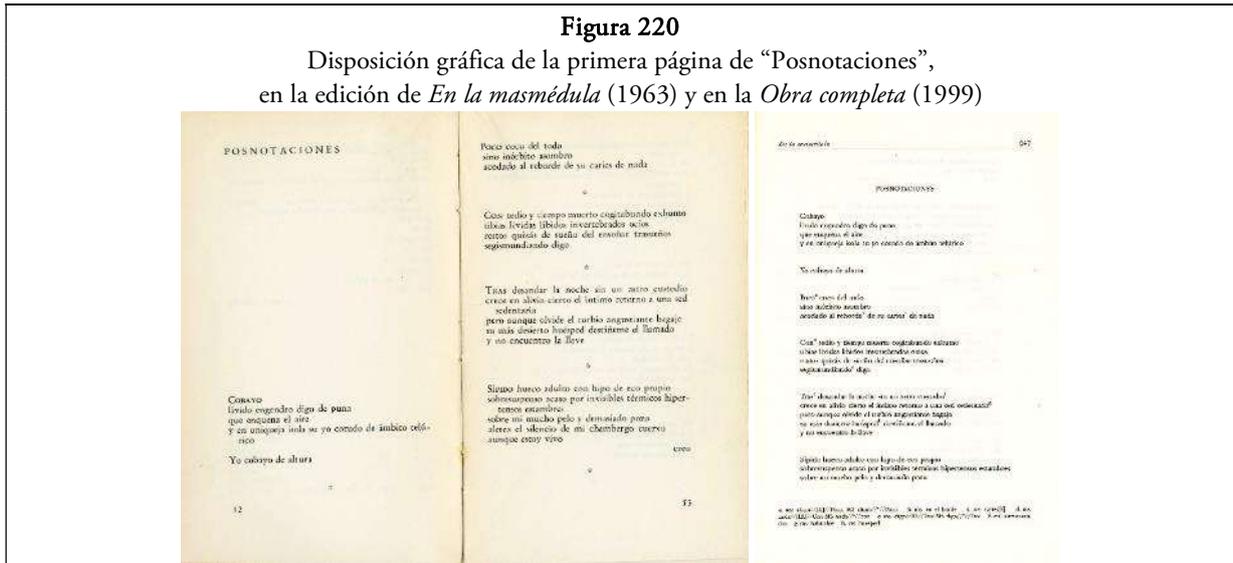
Figura 219
Dactiloscrito de las “Posnotaciones” de 1956, cada una en hoja aparte



En 1963 las secciones se convirtieron en diez, señaladas con números romanos. Esta división en subtítulos, que indicaba su carácter no unitario, fue mantenida de manera poco perceptible en las *Obras completas* de 1968, mediante el uso de versalitas, hasta ser eliminada del todo en la *Obra completa* de 1999, tergiversando la intencionalidad de la disposición gráfica de un texto que no debe ser leído como un poema único, sino como un grupo heterogéneo de notas, de *posnotaciones*.⁵⁹⁴ Esta circunstancia podría explicar por qué había sido uno de los pocos textos omitidos en la versión discográfica.

⁵⁹⁴ La *Obra completa* (1999) presenta el texto con otras alteraciones gráficas. Los cambios entre las versiones se indican en una nota al pie que no puede ser entendida si no se ha visto el texto original.

Figura 220
 Disposición gráfica de la primera página de “Posnotaciones”,
 en la edición de *En la masmédula* (1963) y en la *Obra completa* (1999)



Todo parece indicar que los textos añadidos fueron escritos antes del accidente. Por el duradero proceso de redacción y su analogía conceptual, suele estudiarse *En la masmédula* como un conjunto indivisible, analizando en bloque con los poemas precedentes junto con los últimos incorporados, pero lo cierto es que éstos constituyen una zona de características propias, algunas de las cuales serán señaladas más adelante. De hecho, el subtítulo del libro, que exhibía su larga sedimentación, parece segregarlos al presentarlos como “otros poemas”, es decir, a la vez los integra y los excluye del proyecto de *En la masmédula*.

Como otro indicio de la intervención ajena puede verse la colocación de los poemas nuevos; mientras la edición de 1956 reordenaba textos anteriores e incorporaciones para postular un sentido de conjunto, la edición de 1963 acumuló todas las novedades al final. A continuación, los añadidos en cada caso se destacan con itálica y flecha derecha; los desplazamientos, con flecha arriba y abajo:

1954 (16 poemas)	1956 (26 poemas)	1961 (23 poemas)	1963 (37 poemas)
La mezcla	La mezcla	La mezcla	La mezcla
Nochetótem	Nochetótem	Noche tótem	Noche Tótem
Canes más que finales	→ <i>Al gravitar rotando</i>	Al gravitar rotando	Al gravitar rotando
Maspleonasma	Canes más que finales	Canes más que finales	Canes más que finales <small>595</small>
El unonones	→ <i>Aridandantemente</i>	Aridandantemente	Aridandantemente
Islas sólo de sangre	↑ Islas sólo de sangre	Islas sólo de sangre	Islas sólo de sangre
El pentotal a qué	→ <i>Hay que buscarlo</i>	Hay que buscarlo	Hay que buscarlo
El puro no	↑ Recién entonces	Recién entonces	Recién entonces
Gristenia	El unonones	El uno nones	El uno nones
Recién entonces	El pentotal a qué	El pentotal a qué	El pentotal a qué
Plexilio	El puro no	El puro no	El puro no
Rada anímica	↑ Rada anímica	---	Rada anímica
Hasta morirla	→ <i>Por vocación de dado</i>	Por vocación de dado	Por vocación de dado
Trazumos	→ <i>Mi lumía</i>	Mi lumía	Mi lumía
Las puertas	↓ Maspleonasma	Maspleonasma	Maspleonasma
Ante el sabor inmóvil	→ <i>Alta noche</i>	Alta noche	Alta noche
	↑ Trazumos	Trazumos	Trazumos
	→ <i>Tropos</i>	Tropos	Tropos
	Gristenia	---	Gristenia
	→ <i>Posnotaciones</i>	---	Hasta morirla
	Hasta morirla	Hasta morirla	Soplosorbos
	→ <i>Soplosorbos</i>	Soplosorbos	Las puertas
	Las puertas	---	Yolleo
	→ <i>Yolleo</i>	Yolleo	↓ Posnotaciones
	Plexilio	Plexilio	Plexilio
	Ante el sabor inmóvil	Ante el sabor inmóvil	Ante el sabor inmóvil
		→ Cansancio	— <i>Balaúa</i>
			— <i>Destino</i>
			— <i>Topatumba</i>
			— <i>Habría</i>
			— <i>Tantan yo</i>
			— <i>Porque me cree su perro</i>
			— <i>A mí</i>
			— <i>Menos</i>
			— <i>Mito</i>
			— <i>Ella</i>
			Cansancio

Una última señal de que posiblemente Gironde no haya supervisado la edición de 1963, es que no se conservaron varios cambios introducidos en la versión discográfica de 1961, tal como lo advirtió ya Beatriz De Nóbile (1972: 139). Algunos ejemplos:

Texto en las ediciones de 1956 y 1963

Cambios de la versión discográfica de 1960, no recogidos en la de 1963

del egogorgo (221)

del egociego

más y más cavernoso (233)

más caverniculoso

⁵⁹⁵ Este poema no está en el índice de la edición de 1963. “Noche Tótem” y “El uno nones” tienen un cambio en el título, separando las unidades que lo componían.

y sus vaciados rostros (241)

y sus variados rostros

sienes de mercurio (250)

sienes del misterio

5.5. Lecturas: “*El intrafondo eufónico*”

Hemos observado que la trayectoria de ruptura de Oliverio Girondo inicia con los *Veinte poemas* y llega a su límite extremo con *En la mas médula*. No obstante, hay que señalar que los poemas de este último proyecto literario esconden tras su apariencia caótica una minuciosa configuración rítmica, basada en dos metros de la poesía tradicional: el heptasílabo y el endecasílabo. El hecho no ha sido cabalmente examinado, quizá por inadvertencia, quizá por desinterés. Suele soslayarse así uno de los aspectos más importantes de la poética de Girondo, resultado de una larga busca que se remonta a las primeras obras.⁵⁹⁶

La tendencia hacia el empleo de metros regulares, como fuimos señalando, se nota ya desde los ensayos manuscritos en la década de 1910 que anteceden a su primer libro y se muestran aún bajo la influencia de la versificación de la época. En “Burritos” hallamos la silva impar modernista, con libre distribución de rimas consonantes y asonantes:

7+7 ¡Estoy tan cerca de ellos por haber trabajado!
9 Subir y descender la cuesta,
7 con la plena conciencia
7 que la carga es inútil,
7+7 y perder la pureza de los brazos cruzados,
7+7 sin alcanzar la gracia de agachar las orejas,
7+7 ni sentir el orgullo de los crucificados...

En *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* aparecen ocasionalmente eneasílabos, endecasílabos y heptasílabos (solos o duplicados en los alejandrinos). Recordemos que sólo dos poemas del libro están dispuestos gráficamente en verso, “Paisaje bretón” y “Corso”. Este último, como mostramos, es un caso particular, porque sus versos parecen eludir deliberadamente toda regularidad, salvo alguna coincidencia ocasional, en una sucesión amétrica dislocada correspondiente a los tropiezos de la marcha del corso. En “Paisaje bretón” (7) los metros regulares aparecen como la conclusión rítmica de una serie irregular de versos libres. Los dos primeros ejemplos son finales de estrofa; el tercero es el último verso del poema:

4 Douarnenez,

⁵⁹⁶ Una versión preliminar de las cuestiones de este apartado fue desarrollada en Greco (2004).

9 en un golpe de cubilete,
 4 empantana
 9 entre sus casas como dados,
 7 un pedazo de mar
 11 con un olor a sexo que desmaya.

6 mujeres salobres,
 4 enyodadas,
 13 (5+7) de ojos acuáticos, de cabelleras de alga,
 7+7 que repasan las redes colgadas de los techos
 7 como velos nupciales.

10 para emborracharse de oraciones,
 7 y para que el silencio
 10 deje de roer por un instante⁵⁹⁷
 11 las narices de piedra de los santos.

Por su parte, el poema “Chioggia” (22) combina segmentos en prosa y segmentos en verso, entre los cuales no son infrecuentes los metros regulares:

7 Entre un bosque de mástiles,
 14 y con sus muelles empavesados de camisas,
 2 Chioggia
 7 fondea en la laguna,
 9 ensangrentada de crepúsculo
 7 y de velas latinas.

La característica más señalada en *Veinte poemas* es la introducción recurrente de metros regulares como transición rítmica entre los párrafos de los poemas en prosa,⁵⁹⁸ a menudo con intención burlesca, enfatizada por el uso de signos de exclamación:

11 Silencio! –grillo afónico que se nos mete en el oído.
 ¡Cantar de las canillas mal cerradas! (10)

 El sol pone una ojera violácea en el alero de las casas, apergamina la epidermis
 de las camisas ahorcadas en medio de la calle.
 7+7 ¡Ventanas con aliento y labios de mujer! (17)

 Con la cara desteñida por el tapete, los “croupiers” offician, los ojos bizcos de
 tanto ver pasar dinero.

⁵⁹⁷ Contamos *roer* como dos sílabas, porque no es habitual esta sinéresis en Gironde. Compárese con el uso del mismo verbo en estos dos alejandrinos de “Rata - sirena - faústica” de *Persuasión de los días* (155): “¿Te-mo-les-ta-que-ro-a | tu-te-cho-tu-si-len-cio?”, “al-e-le-gir-la-vís-cera | queha-de-ro-er-teun-dí-a”. En cuanto al uso del decasílabo, Varela Merino et al. recuerdan: “10-11 se encuentra esta combinación en poesía del siglo XX y actual, desde luego, sobre todo en el versolibrismo” (2005: 180).

⁵⁹⁸ La terminología al respecto es debatida. Utrera Torremocha, en su estudio sobre el poema en prosa, alude a estas divisiones del escrito como “agrupamiento de ciertas impresiones en párrafos o «estrofas» que por su cualidad estática casi podrían funcionar como textos autónomos” (1999: 39).

7+7 ¡Pupilas que se licuan al dar vuelta las cartas! (19)

La Virgen, sentada en una fuente, como sobre un *bidé*, derrama un agua enrojecida por las bombitas de luz eléctrica que le han puesto en los pies.

7 ¡Guitarras! ¡Mandolinas! (27)

En tal sentido, “Croquis en la arena” (9) es ejemplar en cuanto a la combinación de la prosa, versículos y verso. El segmento señalado a menudo como cubista se presenta como una sucesión de versos libres en medio del predominio de la prosa:

2 Brazos.
6 Piernas amputadas.
7 Cuerpos que se reintegran.
9 Cabezas flotantes de caucho.

Aun en los pasajes en prosa de este poema Girondo intercala unidades métricas, claramente identificables:

7+7+11 La sombra de los toldos. | Los ojos de las chicas | que se inyectan novelas y horizontes.

7+7 Sifones irascibles, | con extracto de mar.

La continuidad de la prosa es interrumpida por interjecciones heptasilábicas sueltas:

Al tornearles los cuerpos a las bañistas, las olas alargan sus virutas sobre el aserrín de la playa.
7 ¡Todo es oro y azul!

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.
7 ¡Y ante todo está el mar!

hasta concluir con un alejandrino fragmentado tipográficamente:

7+7 ¡El mar!... hasta gritar / ¡BASTA! / como en el circo.

No parece tratarse de un hecho casual, porque la misma tendencia la encontramos en otros poemas en prosa que concluyen así:

11 se arroja entre las ruedas de un tranvía. (12)

7+7 con las velas tendidas | hacia un país mejor. (20)

7+7 el susurro de todos | los senos al rozarse. (21)

En “Venecia” (14), el alejandrino abre el poema:

7+7 Se respira una brisa | de tarjeta postal.

Obsérvese que en estos primeros textos, Girondo empleó los versos de 14 sílabas en modalidades que provienen de la *desarticulación* del modernismo,⁵⁹⁹ un tipo de alejandrino que Dámaso Alonso llamó “extraña criatura”, una “criatura titubeante”, porque “es como un querer y no querer, romper y no romper, ligar y no ligar” (1952: 58). En sus posteriores trabajos predominaría la modalidad más difundida, compuesta por dos hemistiquios heptasílabos.

La peculiar disposición rítmica de los *Veinte poemas* ya llamó la atención de Enrique Díez Canedo en una de las primeras reseñas del libro: “Girondo, por lo demás, ni siquiera recurre siempre al artificio de separar sus versos, o mejor, versículos, abriendo línea en cada uno: muy frecuentemente son como páginas de prosa, con párrafos más o menos llenos”. Incluyó al autor entre “tantos poetas modernos” que “no se someten a un ritmo fijo, sin que esto quiera decir que desdeñen el ritmo” (1923, septiembre 8: 8).

Al leer en “Pedestre” (21) una nota al pie, lo que constituía uno de los más extremos prosaísmos de los *Veinte poemas*, el crítico español advirtió que en su texto predominaban los alejandrinos:

7+7 Los perros fracasados han perdido a su dueño |
7+7 por levantar la pata como una mandolina, |
7+7 el pellejo les ha quedado demasiado grande, |
7+7 tienen una voz afónica de alcoholista |
7+7 y son capaces de estirarse en un umbral, |
7+7 para que los barran junto con la basura.

Para Díez Canedo no había dudas: “Esto es prosa, aunque, caso no frecuente en el tomo, empiece con ritmo de períodos heptasílabos; pero es prosa. Leído el poema al pie del cual está esa nota, se advierte al punto la diferencia de tono. No hay confusión posible”.

Por esos días, Girondo participaba en los debates acerca de los elementos constitutivos de la poesía y había asegurado en una entrevista que el metro era un “adminículo de tendero” y la rima un “trampolín que sólo sirve, la mayoría de las veces, para saltar de un verso al otro, dando una pirueta en el vacío” (1924, octubre 2). Precisamente Díez Canedo había empleado una metáfora análoga para sostener que los nuevos poetas “desechan la rima, juego pueril, campanillita que suena

⁵⁹⁹ Recordamos que el término proviene de Pedro Henríquez Ureña: “Rubén Darío desarticuló completamente el alejandrino, haciendo alternar versos en que se mantiene la cesura con versos en que se suprime, y hasta versos de trece sílabas” (1961: 356).

para advertir al que no sea capaz de darse cuenta que acaba un verso y empieza otro, como el timbre de la máquina de escribir indica a la mecanógrafa, quizá distraída, que un renglón ha terminado”. Agregó refiriéndose a los *Veinte poemas*: “La rima, por supuesto, no asoma la cabeza por todo el libro”, y por fin ironizó: “Como éste se ha de leer en el tranvía, no hubiera sido coincidencia agradable la de sus timbres con una señal de parada o con un apercibimiento ruidoso del conductor a los transeúntes poco precavidos” (1924, agosto 16).

Girondo, en la entrevista apenas mencionada, añadió que “los poetas vanguardistas de Europa han hecho temblar los cimientos de la métrica”. Si hoy en día no hay dudas en cuanto a los alcances de la condenación de la rima, en cambio sobre la cuestión del ritmo es necesario tomar algunos recaudos terminológicos: como veremos más adelante, la difundida afirmación de que los vanguardistas escriben en verso libre es un error motivado por el distinto alcance que se le atribuye en nuestra época a la expresión *verso libre*. En tal sentido, el propio Girondo discutió críticamente en sus memores los alcances de las poéticas contemporáneas y justificó la ruptura en el sistema de versificación que producía la vanguardia en tanto grupo: “Se nos reprocha nuestra ignorancia técnica cuando se nos debería reprochar nuestro excesivo sometimiento a sus novísimas exigencias, a sus flamantes limitaciones” (1926, octubre 10).

Este es el período en que aparece *Calcomanías*, en Madrid en marzo de 1925. Como vimos, suele unirse la poética de este libro a la del anterior, lo que es indudable si se considera su concepción como libro de viajes, la mirada desacralizadora, el erotismo, el humor, el sistema metafórico. No obstante, desde el punto de vista del ritmo, tiene sus rasgos singulares y en cierto modo es el espejo inverso de su precedente: sólo uno de sus diez poemas está en prosa; el resto son todos en verso.

Por ello se acentúa y se multiplica el recurso de introducir metros regulares recurrentes entre los versos libres. Así en “Toledo” (31), que abre el libro y establece la modalidad rítmica general:

14 Forjada en la “Fábrica de Armas y Municiones”,
 4 la ciudad
 7 muerde con sus almenas
 7 un pedazo de cielo,
 5 mientras el Tajo,
 7+7 alfanje que se funde | en un molde de piedra,
 11 atraviesa los puentes y la Vega,
 14 pintada por algún primitivo castellano
 7 de esos que conservaron
 7 una influencia flamenca. [...]
 11 Perros que se pasean de golilla
 11 con los ojos pintados por el Greco.

Los ejemplos son abundantísimos. A veces se emplea el llamado verso semilibre, con fluctuación entre distintos metros, como en “Escorial” (49):

7 Desnudo, anacorético,
12 las ventanas idénticas entre sí,
9 como la vida de sus monjes,
7+7 el Escorial levanta sus muros de granito
13 por los que no preparán nunca los mandingas,
12 pues ni aún dentro de novecientos años
11 hallarán una arruga donde hincar
11 sus pezuñas de azufre y pedernal.

Otras veces, en cambio, aparecen series de versos regulares, como en “Tánger” (43):

11 Impermeables a cuanto las rodea,
11 las inglesas pasean en los burros,
9 sin tan siquiera emocionarse
11 ante el gesto con que los vendedores
9 abren sus dos alas de alfombras:
9 gesto de mariposa enferma
7 que no puede volar. (43)

En este libro Gironde incluyó un poema íntegramente formado por metros tradicionales, “Siesta” (45), cuyos catorce versos constituyen en rigor un soneto de alejandrinos con rima asonante libre.⁶⁰⁰ No se advierte en él una intención paródica en el uso de este metro. En todo caso, Gironde alude al carácter de artificio del lenguaje poético, sirviéndose de la lentitud propia de los alejandrinos para reproducir el tiempo inmóvil de la hora de la siesta en un pueblo andaluz:

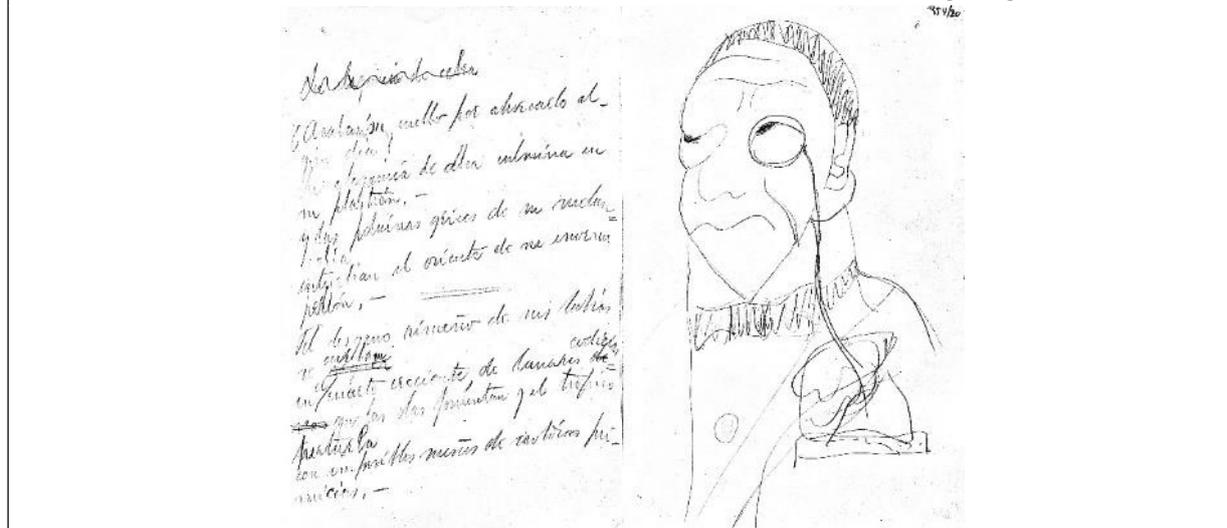
7+7 ¡Es tan real el paisaje | que parece fingido!

En cambio, sí es de índole festiva una entrada en los apuntes *Ideas y sugerencias escritas en la travesía del Massilia*.

⁶⁰⁰ Escribió al respecto Joaquín Neyra: “Es un poeta finísimo, refinado, riquísimo en imágenes. Su canto al Escorial o a Gibraltar bastarían para la muestra. Y cuando se le da la gana hace un soneto perfecto, como «Siesta», por ejemplo. Las palabrotas y los giros soeces de antes se olvidan” (1962, noviembre 24: s.p.).

Figura 221

Oliverio Gironde, apuntes en el manuscrito *Ideas y sugerencias escritas en la travesía del Massilia, Lisboa 6 de Abril - Buenos Aires 21 de Abril* [1925]



El apunte, en el que son complementarios lo verbal y lo visual, acompañaba un boceto con dos cuartetas alejandrinas de rima cruzada:

- 7+7 A ¿Acabará su cuello por ahorcarlo algún día?
7+7 B Su elegancia de cebra culmina en un plastrón.
7+7 A Y las polainas grises de su melancolía
7+7 B enturbian el oriente de su enorme perlón.
- 7+7 C El desgano risueño de sus labios se curva,
7+7 D en el cuarto creciente, de lunares codicias,
7+7 C que las olas fomentan y el trópico perturba
7+7 D con imposibles sueños de eróticas primicias.⁶⁰¹

Si la década de 1930 fue para Gironde la década de la prosa, no por ello abandonó las experimentaciones métricas. Las cuestiones de versificación de *Espantapájaros* fueron revisadas extensivamente en el apartado correspondiente, en especial las octavas reales del poema 12 y aquellos pasajes en los que Gironde oculta metros regulares bajo el disfraz de la prosa, como en las series de endecasílabos del texto 7:

- 11 Amor impostergable y amor impuesto. |
11 Amor incandescente y amor incauto. |
11 Amor indeformable. Amor desnudo. |
11 Amor-amor que es, simplemente, amor. |
11 Amor y amor.... ¡y nada más que amor!

y las del texto 18:

⁶⁰¹ Lo reproduce en Gironde (2014: 158), con un error de lectura.

- 11 Llorar de amor, de hastío, de alegría. |
- 11 Llorar de frac, de flato, de flacura. |
- 11 Llorar improvisando, de memoria. |
- 11 ¡Llorar todo el insomnio y todo el día!⁶⁰²

Nuestro análisis también mostró que a partir de la década de 1940 Girondo comenzó un trabajo intensivo con la versificación y ajustó su esquema rítmico. No escribió más poemas en prosa, pero desarrolló otros procedimientos para encubrir el empleo de metros regulares, que ahora ya no era ocasional sino sistemático. Como queda dicho, no había un poema en *Persuasión de los días* (1942) que fuera verso libre; todos estaban compuestos por heptasílabos y endecasílabos. La división gráfica de los versos coincidía plenamente en muchos casos con las unidades métricas. En otros, el metro regular se ocultaba detrás de la división gráfica irregular, como en la ya señalada “dislocación métrica” (Domínguez Caparrós, 2006: 73). En este libro predominaban los heptasílabos,⁶⁰³ pero los endecasílabos eran también muy frecuentes; incluso se presentaban en largas tiradas de versos gráficamente íntegros.

La división de la unidad métrica es un procedimiento de ocultación que Girondo explotó con fines expresivos:

- 7 y hablan,
hablan,
hablan” (137)
- 7 Me derrumbé,
caía (159)
- 7 el humo
el humo
el humo (177).

Eran numerosos los versos bimembres fragmentados en correlaciones o enumeraciones.

Aunque en los libros aquí analizados casi no había encabalgamientos violentos, muy empleados sobre todo por los poetas del modernismo, y también por algunos de la vanguardia, en la poesía de Girondo la fragmentación del metro producía asimismo un fenómeno al que podemos llamar encabalgamiento rítmico. Si en el encabalgamiento normal se presenta una disparidad entre

⁶⁰² No advierto este empleo de prosa rítmica en el relato *Interlunio*.

⁶⁰³ Señalemos una curiosidad: el nombre del autor y el título del libro, heptasílabos acentuados en tercera y sexta, componen ya desde la portada un alejandrino: “Oliverio Girondo | Persuasión de los días”. Tal vez no se trate de un hecho casual; consideremos que los títulos de los libros siguientes forman endecasílabos: “Oliverio Girondo Campo nuestro”, “Oliverio Girondo En la masmedula”.

metro y sintaxis, con predominio del primero, en el encabalgamiento rítmico es la disposición gráfica la que predomina, alterando a veces las pausas y cesuras habituales del metro:

7+7 sin explicarme cómo | esa mano / es mi mano (147)

7+7 ¿Te molesta que roa | tu techo, / tu silencio? (155).

En *Persuasión de los días* la ocultación de la métrica regular era aún limitada. En un mismo verso gráfico no encontramos heptasílabos y endecasílabos juntos, y nunca hay más de dos heptasílabos por línea. Por ello, hay quienes hablan de alejandrinos, lo que resultará inadecuado para referirse a *En la masmédula*. Los alejandrinos, al sumar dos unidades métricas heptasilábicas, y combinados con los endecasílabos, preparan la tendencia acumulativa que hará explosión en los últimos poemas de Gironde. En el ejemplar de *Persuasión de los días* corregido por el poeta, se advierte también su trabajo sobre la versificación, cuando, por ejemplo, introduce enmiendas para eliminar hiatos: “¿Me extravié en la fiebre?” (138) pasa a ser “¿Me perdí en la plegaria?”, “la noche que oscuramente muge” (150) se convierte en “y la noche que muge”; o irregularidades métricas: de “podrán semejar | a caviar envasado” (137) leemos la variante regular “podrán ser parecidas | al caviar envasado”. Este último ejemplo pertenece a “Testimonial”, donde encontramos otras irregularidades no corregidas por Gironde, como este endecasílabo no tradicional: “los misales con los libros de caja” (136).

En *Campo Nuestro* prevalecían los endecasílabos, pero a su vez abundaban los heptasílabos. La fragmentación de las unidades métricas era más infrecuente. Aparecían unos pocos pentasílabos, combinados con heptasílabos, en pasajes que evocaban el ritmo del galope del caballo.

Se mantuvo el sistema rítmico de reutilización de metros tradicionales en el numeroso grupo de poemas dispersos publicados a lo largo de la década de 1940 y principios de la 1950. Entre estos se destacaron dos: “Versos al campo”, donde Gironde empleó octosílabos, algo que no volvería hacer en lo sucesivo: más de la mitad del poema, 54 versos sobre 102,⁶⁰⁴ están formados por este metro; “Versos al campo” fue cronológicamente el último intento del poeta de hacer poesía vinculada a la estética del paisaje, tanto el que se refiere a lo temático, como en los procedimientos rítmicos, al emplear el metro más usual de la poesía popular y gauchesca.⁶⁰⁵ El segundo texto

⁶⁰⁴ Catorce versos, divididos gráficamente, forman siete octosílabos, como “cielo absorto / campo sordo”. El resto del poema está integrado en su mayoría por heptasílabos.

⁶⁰⁵ En la entrevista a *Leoplán*, Gironde destacó los valores de José Hernández y Estanislao del Campo, aunque afirmó:

destacado fue “Instancias a un poeta –Encallado en las costas del Pacífico–”, publicado en abril de 1951, con el que Gironde inició la última fase de su poética. Las innovaciones léxicas, fónicas, semánticas y gráficas que anticipan a *En la masmédula*, no impiden que la base métrica sea la misma que la desarrollada hasta entonces. Como dijimos, detrás de la apariencia de anárquico verso libre se esconde un sistemático proceso de composición rítmica. A la fragmentación se sumó la acumulación de varias unidades métricas en un mismo verso. Encontramos yuxtapuestos dos endecasílabos, tres heptasílabos, y un endecasílabo y un heptasílabo. La desaparición casi total de los signos de puntuación completa el proceso de ocultamiento del metro tradicional.

Hemos establecido una continuidad en la producción de Gironde, que nos permite ahora comprender mejor el sistema rítmico de *En la masmédula*. Este libro ya no nos parecerá un *caos informe* o un *fluir caprichoso* de versos libres, como fue calificado en ocasiones. Marta Scrimaglio afirmó que sobre las estructuras de *En la masmédula* “se desparramará el caos informe de los versos sin puntuación” (1964: 57); Beatriz de Nóbile sostuvo que “no se puede hablar de formas métricas fijas en cuanto a la «hechura» exterior” de los poemas (1972: 134); Horacio Armani creía que *En la masmédula* significaba el retomo “a un vanguardismo grotesco e incoherente”, donde predominaban «el sinsentido, el disparate silábico o el fluir caprichoso de sonidos» (1981: 71-2). Estudios más recientes tampoco establecieron una continuidad rítmica entre los distintos períodos: “Gironde pasa de combinar el poema en verso con el poema en prosa en sus tres primeros libros; al uso de formas tradicionales como el heptasílabo en *Persuasión de los días* y el endecasílabo en *Campo nuestro*; al verso libre sin signos de puntuación en *En la masmédula*” (Rizzo 2001: 138); “En sus libros finales, acalladas las voces del cielo republicano, obtuvo lo mejor de sí: una versión aliterada del verso libre, aun cuando el heptasílabo lo asediara sin prisa y sin pausa” (Aduriz, 2010: 15).

Lo cierto es que, pese a tantas rupturas en otros órdenes, no había esencialmente ruptura con la métrica tradicional. En las reseñas de su tiempo, sólo Bernardo Verbitsky advirtió el fenómeno, pero no supo encuadrarlo en el largo proceso de búsqueda personal:

No deja de ser curioso que Oliverio Gironde lo haya descoyuntado todo menos el ritmo, porque todo su esfuerzo por captar esta dinámica de las entrañas se encuadra sin embargo en cierta manera antigua, en una casi forma, en un marco sonoro de ecos conocidos. Y no se sabe si ello significa que el autor cree que esto se debe hacer así o bien le ha salido así por inconsciente adhesión a una poética más corriente (1956, octubre 30).

“*Martín Fierro* no es una verdadera obra de arte, porque está demasiado cerca de la naturaleza; es casi arte popular. [...] La obra de arte verdadera requiere más elaboración, más filtros” (1962, septiembre 19).

Pellegrini suministró algunos indicios en 1964:

Los rieles que Girondo utiliza en su poesía están dados por el empleo casi permanente del metro heptasílabo. El heptasílabo forma, por duplicación, la estructura básica del alejandrino [...]. Con ligeras alteraciones, a veces con cortes tipográficos (el heptasílabo resulta de la unión de dos versos cortos que deben ir unidos en el recitado), este metro recorre con su ritmo preciso y uniforme casi todo el texto.

Estas observaciones de Pellegrini serían repetidas luego por algunos críticos, aunque la mayoría no reparó en ellas. Y si eran acertadas, también eran insuficientes: el sistema rítmico de *En la masmédula* no se basa en el empleo más o menos ocasional o extensivo del metro de siete sílabas, sino en una combinación continua y sistemática de los metros de siete y once. Pío del Corro (1976) y Schwartz (1996) tuvieron el mérito de haber sido los únicos que se ocuparon del tema en cuarenta años. En lo sustancial seguían a Pellegrini. Si bien el primero menciona “el juego de heptasílabos y endecasílabos del poema «El uno nones»”, en su único análisis métrico (de los versos finales de “Islas sólo de sangre”) sólo señala la presencia de heptasílabos y, enfrentado al endecasílabo “grifosones infiero aunque me duela”, afirma que se trata de la suma de un heptasílabo y un pentasílabo. Schwartz también ofrece una visión incompleta, pero al lamentar la falta de estudios al respecto es el único que plantea el problema con claridad: “la crítica ha prácticamente ignorado un elemento clave en la composición de los dos últimos libros de Girondo: el uso extensivo del heptasílabo que compone la silva (endecasílabos y heptasílabos) y el alejandrino (dos hemistiquios heptasílabos). Una forma métrica de las más tradicionales en la poesía castellana, y que remonta a la Edad Media. [...] Lo que Girondo logra con extraordinaria maestría es disimular en todo momento el heptasílabo.” Y también: “El aparente verso libre, la ausencia de rimas y la dispersión de palabras en el espacio de la página quedan amalgamados en la cadencia producida por el ritmo de la poesía clásica. Como la pitagórica música de las esferas, el disimulado caos de la galaxia verba de *En la masmédula* se mantiene armónico gracias al clásico ritmo del verso alejandrino” (1996: 759). Hace poco pudimos consultar un texto de difícil acceso, debido al poeta y crítico peruano Américo Ferrari, quien advirtió con claridad el procedimiento: “los esquemas métricos que son como el esqueleto del ritmo proceden directamente de combinaciones clásicas de nuestra métrica, en general 7+11 ó 7+7”, y observó atinadamente que Girondo procedía “por aglomeración de unidades métricas en períodos complejos o inversamente por corte y disociación de las mismas unidades cuyos miembros son separados por las pausas de fin de verso” (1978: 719).

En efecto, desde “La mezcla”, poema que abre el volumen:

No sólo el fofo fondo
 los ebrios lechos légame telúricos entre fanales senos y sus líquenes no sólo el
 solicroo las prefugas
 lo impar ido el ahonde
 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 (219)

la continuidad rítmica con los libros anteriores es notable:

7 No sólo / el fofo fondo /
 11 los ebrios lechos légame telúricos |
 11 entre fanales senos / y sus líquenes /
 11 no sólo elolicroo / las prefugas /
 7 lo impar ido / el ahonde /
 7 el tacto incauto solo /
 7 los acordes abismos |
 11 de los órganos sacros del orgasmo /
 7 el gusto al riesgo en brote /
 7 al rito negro al alba |
 11 con su esperezo lleno de gorriones /

Girondo simplemente ahondó sus experimentaciones con los metros regulares y perfeccionó el principio de ocultamiento. El propio autor lo entendía de tal modo: en una carta a Juan Carlos Ghiano del 26 de agosto de 1955, declaró que *En la masmedula* “es, a todas luces, un ahondamiento formal y espiritual” de *Persuasión de los días*. Y también en una de las entrevistas: “es lo único que he escrito hasta ahora, [...] en ese conglomerado de poemas, en todo caso, he intentado ahondar y resumir mis experiencias anteriores, en contra de lo que supone la pereza de ciertos lectores” (1960, mayo 15).

Algunas pocas series de versos gráficos (y muchos versos aislados) coinciden con las unidades métricas:

7 En busca fui de todo
 7 y más y más y más
 7 paria voraz y solo
 7 y por demás demás
 *
 7 Estepandando sigo
 7 los anillos de médano
 7 que dejan en mi arena
 7 mis bostezos camellos (248)

Volvemos a encontrar encabalgamientos rítmicos, por ejemplo en “Al gravitar rotando”, donde tres unidades se distribuyen entre dos versos:

- 11 en los enlunamientos / en lo erecto |
- 7 por los excesos lesos |
- 7 del erofrote etcétera (221).

La sintaxis y el metro suelen coincidir, de modo que no es difícil discernir las unidades métricas que componen los versos masmedulares, aunque pueden hallarse unos pocos casos de desequilibrio entre sintaxis y unidades métricas yuxtapuestas; tampoco aquí cabe hablar de verdadero encabalgamiento:

- 7 Hay que buscarlo dentro |
- 7 de los plesorbos de ocio (226)

- 7 los dones dados donde |
- 7 se internieblan las órbitas (241).

Como en *Persuasión de los días* un grupo de poemas presenta fragmentación métrica, como “Plexilio”, cuya apariencia gráfica es la de un grupo de palabras desintegrado sobre la página, al modo de Mallarmé:

Egofluido
 éter vago
 ecocida
 ergonada
 en el plespacio
 prófugo
 flujo fatuo
 no soplo (249)

Se trata en rigor una sucesión de heptasílabos, en la que diez unidades métricas componen los dieciocho versos del poema:

- 7 Egofluido / éter vago /
- 7 ecocida / ergonada /
- 7 en el plespacio / prófugo /
- 7 flujo fatuo / no soplo (249)

El procedimiento más exacerbado es el inverso, la acumulación métrica, como muestran los primeros versos de “Ante el sabor inmóvil”:

Todos los intermedios pudresienes de espera de esqueleto de lluvia sin persona
 cuando no neutros lapsus micropulpos engendros del sotedio
 pueden antes que cóncavos ausentes en seminal yacencia
 ser otros flujos ácidos del diurno sueño insomne otros sorbos de páramo
 tan viles vivas bilis de nonadas carcomas diametrales
 aunque el sabor no cambie (250)

En este caso, los seis versos se componen de trece unidades métricas:

11 Todos los intermedios pudresienes |
7 de espera de esqueleto |
7 de lluvia sin persona /
7 cuando no neutros lapsus |
11 micropulpos engendros del sotedio /
11 pueden antes que cóncavos ausentes |
7 en seminal yacencia /
7 ser otros flujos ácidos |
7 del diurno sueño insomne |
7 otros sorbos de páramo /
7 tan viles vivas bilis |
11 de nonadas carcomas diametrales /
7 aunque el sabor no cambie (250).

Las dos primeras unidades podrían separarse también como 7-11: “Todos los intermedios | pudresienes de espera de esqueleto”. Los ejemplos de ello no son infrecuentes en los poemas de *En la masmédula*. Así, el verso de “Trazumos”: “pero la luna intacta es un lago de senos que se bañan tomados de la mano” (238) puede entenderse –y es lo más natural– como integrado por unidades de 7-7-11 (“pero la luna intacta | es un lago de senos | que se bañan tomados de la mano”), o como de 7-11-7 (“pero la luna intacta | es un lago de senos que se bañan | tomados de la mano”). En ocasiones endecasílabos y heptasílabos resultan casi indiscernibles, como en los larguísimos versos de “Hay que buscarlo”, que contados de manera tradicional superarían la insólita marca de cuarenta sílabas:

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 (226).⁶⁰⁶

El verso puede ser escandido como compuesto por dos endecasílabos y cuatro heptasílabos:

11 en los lunihemisferios de reflujos |
11 de coágulos de espuma de medusas |
7 de arena de los senos |
7 o tal vez en andenes |
7 con aliento a zorrino

O, mejor, como una suma de seis heptasílabos que clarifica el sentido:

7 en los lunihemisferios |
7 de reflujos de coágulos |
7 de espuma de medusas |
7 de arena de los senos |

⁶⁰⁶ En la *Obra completa* de 1999 se deslizó una errata que afecta la métrica, en tanto añade una sílaba y elimina la sinalefa: “en los *lunigemisferios*”.

7 o tal vez en andenes |
 7 con aliento a zorrino

Américo Ferrari calificó esta disposición como *ambigüedad métrica* y, con una lúcida observación, la equiparó a las intervenciones sobre el léxico: la “aglomeración / disociación métrica no es menos importante en la obra de Girondo que las condensaciones / disociaciones léxicas que el poeta persigue en el doble plano de las sonoridades y el sentido” (1978: 720).⁶⁰⁷ El fenómeno revela asimismo que Girondo aprovechó al máximo la coincidencia rítmica de los versos de siete y once sílabas, y, en tal sentido, debe notarse que empleó únicamente endecasílabos con apoyo acentual en sexta sílaba, es decir, aquellos cuya primera sección equivale rítmicamente a un heptasílabo. Sólo encuentro un endecasílabo de indudable acentuación en cuarta y octava: “Serán videntes demasiado nadie” (225).

Es pues inadecuado hablar de alejandrinos en el caso de *En la masmédula*, porque suele excederse la duplicación 7+7 en una acumulación exacerbada. Un ejemplo de ello es el largo verso que citamos más arriba (“en los lunihemisferios” ...): si lo consideramos compuesto exclusivamente por heptasílabos, se trataría de la suma de seis unidades métricas. Otros versos gráficos contienen cinco:

7 al desplegar la sangre |
 7 sin introitos enanos |
 7 en el plecoito lato |
 7 con todo sueño insomne |
 7 y todo espectro apuesto” (222).

A exacerbar la acumulación tienden también las correcciones que Girondo introduce en las sucesivas versiones de *En la masmédula*; aunque vuelve a separar numerosos grupos léxicos que antes había presentado unidos, como “ritmogota”, “borraviva”, “podrelenguamante”, “yertipenumbra”, “grishondo”, en muchas ocasiones elimina cortes de verso, enmascarando aun más el metro regular.

Inversamente, una unidad métrica puede estar fragmentada en tres o cuatro versos gráficos, como los heptasílabos

7 mi lu / mi luar / mi mito (235)
 7 qué tú / qué qué / qué queñas (239)

⁶⁰⁷ Un ejemplo análogo puede verse en Neruda: “con una voz nocturna, con un grito / de pájaro en la lluvia” ... (“Oda con un lamento”, 1935: 125.) Aquí el segmento *con un grito* está flanqueado por dos heptasílabos; forma un endecasílabo con el primero, por encabalgamiento; podría igualmente sumarse al segundo, por sintaxis.

o los endecasílabos

- 11 “a qué / a qué / a qué / y sin embargo” (230)
11 “soy yo sin vos / sin voz / aquí yollando” (246).

La ocultación también contamina lo evidente: cuando aparece un verso regular en el que coinciden metro y línea gráfica, queda disimulado en el contexto de extrañamiento y resulta difícil para el lector común percibir su regularidad. Así lo muestra “Rada anímica”:

Abra casa
de gris lava cefálica
y confluencias de cúmulos recuerdos y luzlatido cósmico
casa de alas de noche de rompiente de enlunados espasmos
e hipertensos tantanes de impresencia
casa cábala
cala
abracadabra
médium lívida en trance bajo el yeso de sus cuartos de huéspedes difuntos
travestidos de soplo
metapsíquica casa multigrávida de neovoces y ubicuos ecosecos de circuitos
ahogados
clave demonodea que conoce la muerte y sus compases
sus tambores afásicos de gasa
sus finales compuertas
y su asfalto

Si contáramos los versos según el modelo tradicional, comprobaríamos que tienen entre dos y treinta sílabas. Son reconocibles dos heptasílabos, *de gris lava cefálica* y *sus finales compuertas*, que sin embargo forman parte de unidades métricas más amplias. Los únicos versos plenos son los endecasílabos *e hipertensos tantanes de impresencia* y *sus tambores afásicos de gasa*, que llegan a pasar desapercibidos en la aparente anarquía de la presentación gráfica, sostenida en verdad por la base rítmica regular:

- 11 Abra casa / de gris lava cefálica
11 y confluencias de cúmulos recuerdos |
7 y luzlatido cósmico
11 casa de alas de noche de rompiente |
7 de enlunados espasmos
11 *e hipertensos tantanes de impresencia*
11 casa cábala / cala / abracadabra
11 médium lívida en trance bajo el yeso |
11 de sus cuartos de huéspedes difuntos |
7 travestidos de soplo
11 metapsíquica casa multigrávida |
11 de neovoces y ubicuos ecosecos |

7 de circuitos ahogados
 7 clave demonodea |
 11 que conoce la muerte y sus compases
 11 *sus tambores afásicos de gasa*
 11 sus finales compuertas / y su asfalto

En general los poemas combinan los tres procedimientos de acumulación, fragmentación y coincidencia de línea gráfica con metro, como en “Maspleonismo”:

Más zafio tranco diario
 llagánima
 masturbio
 sino orate
 más seca sed de móviles carnívoros
 y mago rapto enlabio de alba albatros
 más sacra carne carmen de hipermelosas púberes vibrátiles de sexotumba
 góndola
 en las fauces del cauce fuera de fértil madre del diosemen
 aunque el postedio tienda sus cangrejales lechos ante el eunuco olvido

cuya base rítmica es:

7 Más zafio tranco diario
 11 llagánima / masturbio / sino orate
 11 más seca sed de móviles carnívoros
 11 y mago rapto enlabio de alba albatros
 7 más sacra carne carmen |
 11 de hipermelosas púberes vibrátiles |
 7 de sexotumba góndola
 7 en las fauces del cauce |
 11 fuera de fértil madre del diosemen
 7 aunque el postedio tienda |
 7 sus cangrejales lechos |
 7 ante el eunuco olvido

La sistemática ocultación gráfica del metro regular ha dado lugar a diferencias de lectura, aun en poemas en los que predominan los versos cortos con unidades métricas fragmentadas, pese a tratarse de un recurso empleado por Girondo desde *Persuasión de los días*. Así ocurrió con “El puro no”, cuya disposición tipográfica no es particularmente compleja (231):

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
 el no más nada todo
 el puro no
 sin no

En *Vanguardia y cosmopolitismo*, Schwartz hace al respecto justas consideraciones: “Desde el punto de vista rítmico, el poeta enmascara, bajo una aparente estructura atomizada de versos, un sistema métrico coherente. Además de las anáforas de los cinco primeros versos («El no»), encontramos en el poema 11 segmentos heptasilábicos (verso 5, tres unidades de siete sílabas separadas por dos cesuras; versos 7 y 11, dos pares de heptasílabos cada uno, y versos 12 y 15) que le dan al texto un ritmo encantatorio que induce a su oralización” (1983: 258).⁶⁰⁸ Podemos llevar aun más lejos el análisis del sistema métrico. En los diecisiete versos del poema distinguimos no once segmentos heptasilábicos, sino quince, más uno endecasilábico:

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

El ritmo encantatorio no sólo está producido por el uso de heptasílabos, sino por la asonancia en *ó / ó-o* y la invariable acentuación en las sílabas pares:

⁶⁰⁸ En el texto hay una errata y debe leerse: “versos 12 a 15”. Este pasaje, y el ya citado de Gaspar Pío del Corro acerca de los últimos versos de “Islas sólo de sangre”, junto con el trabajo de Américo Ferrari, son los únicos intentos concretos de explicar los complejos procedimientos métricos de *En la masmédula*.

El nó el nó inóvulo⁶⁰⁹ | el nó nonáto el nóo | el nó poslódócósmos | de impúros céros nóes |
que nóan nóan nóan y noóan | y plúrimóno nóan | al mórbo amórfo nóo | no démono no déo |
sin són sin séxo ni órbita | el yérto inóseo nóo | en únísólo amódulo / sin póros yá sin nóduo / ni
yó ni fósa ni hóyo / el mácro nó ni pólvu / el nó mas náda tódo / el púro nó sin nó

El ritmo basado en la regularidad de los apoyos acentuales abunda en este libro, con el refuerzo eventual de la aliteración: “no sólo el fófo fónodo” (219); “los truéques tóques tópos” (227). En el caso del heptasílabo y sus distintos tipos, Gironde, en pleno dominio de la técnica, elige aquellos que mejor se ajustan al ritmo buscado: compárese la cadencia del pasaje que acabamos de leer con este otro, cuyos apoyos acentuales recaen en tercera y sexta sílaba:

su coróla los múslos | los tejídos los vásos | el deséo los zúmos | que fermenta la espé- ra / | las
campánas las cóstas | los trasuéños los huéspedes | sus panáles lo núbil | las pradéras las crínes | la
lluvia las pupilas / | su fanál el destino (238).⁶¹⁰

En un detallado cotejo de las variantes entre las distintas ediciones del libro, De Nóbile indagó los propósitos que “ha buscado Gironde al reelaborar sus poemas” y distinguió cinco “polos distintivos”: “a) conmutación de vocablos; b) liberación de entidades; c) fusión de elementos originariamente separados; d) reordenamiento del sintagma; e) transformación métrica” (1972: 93). A su juicio, es un cambio positivo: “Gironde nota la falla y corrige en aquellos casos en que el vocablo binominal se resiste a engendrar una voz nueva que parpadee dentro de la composición con un brillo inédito, de linaje original”. Aquí nos interesa ver lo que se refiere a la última cuestión mencionada. La autora releva aparentes cambios entre las ediciones y, aunque admite la posibilidad de “un problema de caja impresora” en las *Obras completas* de 1968, intenta explicar las divergencias en términos de “encabalgamientos”, “curvas fónicas impuestas por los sintagmas” o los

⁶⁰⁹ En los dos primeros versos no hay sinalefa por el ritmo acentual, que enfatiza el *no*. (Téngase en cuenta, además, que en la primera versión del poema se leía: “el no nonóvulo”.) Este fenómeno se advierte también en “Expiación” (*Persuasión de los días*, 185), donde aparece una unidad rigurosamente equivalente a “el no el no inóvulo”: “allí, allí, / en cráteres”. Hay otros ejemplos análogos, en cuanto a la acentuación (“el pluriaqué a qué” (230) o al énfasis (“Ahora es cuando canta. / Ahora / y no mañana”, *Persuasión de los días*, 160). En ninguno de estos casos cabe hablar de hiato. En los poemas de *En la masmédula* los hiatos propiamente dichos son pocos, como “chupón / chupalma ogro” (259), “plenamente amada” (252), o “lo sé lo sé y tanto” (246), indicado éste con un espacio mayor del habitual. Por lo demás, como se ha visto, las vacilaciones entre hiato y sinalefa o diéresis y sinéresis son tan arbitrarias en Gironde como en cualquier otro poeta: véase “o al travestirme de ola” (233), o los mencionados versos de “Vuelo sin orillas” (128): “Ya no existía nada”, “pero seguía volando”. Un curioso caso de sinalefa lo encontramos en el verso: “entre epiteliós de alba | o resacas insomnes | de soledad en creciente” (226), compuesto por dos heptasílabos y un octosílabo. Gironde, en su versión grabada del poema, convierte este último en heptasílabo, al leer: “de soledá en creciente”.

⁶¹⁰ Es tanta la regularidad rítmica de estos heptasílabos, que el lector se ve tentado de cambiar el acento de la única excepción y pronunciar “la lluvia las pupilas”. Hay que señalar, además, que el metro y la acentuación son las indicaciones que ayudan a reconstruir el sentido de estos largos versos, de sintaxis aparentemente caótica.

“macrosegmentos” (1972: 103).

Sin embargo, lo cierto es que en la mayoría de los casos no hay tales “transformaciones métricas”. El enmascaramiento de la métrica regular ha dado origen a inexactitudes que conviene despejar: la variable extensión gráfica de los versos largos en las sucesivas ediciones de *En la masmédula* se debe a meras diferencias en la caja de imprenta y no, como se ha afirmado, a “versos largos que cambian [...] y forman versos de distintos metros”, “una tendencia a volver a la libertad inicial de combinar poesía con prosa”, “falta de preocupación”, “cambios en la versificación” (Rizzo, 2001: 139). Estas lecturas críticas confunden metro con tipografía. La sangría francesa y los guiones de división marcan la continuidad de los versos largos en todas las ediciones y es incorrecto ver en ello enmiendas en la versificación.⁶¹¹

Figura 222

Diferentes cajas tipográficas de *En la masmédula*
Fragmento de “Ante el sabor inmóvil”, en las impresiones de 1954, 1956 y 1963

y Ofelia pura costa sea un pescado reflejo de
rocío de esclerosada túnica sin lastre
un fósil loto amóvil entre remansos muslos puros
juncos de espasmo
un maxilar de luna sobre un canto rodado
tierno espectro fluctuante del novilunio arcaico
dromedario
lejos ya de su neuro dubitabundo exnovio psiqui-
sauce
aunque el sabor no cambie

y Ofelia pura costa sea un pescado reflejo de
rocío de esclerosada túnica sin lastre
un fósil loto amóvil entre remansos muslos
puros juncos de espasmo
un maxilar de luna sobre un canto rodado
tierno espectro fluctuante del novilunio arcai-
co dromedario
lejos ya de su neuro dubitabundo exnovio
psiquisauce
aunque el sabor no cambie

y Ofelia pura costa sea un pescado reflejo de ro-
cío de esclerosada túnica sin lastre
un fósil loto amóvil entre remansos muslos puros
juncos de espasmo
un maxilar de luna sobre un canto rodado
tierno espectro fluctuante del novilunio arcaico
dromedario
lejos ya de su neuro dubitabundo exnovio psi-
quisauce
aunque el sabor no cambie

⁶¹¹ En los manuscritos, como se vio en el poema “Tras los plumosos llantos...”, Girondo empleaba la sangría de primera línea para indicar los versos largos.

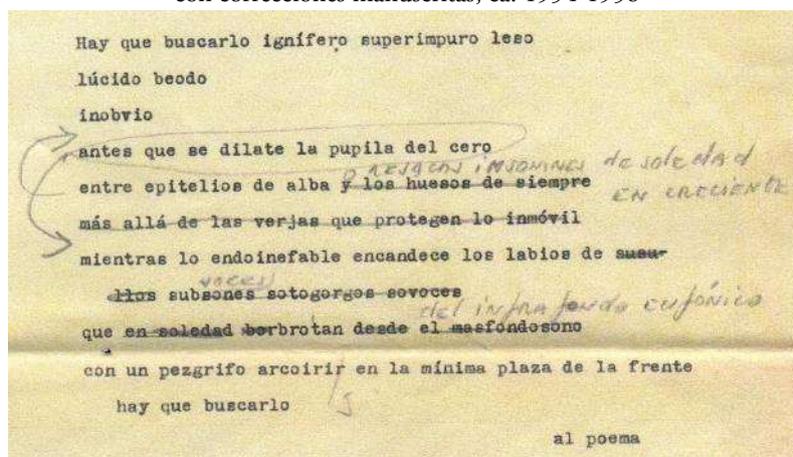
En las correcciones, tampoco hay cambios en la versificación cuando el poeta reemplaza una palabra por otra que tiene una sílaba más, esdrújula, si esta se encuentra al final de la unidad métrica. Así, en la primera versión del verso: “ante el incierto ubicuo muy quizás equis fatuo se malciña la angustia interrogante”, Girondo reemplaza “fatuo” por “deífico”, añadiendo en apariencia una sílaba al verso; pero en realidad el ritmo no cambia: “ante el incierto ubicuo | muy quizás equis *deífico* | se malciña la angustia interrogante” (251). Un ejemplo exactamente análogo permite ver lo que ocurre cuando en cambio la sílaba es añadida en el interior de la unidad métrica; al reemplazar “ebria” por “lívica”, es necesario compensar quitando una sílaba a otra palabra para mantener el endecasílabo con acento en sexta: de “médium ebria en pletrance bajo el yeso” a “médium lívica en trance bajo el yeso” (232). Esto confirma que el ritmo de *En la masmédula* se basa en las unidades métricas, y no en el verso tipográfico, cuya extensión es irrelevante cuando se analiza cómo está integrado.

Tales modificaciones muestran, asimismo, el valor rítmico que Girondo atribuía a los esdrújulos, como hemos visto. Es evidente, además, que no son cambios en la versificación las sustituciones métricamente equivalentes en el interior de las unidades: no hay diferencia de metro entre los endecasílabos “con sus neosenos migas de gorriones” y “con su esperezo lleno de gorriones” (219) o entre los heptasílabos “ah la lunar piel talco” y “ah la piel cal de luna” (254); en este caso, simplemente se ajusta la acentuación, evitando el fuerte acento contiguo de “piel” antes del acento de final del verso; en el primero, unifica el color vocálico *e-o*.

Los cambios que introdujo Girondo en la versificación ocurrieron cuando quitó o añadió palabras a las unidades métricas, modificando su longitud, aunque sin alterar tampoco la estrecha integración rítmica de heptasílabos y endecasílabos.

Figura 223

Oliverio Girondo, "Hay que buscarlo", dactiloscrito
con correcciones manuscritas, ca. 1954-1956



La primera versión impresa de "Hay que buscarlo" (226):

mientras lo endoinefable encandece los labios de subvoces que brotan del infrafondo eufónico
provenía del manuscrito:

mientras lo endoinefable encandece los labios de subsullos subsones sotogorgos sovo- ces que
en soledad borbrotan desde el masfondosono.

Una y otra versión eran rítmicamente equivalentes en su "infracorrido eufónico":⁶¹²

"Hay que buscarlo", manuscrito
ca. 1954-1956

"Hay que buscarlo", 1956

7 mientras lo endoinefable |
7 encandece los labios |
7 de subsullos subsones |
7 sotogorgos sovocos /
7 que en soledad borbrotan |
7 desde el masfondosono

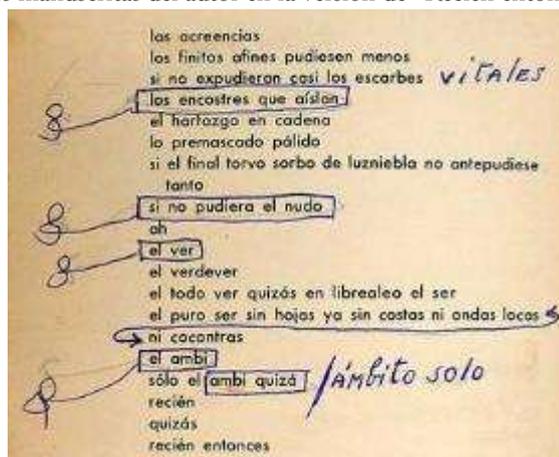
7 mientras lo endoinefable |
7 encandece los labios |
7 de subvoces que brotan |
7 del infrafondo eufónico

Las correcciones introducidas en el poema "Recién entonces" (227) testimonian la modalidad
de trabajo del poeta.

⁶¹² En la edición de 1956 y en el disco, aparece la variante *infracorrido*, reemplazada en 1963 por *infracorrido*.

Figura 224

Correcciones manuscritas del autor en la versión de “Recién entonces” de 1954



Como se advierte en el ejemplar anotado por él, bastó agregar la palabra “*vitales*” a un endecasílabo para obtener dos heptasílabos, convirtiendo el acento interior de la sexta sílaba de *cási* en acento final de la unidad métrica.

“*Recién entonces*”, 1954

“*Recién entonces*”, 1956

11 si no expudieran casi los escarbes

7 si no expudieran casi |

7 los escarbes *vitales*

Este poema muestra la continuidad rítmica: a un verso compuesto por un endecasílabo y un heptasílabo, Girondo situó como añadidura “*de ahogo*” y lo convirtió en un verso de tres heptasílabos:

“*Recién entonces*”, 1956

“*Recién entonces*”, 1961-1963

11 si el final torvo sorbo de luzniebla |

7 si el final torvo sorbo |

7 de luz niebla *de ahogo* |

7 no antepudiese tanto

7 no antepudiese tanto

En este caso, la corrección fue hecha sobre la versión de 1956 y apareció ya en el registro fonográfico. Ello permite conjeturar la existencia de un ejemplar de 1956 anotado y corregido por el autor, similar al de 1954, que aún no ha llegado hasta nosotros.

En los versos siguientes, Girondo eliminó el sintagma “*el ver*”, por lo cual tres unidades heptasilábicas pasaron a ser dos, de 11 y 7. Señalemos de paso que en ellas es tan importante el metro como la acentuación regular en las sílabas pares.

“*Recién entonces*”, 1954

“*Recién entonces*”, 1956

7 ah / *el ver* / el verde ver /

7 el todo ver quizás |

11 ah / el verdever / el todo ver quizás |

No es quizá desatinado entender el *libre aleo* como una evocación del “voy de vuelo” de las lirás de San Juan de la Cruz, que Girondo había editado en 1942.⁶¹³ De hecho el poema concluye con la presunción de alcanzar, por medio de la inmaterialidad, una suerte de visión mística: el *verdever*, el *todo ver*. Al respecto, observa Ferrari: “esta palabra volando así sobre su propia nada representa y manifiesta no algo que es sino algo que se esfuerza por abrirse a la visión de lo que es, *el todo ver quizás en libre aleo el ser*” (1978: 721). Es inevitable recordar aquí la *taquigrafía visional* de *Animal de fondo* de Juan Ramón Jiménez, cuya influencia en Girondo señalamos. En su primer poema “La transparencia, dios, la transparencia”, exalta la gracia divina del *clariver* (1949: 10).

Sobre el final, “Recién entonces” parece ingresar en el balbuceo posterior a la visión mística, y adquiere una composición métrica diversa al resto, en un pasaje que recibió a lo largo del tiempo cambios en todas las versiones, indicando la importancia que le otorgaba su autor y una simultánea insatisfacción por los resultados. La versión de 1954 tenía cinco versos, compuestos por un eneasílabo, metro no empleado antes en el libro, tres heptasílabos y dos pentasílabos, también escasos:

9	el puro ser sin hojas ya
7	sin costas ni ondas locas
7	ni cocontras / el ambi
7	sólo el ambi quizá
5	recién / quizás
5	recién entonces

El eneasílabo muestra la ausencia y la anulación de *el ser* del verso anterior, para completarse como endecasílabo. La extraña voz *ambi*, ambigua, incompleta, prefijo sin raíz, es la única fragmentada en un contexto de acumulaciones léxicas. A ello se suma la presencia de metros más breves; la repetición de *cocontras*, de *quizá recién*, *quizás recién*; el final no conclusivo, un *si - entonces* inacabado como un anacoluto, puesto que no hay apódosis afirmativa para la larga prótasis con recurrencia de la conjunción condicional: *si el engaste... si el egohueco... si no expudieran... si el final...* Estos procedimientos refuerzan la idea del balbuceo místico que conduce al silencio, ya observado en *Campo nuestro* y en poemas dispersos como “Friso” (“No sé qué doloridas remembranzas”) y los “Dos nocturnos” de 1949 (“pero en vez de intentar un balbuceo ... permanezco en silencio”).

⁶¹³ En “Topatumba” el vuelo de éxtasis es puramente erótico: “destiérrame / aletea” (254).

En 1956 y 1961, se reducen los versos y las unidades métricas, se regulariza el balbuceo de *ambi*, el final se despliega sobre la página aumentando el efecto suspensivo, mediante el recurso visual que Francisco López Estrada llama “línea poética escalonada” (1987: 141):

9	el puro ser sin hojas ya
11	sin costas ni ondas locas ni cocontras
7	sólo su ámbito solo
5	recién
	quizás
5	recién entonces

El paso de *ambi* a *ámbito* limita la polisemia, sin descartas las connotaciones espirituales, pues aún allí podría verse la influencia de Juan Ramón Jiménez: “para llevarme en cuerpo y alma / al ámbito de todos los confines, a ser el yo que anhelo” (1949: 75).

En 1963 se aplica un cambio en el prefijo: *cocontras* pasa a ser *recontras*, eliminando una de las consonantes aliteradas del verso y la repetición frecuente en la poética de *En la masmédula*: *cocopleonasmó* (221), *necrococopiensos* (229), *cocoterráqueo* (233), *poco coco del todo* (247), *novococo* (255).

El análisis ha demostrado que es una inexactitud hablar sólo de versos heptasilábicos, soslayando los endecasílabos, para referirse al sistema rítmico de *En la masmédula*. De hecho, sólo cuatro poemas del libro están compuestos exclusivamente por unidades de siete sílabas: los ya mencionados “Plexilio” y “Topatumba”, además de “Menos” y “Por vocación de dado”. Este último es uno de los poemas más largos y densos:⁶¹⁴ son 33 versos, formados por 77 unidades heptasilábicas, sueltas o agrupadas de a dos, tres o cuatro por verso; hay una unidad irregularmente octosilábica: “del muy Señor nuestro ausente”, en el verso 29; y una fragmentación con encabalgamiento y sinalefa entre versos: “obnubilado / inserto” en los versos 30-31. “Menos” es un ejemplo ilustrador de la desarticulación, porque los 15 versos están compuestos por 14 heptasílabos, aunque sólo en cinco coinciden metro y gráfica.

“Menos”, presentación gráfica

Menos rodante dado
deliquio sumo psíquico que mana del gozondo
sed viva
encelo ebrio
chupón

“Menos”, estructura métrica

7 Menos rodante dado
7 deliquio sumo psíquico |
7 que mana del gozondo
7 sed viva / encelo ebrio
7 chupón / chupalma ogro |

⁶¹⁴ Los tres poemas más extensos, sin tomar como medida la cantidad de versos de extensión siempre variable, sino la duración de la lectura en el disco, son “Cansancio”, 3’ 14”; “Por vocación de dado”, 3’ 02”; y “Hasta morirla”, 3’ 00”.

chupalma ogro de mil fauces que dragan	7	de mil fauces que dragan
pero ese sí más llaga	7	pero ese sí más llaga
por no decir llagón	7	por no decir llagón
de rojo vivo cráter y lava en ascua viva	7	de rojo vivo cráter
pocón	7	y lava en ascua viva
sopoco íntegro	7	pocón / sopoco íntegro
menos en merma	7	menos en merma / a pique
a pique	7	sin hábitos de corcho
sin hábitos de corcho	7	hacia el estar no estando
hacia el estar no estando		

También hemos comprobado que la regularidad métrica de *En la masmédula* es mucho más sistemática y difundida de lo que ciertos vislumbres permitían suponer. El acatamiento de Gironde a este riguroso esquema métrico es casi total. El número de versos en los que no se reconocen heptasílabos y endecasílabos varía según las ediciones: 20 versos sobre 585 en los poemas de la edición de 1956; 84 versos sobre 876, en los de 1963.⁶¹⁵ Mientras que “Balaúa”, “Destino”, “Topatumba”, “Habría”, “Tantan yo” y “Menos” se encuadran en el sistema rítmico del resto del libro, hay que consignar que la diferencia se debe en su mayoría a tres de los once poemas incluidos en la última edición del libro: “A mí”, “Mito” y “Ella”. Estos tres llaman la atención también por su sintaxis más ceñida a la medida gráfica del verso. De todos modos, la fluctuación métrica se reduce a un número limitado de metros, con fuerte presencia de los de siete y once sílabas: aproximadamente la mitad de los versos de “A mí” y “Mito” responde al esquema aquí analizado. En “Ella” (261) predominan las unidades de nueve sílabas, incluso en largas series, como la de once versos que comienza con “o un mecanismo radioanímico”; los últimos dos versos son octosílabos; hay series de unidades de siete y once, acentuadas en sus sílabas pares:

11	un chupochupo súcubo molusco
11	que gota a gota agota boca a boca
7	la mucho mucho gozo
7	la muy total sofoco
7	la toda <i>shock</i> tras <i>shock</i>

“Cansancio” es también más libre que otros poemas, aunque predominan las unidades de siete y once sílabas, que integran 33 de los 46 versos, y los enneasílabos:

7	Y de los replanteos
7	y recontradicciones
11	y reconsentimientos sin o con

⁶¹⁵ Para mantener el mismo término de referencia, en ambos casos consideramos los poemas tal como aparecen en su edición de las *Obras completas* de 1968.

7	sentimiento cansado
7	y de los repropósitos
7	y de los reademanes
15	y rediálogos idénticamente bostezables
9	y del revés y del derecho
9	y de las vueltas y revueltas
9	y las marañas y recámaras
10	y remembranzas y remembranas
9	de pegajosísimos labios

En “Porque me cree su perro” hallamos seis unidades irregulares sobre las 44 que integran los 30 versos del poema (por ejemplo, “demasiadísimo humana”, octosilábica). Por ello, tal vez no sería desacertado pensar que en su última época Gironde estaba abriendo una nueva modalidad poética, que no llegó a desarrollar, ajustada a esquemas métricos más abiertos. Excluyendo estos tres poemas tardíos, las excepciones encontradas son realmente pocas, y ello puede deberse a muchas razones, como a la libertad del poeta, que en última instancia no es esclavo del sistema, a irregularidades métricas, a la dificultad para discernir en ciertos casos el metro enmascarado o simplemente a erratas.

El cumplimiento de las normas es tan rígido, que llaman la atención de inmediato unidades irregulares como “los finitos afines | pudiesen menos”, de 7-5 (227) o “mientras se rota quedo | ante el fugaz aspecto sempiterno | de lo aparente o lo supuesto” (253), cuya última unidad resulta de nueve sílabas; tal vez cabría pensar en dos unidades pentasilábicas, al igual que en otros esporádicos casos, como el final “recién / quizás / recién entonces” (227), el verso “a otra grisura” (237), o algunos pasajes de “Yolleo”: “por qué / si sos / por qué di / eh vos” (246), aunque este último caso probablemente se trate de breves versos polirrítmicos como los cuatro primeros del poema. El resto de este poema es regular, salvo la unidad “junto a mis ya muertos y revivos yoes”, que en las dos primeras ediciones, en la versión manuscrita y en la grabada es un endecasílabo regular: “junto a mis muertos y revivos yoes”, así que probablemente se trate de una errata (sería otro de los pocos ejemplos de endecasílabo acentuado en cuarta y octava).

Hay otras excepciones al esquema métrico en comienzos de poemas completamente regulares. Así, es posible considerar como pentasílabos los versos iniciales de la primera de las “Posnotaciones”: “lívido engendro | digo de puna / que enquina el aire” (247); en ese comienzo, “Cobayo” resulta difícil de integrar. Se leen como tetrasílabos el primer verso de “Tantan yo” (“Con mi yo” [256]), y los primeros de “Al gravitar rotando”: “En la sed / en el ser / en las psiquis / en las equis” (221),

aunque los dos primeros sumen un heptasílabo. En el comienzo de “Soplosorbos” (243), hay versos breves que cuesta asimilar a los adyacentes:

2 *Costas*
7 rompientes del entonces
7 resacas / subvivencias |
7 que arenan el ahora
7 calas / caries del tiempo
7 Cuanto conjuro lacio
7 cepotedio / soborra
5 *concupinada*
7 soplosorbo del cero
3 *vacío*
7 vacío ya vaciado |
11 en apócrifos moldes sin acople

En “Tropos” (239) los dos primeros versos no forman heptasílabo, mientras que el resto del poema es regular:

2 Toco
4 toco poros
7 amarras / calas toco⁶¹⁶
7 teclas de nervios / muelles
7 tejidos que me tocan
7 cicatrices / cenizas
11 trópicos vientres toco / solos solos
7 resacas / estertores
7 toco y mastoco / y nada

En cuanto a las erratas, hay una que pasó de las obras completas de 1968 a las de 1999, en el verso: “excoriaciones fiebres | de noche que burmua” (226), donde aparece un verbo de oscuro significado, creado por Girondo.⁶¹⁷ Para respetar las dos unidades heptasilábicas, la lectura correcta exige pronunciar *burmúa*, tal como consta en las versiones de 1956, 1961 y 1963.

Un punto donde se cruzan las innovaciones léxicas y las rítmicas es en la formación de palabras compuestas. Se ha dicho innumerables veces que Girondo crea un léxico nuevo. Dardo Scavino, en una reciente lectura del texto que “pretende retomar el proyecto freudiano de esa lingüística deseante que Jacques Lacan llamará «lingüistería»”, considera las creaciones lingüísticas de Girondo como *mimofonías*, es decir, basadas en “similitudes aparentes en el plano acústico” y las divide en dos tipos, retomando términos del propio poeta: los *grifosones* o palabras-valija, y las

⁶¹⁶ El segundo y el tercer verso podrían leerse como un endecasílabo: “toco poros / amarras / calas toco”.

⁶¹⁷ Los sufridos traductores de *En la masmédula* se vieron obligados a elegir un significado para *burmúa*. Haroldo y Augusto de Campos lo relacionaron con *bruma* (1976); Molly Weigel, con *burla* (2012).

“neovoces” o neologismos (2007: 527-528). Debemos añadir que ese léxico nuevo está condicionado por el ritmo: no hay palabras de más de siete sílabas, que excederían la base rítmica de los metros de 7 y 11. En cambio, sí vemos palabras compuestas, neologismos y adverbios que por sí solos constituyen una unidad heptasilábica; estas voces enmascaran gráficamente el metro regular, pero se integran al ritmo: *aridandantemente* (224), *animamantemente*, *prostitutivamente* (233), *alirrampantemente* (234), *endosorbienglutido* (221), *olavecabracobra*, *ulululululula*, *arpegialibaraña* (242). En este influjo del ritmo sobre la palabra se encuadra también la elección, ya mencionada, de esdrújulas para reforzar el acento en sexta de los endecasílabos: “tras esmeriles párpados videntes” (220), “y confluencias de cúmulos recuerdos” (232), “con traslúcidos móviles grisgrices” (248), “del macrobarro grávido de muerte” (250). En algunos poemas abundan las esdrújulas también al final de las unidades métricas: en los primeros diez versos de “Por vocación de dado” (compuestos por veinte heptasílabos), hallamos once finales esdrújulos (*vértigo*, *máximo*, *reverberalíbido*, *tránsfuga cocoterráqueo efímero*, *exóvulo*, etc.).

El empleo de metros regulares no explica por sí solo el ritmo “encantatorio” de *En la masmédula*. En el dominio de los complementos rítmicos es donde se percibe más claramente la técnica de Gironde. Son características las enumeraciones y las repeticiones (en “Las puertas”, por ejemplo, la raíz de *abierto* se repite como paronomasia siete veces en diez versos); la reiteración anafórica de un elemento al principio de versos adyacentes o próximos (“En la sed / en el ser / en las psiquis / en las equis” [221]). Los versos se corresponden sintácticamente (“a la deriva al vértigo ... al sublatir al máximo ... al desensueño al alba” [233]), se repiten en paralelo (“y darle con la proa de la lengua / y darle con las olas de la lengua” [235]) o invierten sus términos (“y desde arriba abajo y desde abajo arriba” [253], “siempre siempre yollando y yoyollando siempre [246]). Están compuestos de dos secciones simétricas (“cualquier a qué cualquiera” [229], “su gris *resaca* me *sacaré* [257]), o tienen una estructura trimembre: “sin lar sin can sin cala | sin camastro sin coca sin historia” (221), “de galaxias de semen de misterio” (235), “y más y más y más” (248).

Gironde acumula sufijos (“chupón ... llagón ... pocón” [259]) y prefijos (“y mil y miles vueltas y revueltas y contras y recontras” [257]). La base rítmica de la prefijación, sumada a la disposición acentual, resulta tan intensa, que ni siquiera es necesario repetir elementos para percibir la regularidad: “metapsíquica casa multigrávida” (232).

Las aliteraciones, como vimos, son numerosas; suelen intensificarse con un manejo análogo

de las vocales: “y treta terca en tetas” (263), “restos de restas” (248), “alga de algo” (256). Girondo a menudo enfatiza las sílabas aliteradas haciendo recaer sobre ellas los acentos principales del verso:

de soterráneas ráfagas de ratas (237)

de musgo de entremuslos | de seda, que me ceden (254)

ízala tú mi tumba (id.)

En los apoyos acentuales se coordinan también las vocales en equilibrio rítmico, según un procedimiento muy empleado por los poetas del Barroco: “los atónitos yesos de lo inmóvil” o-e-o (220), “de malceñidas células vigías” i-e-i (233). A veces los tres apoyos caen sobre el mismo timbre vocálico: “entre charcos de lágrimas que cantan” a-a-a (226), “casa cábala / cala / abracadabra” a-a-a (232). La concertación puede extenderse al resto de los acentos del verso: “son estertores malacordes oleos” o-o-a-o-o (225); o a muchos versos: i-o: “un nimio virgo vicio / ... un nido umbrío y tibio / un hijo mito / mixto de silbo ido y de hipo de divo de ídolo” (255); a-o: “más zafio tranco diario / ... / y mago rapto enlabio de alba albatros / ... / lato amor gayo nato / ... / más santo hartazgo grávido” (236).

Girondo explota estos recursos de acuerdo a las necesidades de cada poema. Así, como hemos visto, en “El puro no” la acentuación recaía en sílabas pares, la mayoría de las veces sobre el sonido *o*. En evidente contraste, “El uno nones” tiene una acentuación predominante en tercera y sexta sílaba, y estos acentos caen casi siempre sobre vocales diferentes, produciendo un cromatismo intencionalmente variado:

res de azar que se orea | ante la noche en busca | de sus límites perros a-e-o-u-i-e (228)

En “Plexilio”, la dispersión de los versos se enfatiza por las diferentes vocales en que recaen los acentos de cada unidad rítmica, con una sola excepción, el verso central, manifiestamente uniforme: “sin nexo anexo al éxodo” (249), replicando la sonoridad del título.

El cromatismo vocálico separa distintos momentos de un mismo poema. En “La mezcla” (219), después de un comienzo monocromático: “No sólo el fofo fondo / los ebrios lechos légameos...”, se pasa a una marcada variedad de vocales: “al gusto al riesgo en brote / al ritmo negro al alba” u-e-o-i-e-a, en la que no hay palabras con la combinación *e-a* hasta la aparición de mezcla (salvo “exellas”, en el verso anterior), y entonces a partir de allí se acumulan las voces con este timbre vocálico: *mezcla, plena, merma, tensas, hembras, tuercas*.

Concordancia en el timbre y aliteración terminan por resultar casi indistinguibles de la rima:

“y rato apenas nato | ya árido tardo graso dromedario” (263); “que gota a gota agota boca a boca” (261). Las rimas de *En la masmédula* resultan aun más irregulares que las de los dos libros anteriores. Las consonantes son muy pocas, y nunca sistemáticas, como puede verse en “Gristenia”; o en “Habría”, con rimas final de las unidades métricas acumuladas:

7 Con cresta
 o candor niño
 11+7 o envi**ón** var**ón** habría que os**ar** iz**ar** | un yo flamante en **gozo**
 7+7 o autoengendrar hundido | en el propio ego **pozo**
 7 un nimio virgo **vicio**
 7+7 un semi tic o trauma | o trac o toc **novicios**
 11 un **novococo** inédito por **poco**
 7+7 un mero medio **huevo** | al menos de algo **nuevo**

Se ven aquí rimas internas, muy frecuentes en otros poemas del libro: “en las fauces del cauce” (236), “la estéril lela estela” (241), “las tensas sondas hondas los reflujos las ondas de la carne” (241), “yo gong / gong yo sin son” (256), “por entregarse entero o de tres cuartos harto ya de mitades y de cuartos” (253), “yo zurdo absurdo burdo” (257). La complejidad de las rimas internas puede verse en “Noche tótem” (220) donde hay un endecasílabo con doble rima interior simétrica: “*ante el refluído herido interrogante*”, y una sucesión de paronomasias (*incierto / muerte / deserta*), que funcionan rítmicamente como rima, *erto-erte-erta*, más allá de la diferencia de la última vocal. Un tipo singular de rima interna se obtiene cuando las sílabas acentuadas del verso son recogidas en la última sección:

con cuanta *larva* en *tedio languilate* (229)

sin *lar* sin *can* sin *cala* (221)

Rimas asonantes se advierten, entre otros poemas, en “La mezcla”, “Plexilio” y “Balaúa”. “Destino” (253) tiene 30 versos compuestos por 36 unidades métricas de 7 y 11 sílabas, muchas de las cuales terminan en *é-o*:

11 hasta el extremo o medio o resurrecto |
 11 resto de éste a aquello o de lo opuesto
 11 y rueda que te roe hasta el encuentro
 7 y aquí tampoco está
 7 y desde arriba abajo |
 11 y desde abajo arriba ávido asqueado
 7 por vivir entre huesos
 11 o del perpetuo estéril desencuentro
 7 a lo demás / de más
 7 o al recomienzo espeso |
 11 de cerdos contratiempos y destiempos

El uso de asonancias internas es tan fuerte, como se ve en los dos primeros endecasílabos citados (*extremo, medio, resurrecto, resto, aquello, opuesto*), que cabe preguntarse si *este* no será una errata por *esto*, que además se relacionaría mejor con *aquello* según los pares pronominales *este-aquel, esto-aquello*.

Una estructura particularmente regular de rimas asonantes presenta “Ante el sabor inmóvil” (250), que en las primeras versiones se situó como texto de clausura. En este poema, el verso *aunque el sabor no cambie* se repite a modo de estribillo y funciona de hecho como un pareado de final de estrofa, puesto que están en asonancia con él todas las unidades métricas que lo preceden, que son endecasilábicas, salvo una, e integran versos gráficos de distinta longitud, que no es relevante para la rima en este caso. Según la conocida fórmula de Pedro Henríquez Ureña, “ritmo, en su fórmula elemental, es repetición. El verso, en sencillez pura, es unidad rítmica porque se repite y forma series, las unidades pueden ser semejantes y desemejantes” (1961: 254). Siguiendo esta idea, Domínguez Caparrós señala que el estribillo “contribuye a la afirmación de este efecto rítmico, y da unidad al poema” (2004: 166). Una visión panorámica ayudará a comprender el recurso:

<p>Todos los intermedios pudresienes de espera de esqueleto de lluvia sin persona cuando no neutros lapsus micropulpos engendros del sotedio pueden antes que cóncavos ausentes en seminal yacencia ser otros flujos ácidos del diurno sueño insomne otros sorbos de páramo tan viles vivas bilis de nonadas carcomas diametrales <i>aunque el sabor no cambie</i></p>	<p>...diametrales <i>aunque el sabor no cambie</i></p>
<p>y Ofelia pura costa sea un pescado reflejo de rocío de esclerosada túnica sin lastre un fósil loto amóvil entre remansos muslos puros juncos de espasmo un maxilar de luna sobre un canto rodado tierno espectro fluctuante del novilunio arcaico dromedario lejos ya de su neuro dubitabundo exnovio psiquisauce <i>aunque el sabor no cambie</i></p>	<p>...psiquisauce <i>aunque el sabor no cambie</i></p>
<p>y cualquier lacio cuajo invista nuevos huecos ante los ídem lodos expartos bostezantes peste con veste huéspedes del macrobarro grávido de muerte y hueros logros de horas lagrimales <i>aunque el sabor no cambie</i></p>	<p>...lagrimales <i>aunque el sabor no cambie</i></p>
<p>y el menos yo del uno en el total por nada beato saldo de excoito amodorrado malentetando el asco explore los estratos de su ámbito sin sino cada vez menos cráter <i>aunque el sabor no cambie</i></p>	<p>...cráter <i>aunque el sabor no cambie</i></p>
<p>cada vez más burbuja de algánima nonáyade más amplio menos tráfuga tras sus estancas sienas de mercurio o en las finales radas de lo obscuro de marismas de pelvis bajo el agua con su no llanto arena y sus mínimas muertes navegables <i>aunque el sabor no cambie</i></p>	<p>...navegables <i>aunque el sabor no cambie</i></p>

Una disposición semejante puede hallarse en las tres series de versos de “Hay que buscarlo”:

con un pezlampo inmerso en la nuca del sueño *hay que buscarlo / al poema*
...
con un pez velo en trance debajo de la lengua *hay que buscarlo / al poema*

...
con un pezgrifo arco iris en la mínima plaza de la frente / hay que buscarlo / al poema

Las repeticiones con variaciones pueden funcionar como una alternativa del estribillo:

Lo palpable lo mórbido / el conco fondo ...
hasta morder la tierra

lo ignoto noto combo ...
hasta ingerir la tierra

todo modo poroso / el pozo lato solo del foso inmerso adentro ...
hasta exhalar la tierra

con sus astroides trinos ...
hasta morirla

Pellegrini observó refiriéndose a estas estructuras: “En ese océano de exclamaciones que constituye *En la masmédula* no hay nada caótico. Además de la base rítmica absolutamente regular, cada poema tiene un tema que se desarrolla según una construcción geoméricamente barroca” (1964: 35). Esa “construcción geométrica” puede advertirse aislando los recursos rítmicos que los poemas de *En la masmédula* desarrollan en un complejo sistema rítmico sonoro y semántico que sostiene la sintaxis aparentemente caótica mediante la repetición de preposiciones o conjunciones, verbos conjugados, sustantivos, adjetivos y un empleo sistemático del hipérbaton.

Sólo seis de los treinta y siete poemas tienen secciones divididas por espacios en blanco que indican gráficamente la separación entre series de versos o paraestrofas: “Canes más que finales”, “Islas sólo de sangre”, “Hay que buscarlo”, “El uno nones”, “Tropos” y “Soplosorbos”.⁶¹⁸ En ellos se advierte más claramente esta estructura invisible. En “Islas sólo de sangre”, por ejemplo, cada segmento está formado por una forma conjugada del verbo ser en tercera persona del plural y por un verbo en primera persona que se intercala parentéticamente. De este modo se recorte el yo sobre la totalidad de los seres humanos, *islas de sangre*.

Serán videntes demasiado nadie
colindantes opacos
orígenes del tedio al ritmo gota
topes **digo** que ingieren el desgano con distinta apetencia

Serán...

... **digo**

Son borra viva **cato** descompases tirito de la sangre

Son ... **cato**

Un poco nubecosa entre sienas de ensayo
y algo mucho por cierto indiscernible esqueleteando el aire
dados ay en derrumbe hacia el final desvío de ya herbosos durmientes paralelos
son estertores malacordes óleos espejismos terrenos
milagro **intuyo** vermes
casi llanto que rema
de la sangre

son...

... **intuyo**

⁶¹⁸ Obsérvese que entre ellos no hay ninguno de los once poemas tardíos agregados a la edición de 1963. En la lista no incluimos “Posnotaciones” pues, como se ha dicho, no es un poema unitario, aunque en la primera sección el último verso está separado del resto por un espacio en blanco.

Sus remordidas grietas	
laxas fibras orates en desparpada fiebre musito por mi doble	... musito
<i>son</i> pedales sin olas	<i>son</i> ...
huecos intransitivos entre burbujas madres	
grifosones infero aunque me duela	... infero
islas sólo de sangre	

“Fuerte, sugestivo, poético retrato de los hombres”, dice al respecto Ricardo Paseyro, y agrega:

¿Cómo designar mejor ese algo que ensaya de tener un cuerpo, eso, a la vez, un poco nube y cosa, que impregna el vacío con sus huesos? ¿Y no es el destino del hombre derrumbarse, dormir finalmente en la hierba, luego de haber durado lo que un estertor inarmonioso, lo que un espejismo?” (1957, enero: 27).

El esquema es muy semejante en “Canes más que finales”, donde vuelven a aparecer los verbos en primera persona, mientras se repiten variantes compuestas del sustantivo *canes*.

<i>Sombracanes</i>	<i>Sombracanes...</i>
pregárgolas sangrías	
<i>canes</i> pluslagrimales	<i>canes...</i>
entre bastardos roces contelúricos de muy ausentes márgenes	
<i>Ascuacanes</i> ninfómanos pregono	<i>Ascuacanes ... pregono</i>
con ululado ahínco	
que malciernen inhímenes poseños de podrelengua amante	
<i>Canes</i> viables apenas dilucido tras la yerba penumbra acribillada por sus arpones rabos al rojo interrogante	<i>Canes ... dilucido</i>
cuando el gris hondo enhiedra sus muy amustios huéspedes en subpisos estrábicos	
Intradérmicos <i>canes</i> posesivos de malceñidas células vigías	... <i>canes</i> ...
<i>canes</i> íncubos menos del total despellejo	<i>canes</i> ...
entre finales <i>canes</i> inhalados rubrico	... <i>canes</i> ... rubrico

por la Nada

El principio es quizá menos evidente en los poemas que no dividen segmentos con espacios en blanco, pero trazar la línea de las repeticiones permite apreciar revela las estructuras profundas.

No sólo
el fofó fondo
...
no sólo el solicroo
...
ni tampoco el regosto
...
ni el fortuito dial sino
...
ni las exellas menos ni el endédalo
sino la viva mezcla

Son los trasfondos *otros* de la in extremis médium
que es la noche al entreabrir los huesos

las mitoformas *otras* ...
que es la noche sin vendas

son las grislumbres *otras* ...
que es la noche ya lívida

son las cribadas voces ... los idos pasos *otros* de la incorpórea ubicua también *otra* ...
que puede ser la muerte ... / y **es la noche** / y deserta

Sigo / solo / me *sigo*
y en **otro** absorto **otro**

me *persigo*
junto a tan tantas **otras** ... /y a tantos **otros otros**

mientras *sigo* y me *sigo* / y me *recontrasigo*
de un extremo a **otro** estero ... / ni ser un **otro otro**

Indudablemente, no cabe hablar de estrofas regulares. A lo que más se aproximan los poemas de *En la masmédula* es a la silva, si tomamos en consideración los metros empleados y no los versos gráficos, en una modalidad que podemos calificar como *silva de vanguardia*.

Lo cierto es que heptasílabos y endecasílabos, por su conformidad acentual, aparecen en distintos modelos de versificación tradicionales, y no sólo en la silva clásica. Por este motivo, Schwartz formula acerca de *En la masmédula* una pregunta ineludible: “¿Por qué una poesía que trata de la pérdida del ser de un nihilismo desenfrenado y que opta por formas vanguardistas de composición como la total abolición de puntuación, elige una forma tan conservadora en la tradición de poesía castellana?” La respuesta de Schwartz obliga a reflexionar: “El camuflaje del heptasílabo es la forma más perfecta encontrada por Oliverio Gironde para hacer coexistir lo clásico con la vanguardia, el barroco con lo neobarroco” (1986: 759-760).

Es cierto que los metros empleados por Gironde tienen una larga tradición, en la que se destacan las estancias renacentistas y la silva barroca. Esta observación de Dámaso Alonso acerca de las silvas de Góngora, podría aplicarse a *En la masmédula*: “Las *Soledades*, escritas en los sueltos, prolongables períodos de la silva, permitían todas las aventuras sintácticas, el enzarzarse de las voces, los esguinces, lazadas y arabescos” (1950: 335-336). También es cierto que esa tradición fue incesantemente renovada a lo largo de la historia, en especial durante el modernismo.

Una forma muy empleada por los poetas modernistas fue precisamente la silva, en la que introdujeron variedades métricas. Ya vimos que en sus comienzos Gironde no fue inmune al modernismo y admitió haber estado “convaleciente” de la influencia que Rubén Darío había ejercido sobre él. La tradición modernista, a su vez, se renovó y transfiguró en la vanguardia. Pese a lo que suele creerse, la vanguardia no se mantuvo ajena a los metros regulares. Gironde no fue el único en emplearlos. Con mayor o menor frecuencia, lo hicieron muchos otros poetas hispanoamericanos de vanguardia, aun en sus obras de mayor ruptura. Pueden encontrarse endecasílabos y heptasílabos (suelos o en alejandrinos) en *Trilce*, de César Vallejo (“En el rincón aquel, donde dormimos juntos / tantas noches, ahora me he sentado / a caminar. La cuja de los

novios difuntos / fue sacada, o talvez qué habrá pasado.” XV, 1922: 52); en *Altazor* de Vicente Huidobro (“La caída sin fin de muerte en muerte / Embruja el universo con tu voz / Afórrate a tu voz embrujador del mundo”. *Altazor*, I, 1931: 115); en el Neruda de las *Residencias* (“Sucede que me canso de mis pies y mis uñas / y mi pelo y mi sombra. / Sucede que me canso de ser hombre”, “*Walking around*”, 1935: 106). El estridentista mexicano Manuel Maples Arce, desde *Andamios interiores*, fragmentó las unidades métricas, como luego lo haría Girondo. Estos siete versos de “Canción desde un aeroplano” (1927: 96) corresponden a cinco unidades métricas regulares:

7 tengo las manos
 llenas
7 de azules continentes.
7 Aquí, desde esta borda,
11 esperaré la caída de las hojas.
11 La aviación
 anticipa sus despojos

En lo que respecta a la situación argentina, hay que decir que en el periódico *Martín Fierro*, principal órgano de la vanguardia local, convivieron formas líricas tradicionales con exaltadas composiciones ultraístas. Fue allí donde Girondo debatió mediante sus *Membretes* cuestiones de versificación, censurando los viejos modelos: “¡Sin pie, no hay poesía! – exclaman algunos... ¡como si necesitáramos de esa confesión!”⁶¹⁹ y postulando al mismo tiempo prácticas más libres: “Impongámonos ciertas normas para volver a experimentar la complacencia ingenua de violarlas” (1926, agosto 4). Fue poco después cuando proclamó que “se nos reprocha nuestra ignorancia técnica, cuando se nos debería reprochar nuestro excesivo sometimiento a sus novísimas exigencias, a sus flamantes limitaciones” (1926, octubre 5). Martín Prieto señaló al respecto: “es interesante destacar que lo que después fue visto como libertad es, en realidad, método, y lo que fue considerado emancipación de la retórica convencional es, por el contrario, su uso y profundización” (2006: 234).

Como la mayoría de los poetas hispánicos del período, los argentinos se inscribieron en la práctica generalizada de la silva vanguardista, continuidad de las experimentaciones iniciadas en el modernismo sobre versos canónicos, en especial los impares: en primer lugar el endecasílabo y el heptasílabo, y en menor medida el eneasílabo y el pentasílabo, para fragmentar o yuxtaponer, con

⁶¹⁹ En el periódico el texto apareció mutilado, con una continuación incompleta: “¡como si no supiéramos con lo que la produ-”

mayor o menor libertad, unidades métricas regulares. Así, Borges en sus primeros poemas ultraístas publicados en revistas, como “Aldea” de 1921 (recogido en Borges, 1997: 125):

11 El poniente de pie como un Arcángel
7 tiranizó el sendero
11 La soledad repleta como un sueño
11 se ha remansado al derredor del pueblo

y en su obra ulterior, recogida en volumen, como “Calle con almacén rosao” de *Luna de enfrente* (1925):

11+7 Ya se le van los ojos a la noche en cada bocacalle
11+7 y es como una sequía husmeando lluvia que le suelte la angustia.
11+9 Ya todos los caminos están cerca y hasta el camino del milagro.
11 El viento trae el alba entorpecida.
7+7+7 El alba es nuestro miedo de hacer cosas distintas y se nos viene encima.

Todos los poetas parecen haberse puesto de acuerdo para practicar a la vez esta modalidad que Leopoldo Lugones tildaba de “parrafitos tropezados como la tos” (1925, noviembre 15). Leopoldo Marechal, que entabló una polémica sobre el tema con Lugones desde las páginas de *Martín Fierro*, en “Canción para que una mujer madure”, de *Días como flechas* (1926):

11 Redoblan los tambores de mi fiebre (11)
9 largos llamados al otoño.

7 Has de llorar tus frutas (7)
7 redondas como lágrimas... (7)

7+7 Ensartaré en el hilo de mi plegaria sorda
7+5 las cuentas de cien días y de cien noches
11 ¡y haré un collar de tiempo que te ciña!

Jacobo Fijman, en “Toque de rebato”, de *Molino Rojo* (1926):

5 Agua de trinos
11 manó de las gargantas estelares;
7 nos lavaba la angustia
7+7 el silencio concéntrico de los cielos lejanos.
9+7 En un andar de media-luz volvían los caminos
7 y un gran bosque de aromas
11 tañía en las campanas de la aurora
7 un himno de la vida.

Mastronardi, en “Aclamación a una pieza vacía”, de *Tierra amanecida* (1926):

11 No fui en ninguna parte más entero
7 ni más hondo de mí.
11 Los instantes que en ella he desgastado

7+7 en tumulto indeciso tal vez me andan buscando.

Raúl González Tuñón, en “El caballo muerto”, de *El violín del diablo* (1926):

9 Media noche. Sobre las piedras
11 De la calzada hay un caballo muerto.
7 Aún faltan cinco horas
11 Para que venga el carro de “La Única”
11 Y se lo lleve. Ese caballo viejo,
11 hedoroso de sangre coagulada,
11 ese pobre vencido, fue un obrero.
7+7 Un hermano del pájaro, un hermano del perro.⁶²⁰

En cuanto a la fragmentación del verso, en el contexto argentino fue señalado el intento de Brandán Caraffa, uno de los fundadores de *Proa*. Ya en su momento Néstor Ibarra, al analizar la versificación vanguardista, se refirió a esta “costumbre de numerosos poetas de la misma o ninguna escuela” y agregó: “Es curioso el caso de Brandán Caraffa, que en *Nubes en el silencio*, por ejemplo, disocia arbitrariamente en versos cortos cuartetas de alejandrinos perfectamente ritmadas y rimadas o asonantadas” (1930: 120-121). Con esta observación, como en muchos pasajes de su libro, Ibarra seguía a Borges, quien había escrito que *Nubes en el silencio* incurre en una “tipografía disolvente, que despedaza los versos de catorce sílabas en indecibles o irrecitables grupos menores” (*Criterio* 5, 5 de abril de 1928).

Después de los estudios de Tomás Navarro Tomás, diversos críticos analizaron las prácticas de esta modalidad. Isabel Paraíso (1985) la llamó, “silva libre impar”; Miguel Márquez (2000), “verso libre de ritmo endecasilábico”. Esteban Torre, que también estudió las combinaciones de los “versos de ritmo endecasilábico”, sostuvo que también es considerada *silva* “la combinación de endecasílabos y heptasílabos, y ocasionalmente eneasílabos, alejandrinos u otros versos de ritmo endecasilábico, sin rima” (2000: 142). Roger D. Basagoda había señalado ya unos años antes que “a tales maneras de componer sobre la base de un ritmo con interrupciones arrítmicas no podemos llamarla *versolibrismo*, nos parecería más adecuada la nominación de versificación incompleta o irregular, porque sólo en detalles no se ciñe a la preceptiva de las poéticas clásicas”; se trata de “una base de endecasílabos y heptasílabos con algunas licencias e irregularidades de las que impuso el modernismo” con las que suelen escribirse versos “en líneas de muchas sílabas, fácilmente divisibles en versos menores” (1947: 109, 111).

⁶²⁰ Entre los libros publicados ese año, el único importante que deliberadamente rehúye esta versificación es *La musa de la mala pata* de Nicolás Olivari.

En el recorrido histórico de Utrera Torremocha, constituye una etapa fundamental la poesía de Juan Ramón Jiménez, cuya “clara base rítmica tradicional del verso de su silva es lo que, probablemente, ha permitido que se haya convertido en la forma más común de verso aparentemente libre, la de más influencia en toda la poesía posterior”. El modelo de la silva libre de base generalmente impar, sin rima, ampliamente empleado por poetas hispanoamericanos y españoles, “ha llegado a convertirse en un «clásico» del verso libre” (2010: 108-109). Sin embargo, concluye Utrera Torremocha, debe observarse que la “silva libre” se rige, en realidad, por “un claro ritmo endecasilábico, totalmente regular, con lo cual no cabría hablar de verso libre verdaderamente amétrico”, esto es, lo que hoy se considera *verso libre*.

Desde luego, no es este el sitio para un estudio métrico de la poesía de vanguardia, pero es necesario reflexionar sobre cuestiones teóricas que aún no sólo carecen de sistematización, sino que en muchos aspectos han sido soslayadas, y mostrar el contexto en que nace el proyecto poético del Gironde de *En la masmédula*. Este es, por lo demás, tardío, como sostiene Schwartz:

Al contrario de sus precursores, Vallejo y Huidobro, que pasaron a la historia de las vanguardias poéticas con una única gran obra de ruptura (*Trilce*, 1922 y *Altazor*, 1931), Gironde resurge de la vanguardia cosmopolita de la década del veinte para reinstaurar la vanguardia masmedular de los años cincuenta, iniciada en el 42 con *Persuasión de los días* (1996: 219).

La tradición a la que se remite Gironde es una tradición ya filtrada por el modernismo y la vanguardia histórica, es decir, conforme al linaje establecido por el propio poeta: Darío, Vallejo, Huidobro, Neruda.

Quisiera agregar otros dos antecedentes, correspondientes a libros publicados en 1946: *Pasiones terrestres* de Enrique Molina y a *Desde lejos* de Olga Orozco. Estos dos poetas, que formaban parte del círculo de jóvenes amigos de Gironde, presentan acumulaciones métricas de heptasilabos y endecasílabos que el poeta no practicará hasta 1951 con “Encallado en las costas del Pacífico”, dedicado al primero. Así, hallamos versos compuestos por más de dos unidades heptasilábicas en “Dioses de América” (1946: 33, 34) de Molina:

11 Como rayos que parten al destierro,
 11 con el viejo alarido de sus víctimas
 7+7+7 uno a uno pasaron, | rodando de la pétrea | corona del altar. [...]
 11 iluminad el páramo, la nieve,
 7+7 y la piel de los siglos | sobre los escalones
 7+7+7 aún reza el sacerdote | de orejas espinadas | que descifra el oráculo.

Y en “La abuela” (1946: 17), de Orozco:

7+7+7 Ella mira pasar | desde su lejanía | las vanas estaciones,
7+11 el ademán ligero | con que idénticos días se despiden.⁶²¹

Queda claro, pues, que la base del esquema métrico de *En la masmédula* no es un fenómeno aislado; otros poetas de vanguardia emplean los mismos metros regulares, también ocultándolos mediante la fragmentación o la acumulación. Lo que distinguió a Girondo en este, como en otros aspectos de *En la masmédula*, fue el límite extremo al que llevó su poética. Por un lado, en lo que se refiere al principio de ocultamiento, tan exagerado, tan minucioso, que a cincuenta años de publicada la primera edición del libro todavía muchos creen que se trata de verso libre. El rigor de la poética de Girondo es uno de los secretos mejor conservados de la literatura argentina. Él nunca se preocupó en revelarlo, y este análisis puede interpretarse como la profanación de un misterio, pero también como un acto de justicia. No porque debamos creer que el verso medido es preferible al verso libre o que Girondo era mejor poeta porque “sabía versificar”, sino por el hecho simple de que así está escrito *En la masmédula*. Incluso la lectura grabada por Girondo puede resultar a veces engañosa, como ya lo advirtió Schwartz: “La fuerza oral dada por el heptasílabo y la convicción de ser lo mejor de su poesía, es tal vez lo que convenció a Girondo a registrar exclusivamente *En la masmédula* como única herencia oral, con la grabación de un *long-play* en 1960. Pero también la lectura oral de *En la masmédula*, cuya voz gravísima parece emerger de las tinieblas, esconde el heptasílabo” (1996: 228).

Girondo mostró ser un poeta perfectamente consciente de las potencialidades rítmicas del metro regular, y ese fue, precisamente, otro aspecto en el que se destacó por llevar su poesía hasta el extremo: la sistemática experimentación rítmica. Como vimos, empleó casi exclusivamente dos metros, el endecasílabo y el heptasílabo, y con ellos logró dar a *En la masmédula* una variedad no alcanzada plenamente en *Persuasión de los días*. Al analizar los versos en su composición métrica, como aquí, se los disecciona artificialmente. Ello se debe a que la acumulación y la fragmentación no son solamente recursos gráficos para escamotear la regularidad, sino que recrean los viejos metros para producir un vértigo rítmico nuevo, sostenido por las pausas y la intensidad de los apoyos acentuales. Los mismos metros, en una disposición tipográfica regular, exigirían una lectura distinta. Contra esa lectura “normal” del “architedioso y lazariato neoclasicismo” lanzó su libro

⁶²¹ Algunos de estos poemas habían sido anticipados años antes en publicaciones periódicas. En “Dioses de América” también abundan los enneasílabos.

Girondo. La aparición inesperada de endecasílabos en la serie de heptasílabos prolonga la tensión de los acentos uniformes. Los hemistiquios del alejandrino suelen tener un ritmo de ascenso y descenso; Girondo elevó la tensión al máximo, al yuxtaponer más de dos heptasílabos, o la quebró en un anticlímax, al dislocar el verso regular.

El rigor métrico aquí estudiado es sólo una parte del sistema. No se detiene en él la experimentación rítmica de *En la masmédula*. El mismo metro y la misma disposición acentual de los heptasílabos llamados dactílicos o melódicos, empleados famosamente por Rubén Darío en la “Sonatina” de las *Prosas profanas*:

La princesa esta triste... | ¿que tendrá la princesa? | Los suspiros se escápan | de su bóca de frésa,

reaparecen transfigurados en el frenesí de *En la masmédula*:

Poco cóco del tódo | sino inórbito asómbro | acodádo al rebórde | de sus cáries de náda (247).

Así como fuerza las palabras a cometer “incestos” y “acoplamientos”,⁶²² Girondo integra y desintegra los metros regulares, para engendrar nuevas criaturas rítmicas. Habría que inventar un nombre para estos versos “masmedulares” que no pueden ser reducidos a ninguno de los metros que los componen. A la explotación sistemática de estos recursos el poeta añade los distintos complementos rítmicos. Es la exacerbación de tales elementos lo que hace de *En la masmédula* un proyecto único, que no sólo postula, en general, una poética, sino también, en particular, una rítmica, una teoría tácita del ritmo que se lee en el “intrafondo eufónico” de sus versos. La revolución de Girondo es también una revolución rítmica. *En la masmédula* no es un desorden, sino un orden nuevo.

5.6. “Un desconocido para el gran público”

Poco se sabe de la producción literaria de Oliverio Girondo en sus últimos años, después del accidente y de la última edición de *En la masmédula*. Todo parece indicar que el deterioro de la salud le impidió un trabajo pleno. Ramiro de Casabellas contó que desde la trepanación Girondo “salió cada vez menos de su casa” y “hubo que poner un ascensor”; lo llamó el *lustró opaco*: cinco

⁶²² Recuérdense las cartas de Girondo sobre *En la masmédula*: “los acoplamientos, incestos y pequeños monstruos idiomáticos que he conjurado responden, por una parte, a la necesidad de recurrir a medios más expresivos –más explosivos– y que concuerden mejor con el contenido emotivo –no sentimental, sino estético– del poema” (a Córdova Iturburu, del 5 de febrero de 1955); y “Viejas prostitutas con olor a mercado o perfumadas hasta la náusea, 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” (a Ricardo Paseyro, del 28 de enero de 1957).

la cantidad de los programados.

Una posibilidad es que haya sido suministrado por Enrique Molina, quien colaboró tres veces con esta revista a lo largo del tiempo, la última de ellas el número anterior a la publicación de “Hay que darles”. Lamentablemente, en el breve artículo no se incluyó una reproducción del manuscrito, como sí ocurría en otras tres notas del mismo número de la revista.

9 (5+4)	Por vertebrados temporales
9 (4+5)	hay que darles en los asuetos
10 (5+5)	con el tesón de lo impertérrito
10 (5+5)	por palpitantes unisexuados
5	súper opacos
14 (4+5+5)	hay que darles en sus calvarios y en los tugurios
5	de sus instintos
5	darles y darles
5	por sepulcrales
10 (5+5)	y ciudadanos recalcitrantes
10 (5+5)	en las esperas y en los encuentros
10 (5+5)	por tan políticos y tan locuaces
10 (5+5)	y sobre todo por existentes
10 (5+5)	y por peatones multiporosos
10 (5+5)	en los entreactos en plena danza
10 (5+5)	hijos de madre y hasta de padre
9 (5+4)	en los declives y a montones
9 (4+5)	hay que darles por corruptibles

El único rasgo estilístico de *En la masmédula* que puede reconocerse en “Hay que darles” es la prefijación: *unisexuados*, *súper opacos*, *multioporosos*. Estos prefijos no son los más frecuentes, pero de todos hay ejemplos: *unisolito* (231), *superimpuro* (226), *multigrávida* (232). En lo demás, el texto presenta muchas diferencias de calidad y de estilo con los poemas de *En la masmédula*, sobre todo en la elección del léxico (*ciudadanos recalcitrantes*, *políticos*, *peatones*), que lo vuelven demasiado obvio y, precisamente, “político”. Y en verdad el poema a primera vista parece apócrifo, pero para no fiarnos en meras impresiones aceptemos su autenticidad, sobre todo porque lo acompaña un dibujo inédito de Spilimbergo, lo que demuestra de algún modo que la revista tuvo acceso a los papeles privados de Girondo.⁶²³

Lo que sí hay que desechar es la afirmación de que el poema pertenece al período anterior a *En la masmédula*, al menos por dos razones:

⁶²³ El equipo de la revista en este número estaba integrado por Federico Vogelius (director ejecutivo), Eduardo Galeano (director asesor), Vicente Zito Lema (director editorial) y Aníbal Ford (jefe de redacción). Hemos consultado a antiguos miembros de la redacción que no recordaron el episodio.

1) La ausencia de condensaciones léxicas que vimos en los otros textos inéditos que con certeza pertenecen a este período, como “Angelnorahcustodio”: *barbasordina, niñaslámparas, silencioaraña, arcángelrelámpago*; “Instancias a un poeta”: *fofopulpoduende, dogoarcángel, senoslotos, sueñosculebras*; “Tras los plumosos llantos...”: *noviaesquina, alipulcra, pornoinfidencia*; “Nota loba”: *luzhada, olabacantellaga, brasaboca, ventrimaga, mitocorne*.

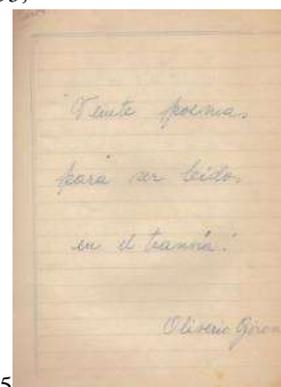
2) El tratamiento rítmico: desde *Persuasión de los días* en adelante, los poemas de Gironde esconden una métrica basada casi exclusivamente en la diversa combinación de unidades de 7 y 11 sílabas. Sólo eluden, y en parte, este esquema los poemas tardíos “A mí”, “Mito”, “Ella” y “Cansancio”. En “Hay que darles”, en cambio, la base rítmica está compuesta por unidades de 4 y 5 sílabas, agrupadas o sueltas.

Así, pues, si admitimos que el poema es auténtico y no es anterior a *En la mas médula*, queda por determinar a qué momento corresponde. Tal vez haya formado parte de esa producción posterior a 1963, sobre cuya existencia circulaban numerosos rumores pero de la que nada sabemos hasta ahora; tal vez se tratara de un borrador, similar al dactiloscrito de *Campo nuestro*. En cualquier caso, tendríamos una muestra del largo camino de Gironde hacia el escepticismo: el que va de los poemas “Hay que compadecerlos” de *Persuasión de los días* y “Hay que buscarlo” de *En la mas médula*, a este desconocido “Hay que darles”.

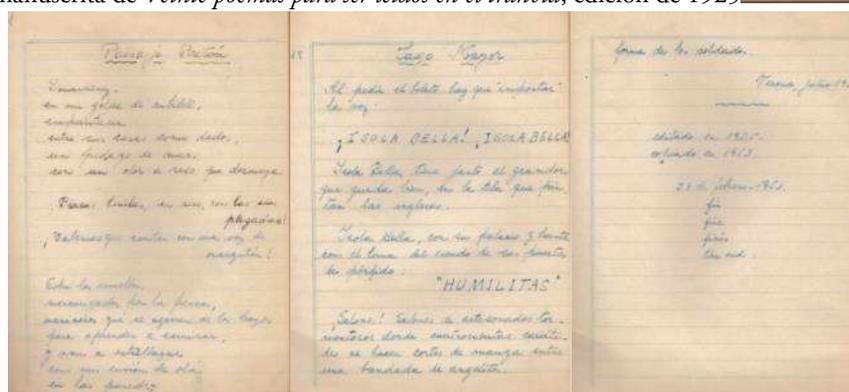
En cuanto a la difusión de la obra de Gironde, hay que señalar un hecho fundamental acerca de las condiciones de circulación de sus libros a comienzos de la década de 1960: si *En la mas médula* era un proyecto poco difundido, la producción anterior era aún más ignorada y permanecía en el olvido. En la actualidad, cuando Gironde ya tiene un sitio en el canon de la literatura latinoamericana y su poesía se encuentra entre las más leídas en todos los soportes, resulta difícil pensar que en el final de su vida la mayoría de sus libros no estaban al alcance del público lector. Gironde era un fantasma, un mito, un rumor, un secreto al que pocos accedían. Salvo los *Veinte poemas* en 1925, ninguno de sus anteriores libros había sido reeditado. Circulaban cuadernos de transcripciones manuscritas realizadas con fervor medieval por anónimos copistas. En el curso de la presente investigación, accedimos a uno de esos cuadernos, el que perteneció al escritor Carlos María Caron, cuando era un joven de diecisiete años.

Figura 226

Copista anónimo, cuaderno fechado el 23 de febrero de 1953,



transcripción manuscrita de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, edición de 1925



Después del acto en la SADE, y con el correr de la década de 1960, Gironde empezó poco a poco a salir de la oscuridad y el silencio, en general gracias a la difusión de los poetas de las generaciones posteriores que seguían viendo en él un modelo de integridad, como Horacio Jorge Becco, para quien el poeta era “un vivo ejemplo de vitalidad y juventud renovada” (1966, enero 23: 4).

En julio de 1963, la imagen de Gironde apareció por primera vez en la tapa de una revista. Se trataba de *Zona de la Poesía Americana*, una publicación especializada que inauguraba así “una serie de tapas dedicadas a grandes poetas argentinos”.⁶²⁴ Los homenajeados en los números siguientes fueron Juan L. Ortiz, Macedonio Fernández y Enrique Santos Discépolo, lo que indicaba una voluntad de rescatar figuras no incorporadas al canon, “islas solitarias al margen de la literatura

⁶²⁴ La publicación tenía un consejo editor integrado por poetas de distintas corrientes, entre otros, Edgar Bayley, Ramiro de Casasbellas, Francisco Madariaga, César Fernández Moreno, Noé Jitrik, Francisco Urondo, Alberto Vanasco y Miguel Brascó. Estos dos últimos fueron los encargados de la edición del primer número. Sobre *Zona*, puede consultarse el estudio de Mariela Blanco, quien analiza “las líneas omnipresentes dedicadas a justificar la elección de la foto de tapa, sección a partir de la cual el grupo editor intenta distinguirse del resto de las publicaciones anteriores, en cuanto este gesto se delinea como una operación de rescate y de construcción de una especie de panteón poético que distingue esta actitud de las de sus pares vanguardistas, caracterizados, como se sabe, por una actitud parricida” (2007: 158).

oficial o de los prestigios convencionales”, según la opinión de Lafleur, Provenzano y Alonso, para quienes “la presencia de Gironde iniciando la publicación no es un mero homenaje; quién, si no el autor de *En la marmédula* para significar, con sobrada elocuencia, el destino de un escritor tan al margen de la literatura de los literatos, tan fiel a sí mismo” (1968: 284).

Figura 227

Portada de *Zona de la Poesía Americana* 1, julio de 1963



El número de *Zona* incluía el poema “Islas sólo de sangre” tomado de la versión de 1956, sin los ligeros cambios que sería introducidos en la de 1963. Alberto Vanasco coordinó el artículo “Esteros y claustros, un diálogo con dos poetas”, en cuya presentación distinguió “las dos tendencias más definidas y características de la poesía argentina”, que recordaban los dos linajes establecidos por Evar Méndez años antes, con Gironde y Borges como referencia: “una de ellas puede ser ubicada dentro de la zona de influencia de las letras francesas y se distingue por una notable supremacía del lirismo y una intensa valoración de la palabra”, integrada por Bayley, Trejo, Aguirre, Molina, Madariaga: “en la tradición de nuestra poesía, esta tendencia entroncaría con la obra, por ejemplo, de Oliverio Gironde”. La otra tendencia, en la que incluye a Jitrik, Girri, César Fernández Moreno, Brascó, “puede situarse bajo el radio de acción de la poesía inglesa y se caracteriza por dar más importancia a las circunstancias comunicadas por la palabra que a la palabra misma, es decir, por una abierta tendencia a la objetividad; empalmaría tradicionalmente con la obra de Jorge Luis Borges” (1964, julio: 2).

En esos años, Gironde fue incluido en un puñado de antologías de poesía argentina e hispanoamericana, como la de Abril (1956, 1959), Isaacson y Urquía (1962), Rosales (1964), Prieto (1964), pero tuvo su primera antología personal sólo en 1964. Fue un libro en cierto modo desgraciado. Se titulaba *Oliverio Gironde* y apareció en el marco de una hospitalaria colección del

sello oficial del Ministerio de Educación y Justicia, Ediciones Culturales Argentinas. Estaba incluida en la llamada Biblioteca del Sesquicentenario, dirigida por Héctor Blas González, que no ha sido aún estudiada en profundidad como una etapa de formación del canon nacional, por lo cual ignoramos los alcances reales de la difusión de la antología, que parece haber sido escasa.⁶²⁵ Los prólogos solían ser encargados a otros escritores, lo que añadía valor a los volúmenes de la colección: el más recordado, quizá, es el que escribió Borges para la antología de Macedonio Fernández, aparecida en septiembre de 1961. En el catálogo *Biblioteca del Sesquicentenario, un panorama de la cultura argentina en 150 volúmenes*, impreso en octubre de 1963, se anunciaba la antología de Gironde como de “Próxima aparición”, junto con otros trabajos dedicados a autores como Francisco Luis Bernárdez, Roberto Ledesma, Carlos Alberto Leumann y Marcos Victoria. La Biblioteca tenía varias colecciones, entre ellas *Antologías* y *Argentinos en las letras*. Basta hojear las listas de los autores de su generación publicados antes que Gironde, para como ver hasta qué punto había sido relegado de la cultura oficial.⁶²⁶ Además, el volumen sufrió un gran retraso, hasta el punto de que figuraban en la sección de “Inéditos” los poemas “Porque me cree su perro” y “Cansancio”, que ya habían sido incluidos un año antes en la edición de 1963 de *En la masmédula*. Norah Lange, en la carta de marzo de 1964, antes citada, se quejó:

Mucho me preocupa que no aparezca la antología de Oliverio con estudio de Pellegrini. Aunque me interese mucho por que salga el tuyo sobre mí, *no* quiero que aparezca antes. [¿] No puedes averiguar lo que sucede [?] Hace casi un año o nueve meses que fue entregado y [ilegible]

⁶²⁵ Héctor Blas González fue, también, homenajeado por la SADE con motivo de la publicación de los primeros cien volúmenes de la colección, de la que se afirmaba: “Podrá discreparse con la elección de algunos nombres y señalarse omisiones, pero esto empalidece si se piensa en la importancia de la labor editorial y cultural realizada, y no debe olvidarse, además, que se trata de una obra en plena marcha, de modo que podrá ser completado lo que falta” (*Boletín 1961-1963*: 203).

⁶²⁶ Entre otros autores, se encontraban Jorge Luis Borges, Luis Cané, González Carbalho, Elías Cárpena, Fermín Estrella Gutiérrez, Luis Franco, Raúl González Tuñón, Ricardo Güiraldes Eduardo Mallea, Leopoldo Marechal, Carlos Mastronardi, Ricardo Molinari, Pedro Miguel Obligado, Victoria Ocampo, José Pedroni, Horacio Rega Molina, Pablo Rojas Paz, Alfonsina Storni, Amado Villar, Lisardo Zía; y algunos más jóvenes, como Adolfo Bioy Casares y Manuel Mujica Láinez. La Biblioteca incluso había dedicado en 1962 dos volúmenes al movimiento de vanguardia: *Los martinfierristas* de Eduardo González Lanuza y *La revolución martinfierrista* de Córdova Iturburu. Como se ve, Borges y Bioy habían sido publicados por la colección, pero el hecho no impedía que intercambiaran frecuentes chismes sobre su director: “BORGES: Estrella Gutiérrez visitó a Blas González y le dijo que mucha gente advertía que entre los libros sobre escritores argentinos de la comisión del sesquicentenario no había ninguno dedicado a Estrella Gutiérrez. González le explicó que todos los autores ahora estaban ocupados preparando libros sobre otros escritores. Estrella no se dejó correr con eso: repuso que él había sido presidente de la SADE, que era académico y profesor de la Facultad y que podía suministrar un autor que ya tenía reunido material sobre él... Se fue al bar de la esquina y volvió con el autor. González se venga contando el episodio, pero ya encargaron el libro” (Bioy Casares, 2006: 874); la entrada es del 6 de mayo de 1963, pero el libro sobre Estrella Gutiérrez, firmado por Edgar F. Podestá y Jorge Wilfredo Viera, tiene el pie de imprenta, quizá poco confiable, del 14 de septiembre de 1962.

me dijo que saldría en setiembre del año pasado. Otra maniobra pero ¿de quién? Oliverio no me dice nada, pero sé que le extraña.⁶²⁷

El colofón declaraba que el volumen se había terminado de imprimir, finalmente, a fines de septiembre de 1964, pero su distribución debió haberse demorado, porque las pocas reseñas sobre la antología aparecieron recién a partir de mediados de 1965; incluso la de *La Nación* es de fines de enero de 1966.⁶²⁸ Por ello Jorge Miguel Couselo en *Leoplán* afirmó que se trataba de un “*libro fantasma*, hasta ahora no visto en librerías”, y lamentó el olvido en que había caído Gironde:

Al poeta Oliverio Gironde lo olvidan, es de suponer por ignorancia, las antologías menores, y lo saltean alevosamente algunos diccionarios (el de literatura latinoamericana que, en 1960, publicó la Unión Panamericana, por ejemplo), pero su importancia en las letras argentinas es irreversible. Este pudo ser el juicio de las encontradas generaciones renovadoras de los años veinte y resultó un juicio anticipatorio, inamovible. Gironde fue entonces el poeta vanguardista. Siguió siéndolo para sucesivas generaciones, necesariamente impelidas a remover los ídolos que las defraudaban al naufragar rebeldías en las complacencias redituables.

Aldo Pellegrini fue el responsable de la selección de unos cuarenta poemas y el autor del prólogo, donde exaltaba la figura de Gironde y cerraba de este modo: “La poesía de Gironde no es una poesía fácil y mucho menos tranquilizadora; tiene el carácter inquietante de toda *exploración de lo desconocido*” (1964: 36), imagen recurrente en varias lecturas contemporáneas.

Ese mismo año de 1964 apareció el estudio crítico de Marta Scrimaglio, que, como vimos, le reprochaba a la poesía de Gironde ser un “simple juego”. Como señalamos, esta autora, paradójicamente, acertaba siempre. También lo hizo cuando vio la cifra de la trayectoria de Gironde: “al mismo tiempo que insiste, a través de todos sus libros, en cierta postura general, reitera, dentro de cada una de estas publicaciones específicas –y dentro de ellas en cada poema o en cada página– un mismo ideario, similares temas, repetidos recursos expresivos” (1964: 37). La insistencia de Scrimaglio no comprender la literatura de Gironde se extendió también, desde luego, al libro más polémico, *En la masmédula*, al que calificó de *ripioso, inauténtico, confuso, caótico, informe*:

Gironde, desde afuera, se solaza en la pintura del confuso mundo masmedular, y juega con él, y

⁶²⁷ Más allá de las posibles maniobras, el hecho pudo deberse también, quizás, a la inestabilidad política de la época –presidencias de Frondizi, Guido e Illia–, por las demoras inevitables en las iniciativas culturales estatales. En cuanto a la antología de Norah Lange, no apareció finalmente en las Ediciones Culturales Argentina, sino en Kapelusz, bajo el título *Páginas escogidas*, con prólogo de Beatriz de Nóbile y epílogo de Luisa Sofovich, pocos meses antes de la muerte de Lange en 1972.

⁶²⁸ Hemos podido relevar los siguientes trabajos: Jorge Miguel Couselo *Leoplán* 739, 16 de junio de 1965; Celia de Diego [“C. de D.”], *La Prensa*, 11 de julio de 1965; Horacio Jorge Becco [“J. H. B.”], *La Nación*, 23 de enero de 1966; Anónimo, *La Razón*, s.f.

goza inventando términos y destruyendo el orden establecido y la quietud atávica de los términos que lo designan. Así también en sus libros anteriores había burlado el aburguesamiento del universo, se había divertido con el malabarismo ingenioso de las imágenes o había gozado deteniéndose en la pintura voluptuosa de lo feo. Pero el amontonarse exuberante de las palabras no logra, aquí tampoco, ocultar el vacío (1964: 59).

Si el texto de Scrimaglio y el demorado prólogo de Pellegrini fueron publicados de casualidad con pocos meses de diferencia, resultaron ser tan complementarios que el segundo parecía responderle al primero: “La poesía auténtica puede tener el aspecto de un juego, pero entonces es el gran juego, aquél en que se arriesga todo a una carta, el juego de todo o nada” (1964: 19). Hallamos una reseña del estudio de Scrimaglio, aparecida sin firma en *La Razón* el 31 de octubre de 1964, mucho más elogiosa que el propio libro, donde aún se consideraba al poeta como “niño terrible de nuestras letras, iconoclasta, volteador de conceptos, audaz, desprejuiciado y escandalizador con sus opiniones y sus poemas”.

En 1965, Gironde y Lange emprendieron un último viaje a Europa, que resultó penoso por las condiciones del poeta. Fueron a Italia a visitar a María Teresa León y Rafael Alberti. En sus *Memorias de la melancolía* ella evocó la despedida final, “el último abrazo en una estación de ferrocarril en Roma. Un tren iba a llevarse a Oliverio hacia Francia. Angelnorahcustodio dirigía la difícil operación de embarcar a un poeta a quien un accidente, ocurrido en una noche oscura de Buenos Aires, había dejado casi muerto contra la acera de una calle horas y horas” (1970: 308). En carta desde Europa a Luisa Sofovich, Lange confesó: “nadie sabrá nunca lo difícil que ha sido todo”.

Por fin, el impulso determinante para la recuperación de la obra de Oliverio Gironde se debió al Centro Editor de América Latina, cuyos rescates y ediciones populares vendidas en kioscos callejeros han contribuido a nuevas formulaciones del sistema literario argentino. Así, los tres primeros libros de Gironde volvieron a la luz después de más de tres décadas, reunidos en un solo volumen, en la colección Serie del Encuentro del CEAL. Pocos días más tarde, el 24 de enero de 1967, murió el *príncipe de los poetas*, según escribió Casasbellas en *Primera Plana*:

El martes pasado, al caer la tarde [...], se le paró el corazón. La Argentina perdía al Príncipe de sus poetas. En verdad, lo venía perdiendo desde la década del 40, cuando los escritores consagrados por la crítica y la crítica consagrada por los escritores se alejaron de él, de miedo a contagiarse de su perpetua inquietud (1967, enero 31: 60).

Este alejamiento del centro del campo literario explicaba que “la reedición de sus primeros tres libros haya esperado treinta años, que todavía la esperen los cuatro restantes”. Casasbellas informó también que Gironde “casi no llega a enterarse que *Veinte poemas para ser leídos en el*

tranvía (1922), *Calcomanías* (1925) y *Espantapájaros* (1932) tornaban a ganar la calle. Fueron presentados el 19 de enero, noventa y seis horas antes de que el autor muriera” (1967, enero 31: 60).

Su muerte, leemos en una carta privada, “no era de extrañar, pues nunca se repuso del accidente que sufrió hace cosa de un par de años”.⁶²⁹ Se advierte que los obituarios anónimos recorrieron su trayectoria literaria con numerosos errores, lo que más allá de las fórmulas de rigor permite adivinar la escasez de datos certeros disponibles sobre el poeta.⁶³⁰ Algunos mostraban cierta animosidad o reticencia, como en *La Nación*, donde se recordaba que era un estanciero, “que había heredado esa condición económica de sus antepasados. Pero no entendía nada de estancias” y lo consideraba “todo un personaje literario” de “sensibilidad epidérmica”, que “dio a su poesía ese tono insólito” y “vivió a contrapelo del ambiente, que es una manera de replicar –de contrarreplicar– a los que viven a favor de la corriente”. La mayoría destacaba la participación de Gironde en el movimiento martinfierrista y los *Veinte poemas*, que, por ejemplo, para *La Prensa*, “por su forma y contenido son revolucionarios: versos libres y dispares, imágenes abstrusas y, en términos convencionales, antiestéticas, poesía de lo cotidiano, lo feo, lo insólito”; luego “Gironde continuó, a grandes rasgos, en la línea estética que se había fijado, sólo que profundizándola más y dándole un carácter de originalidad cada vez más intenso, y aun a veces caprichoso”. *Clarín* afirmó que era un “monarca sin corona”, cuyo “repentismo poético avasalla todo límite impuesto por la moda”. *La Razón* comentaba que “de él se dijo que era un patotero de la poesía, una suerte de niño bien que había ingresado al Parnaso para romper las botellas de la estantería y tirar manteca al techo, como una forma de ahuyentar a las musas tradicionales, un tanto envejecidas”. Afirmaciones como ésta, parecía refutar Ramiro de Casasbellas, quien se proponía “derribar las teorías en boga según las cuales este libro [*Veinte poemas*] es el de un dandy que aventaba el ocio plagiando las greguerías del maestro español”, cuando en verdad era “una poesía revolucionaria que no tiene paragón en las letras argentinas”. Casasbellas fue uno de los pocos en elogiar *En la masmédula*, “una orgía de

⁶²⁹ Carta del 27 de enero 1967 del abogado y coleccionista Simón Scheimberg al pintor Luis Seoane.

⁶³⁰ Hemos visto, hasta el momento, “Oliverio Gironde murió ayer”, *La Prensa*, 25 de enero de 1967; “Las letras argentinas, de duelo: murió Oliverio Gironde”, *Clarín*, 25 de enero de 1967; “Se fue un poeta”, *La Razón*, 25 de enero de 1967; [Sin título], *La Nación*, 25 de enero de 1967; “Oliverio Gironde”, *Crónica*, 26 de enero de 1967; R. de C. [Ramiro de Casasbellas], “Oliverio, el príncipe de los poetas”, *Primera Plana* 214, 31 de enero de 1967; “Pérdidas. Una enorme gratitud por la vida”, *Confirmado* 85, 2 de febrero de 1967; s.f. [¿Leónidas Barletta?] “A la muerte de Oliverio Gironde”, *Propósitos* 173, 2 de febrero de 1967; Osvaldo Rossler, “Oliverio Gironde o los peligros del lenguaje”, *Clarín*, tercera sección, 9 de marzo de 1967, y otras noticias de sobre el sepelio en los días posteriores al fallecimiento.

combinaciones verbales, un esplendor idiomático jamás conseguido en la literatura española”.

Contraria fue la posición adoptada por Osvaldo Rossler, quien, tras citar unos versos de “Canes más que finales” afirmó que “los poemas últimos de Gironde denotan un olvido demasiado deliberado de lo que es fondo común para el quehacer verbal. Un sentimiento destructivo prepondera sobre el afán por la aventura creadora. El amor a las palabras ha terminado en odio”; se preguntó sobre la legibilidad de esta poesía: “en estas condiciones ¿quién puede entender algo?”, y concluyó afirmando su inutilidad: “Se entiende, es claro, la intención que ha presidido a estas líneas. Lo que no se percibe es la necesidad de haberlas enunciado”. Gironde, dijo Rossler, “no dio la obra, ni siquiera el libro que cabe exigir de un poeta en plenitud”, en el movimiento martinfierrista “tuvo su mejor momento en medio de ese estrépito vivo y tonificante de propósitos. Desaparecido el monstruo, Gironde en buena medida también desapareció [...], también e irrefrenable solitario, se va extinguiendo con los años”.

Un hecho destacable es que el recordatorio más afectuoso correspondió al periódico de izquierda *Propósitos*, dirigido por Leónidas Barletta, a quien se atribuye la autoría de la nota sin firma en la bibliografía de las *Obras completas* de 1968. Se lamentaba allí la muerte de Gironde: “hubiésemos deseado que se prolongase tan hermosa vida y que el destino le hubiese deparado la vejez que correspondía a la nobleza de su espíritu, a su sentido pánico de la vida, a su libertad creadora”, trazando un retrato afectuoso: “se combinaban en él, con cambiantes reflejos, la austeridad patriarcal de los viejos porteños, de barbita caprina, con un desenfado cervantino; la levedad parisina y la efervescencia del meridional”. Evocaba las reuniones en la casa de Suipacha, destacando la ideología de Gironde y su poco conocido apoyo a publicaciones políticas:

llegaba la hora de los asuntos graves y Oliverio, con algo de senador romano, presidía aquella mesa redonda que era redonda de verdad en tiempos en que no se hablaba de mesas redondas. El tema de la guerra, de la política del futuro de la humanidad tenían en él a un sagaz crítico, a un observador penetrante y a un precursor en el pronóstico y anuncio de los cambios que sobrevinieron y de los que se esperan. Publicó folletos y ayudó a las publicaciones políticas que difundían la democracia, el progreso y la libertad.⁶³¹ Este aspecto de Oliverio, el menos difundido, es tan importante acaso, como su propio esfuerzo, renovador en la poesía.

Propósitos concluía señalando la importancia de la reedición de sus libros: “Oliverio Gironde ha muerto. Acaba de editarse en un volumen sus *Veinte poemas para leer en el tranvía y Calcomanías*.

⁶³¹ Es posible que esta alusión indique el apoyo económico de Gironde, no sólo a FORJA, sino también a *Orientación*, como vimos al analizar *Nuestra actitud ante el desastre*.

Oliverio Gironde no morirá”.

Esta publicación, en su número anterior, justamente había comentado los lanzamientos masivos del Centro Editor de América Latina, porque “otra vez el libro ganará la calle, otra vez saturará las conciencias, despertará las inteligencias”. Entre los volúmenes publicados recomendaba “esa *gema ignorada de las nuevas generaciones* que constituyen los *Veinte poemas para leer en el tranvía* del admirable Oliverio Gironde” (Anónimo, “Centro Editor”, 1967, enero 26: 4).

En efecto, el pequeño volumen del Centro Editor (18x10 cm) “ganó la calle” y sacó a Gironde del lugar de “desconocido para el gran público” para ponerlo a disposición de nuevas generaciones de lectores e iniciar el largo camino hacia su canonización. Es lícito suponer que esta edición promovió, muy poco después, la idea de recopilar las obras completas de Gironde.

El colofón, fechado en diciembre de 1966, aclaraba que “se han impreso tres ediciones: una popular, una encuadernada y una especial para bibliófilos”. La versión “popular” tuvo una gran tirada y fue realmente económica: según la publicidad de la editorial aparecida en *Primera Plana*, el libro costaba 80 pesos de entonces, mientras que el precio de la propia revista era de 120. Aunque no reproducía ninguna de las ilustraciones de Gironde, contaba con una atractiva portada del artista plástico y fotógrafo Ignacio Corbalán, que llegaría a ser icónica con el tiempo. El libro escaló en pocos días las listas de best-sellers, junto a Macedonio Fernández y Felisberto Hernández, entre la *Mafalda* de Quino y *El medio pelo* de Arturo Jauretche.

Figura 228

Portada del volumen del Centro Editor de América Latina; y su inclusión en la lista de best-sellers de *Primera Plana* 218, 20 de febrero de 1967



La edición popular del libro alcanzó un éxito inesperado entre vastos públicos, según reflejó el suelto anónimo de una revista frívola como *Gente*, que se ocupaba poco de literatura:

Domingo por la noche. Kiosco de Corrientes y Suipacha. Una pareja de jóvenes comenta: “¿Compraste el de Girondo?” “No, creo que se agotó”. “Si no lo conseguís, te lo presto”. Y casi seguro no lo conseguiría, pues la primera edición ya se ha agotado. Es doblemente asombroso: primero que se agote un libro de escritor argentino, y segundo, que ese escritor, hasta hace pocos meses –más precisamente hasta que el Centro Editor de América Latina decidió editar sus *20 poemas para ser leídos en el tranvía*–, era casi un desconocido para el gran público. Ahora el Centro prevé una reedición de ese pequeño libro (“Reediciones”, 1967, mayo 4: s.p.).

En lo que Howard Becker (2006) llama la *cadena de producción* de una obra artística, hubo una figura clave en el Centro Editor, la directora de la colección, Susana Zanetti, quien evocó mucho tiempo después en una entrevista: “Con la Serie del Encuentro hicimos cosas importantes como volver a poner en escena a Macedonio Fernández” (Gociol 2007: 25). Concluyó Zanetti: “Publicar a Oliverio Girondo fue también muy importante. Oliverio estaba muy agradecido, llegó a ver el libro editado pocos días antes de morir”.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. De Oliverio Girondo

6.1.1. Obras de Oliverio Girondo publicadas en vida del autor

- GIRONDO, Oliverio (1922). *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Argentineuil: s/e. Ilustraciones del autor.
- GIRONDO, Oliverio (1925). *Calcomanías*. Madrid: Calpe. Ilustraciones del autor.
- GIRONDO, Oliverio (1925). *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Martín Fierro. “Edición tranviaria a 20 centavos”. Añade la “Carta abierta a «La Púa»”.
- GIRONDO, Oliverio (1932). *Espantapájaros (al alcance de todos)*. Buenos Aires: Proa.
- GIRONDO, Oliverio (1937). *Interlunio*. Buenos Aires: Sur. Ilustraciones de Spilimbergo.
- GIRONDO, Oliverio (1940). *Nuestra actitud ante el desastre*. Buenos Aires: s.e.
- GIRONDO, Oliverio (1942). *Persuasión de los días*. Buenos Aires: Losada.
- GIRONDO, Oliverio (1946). *Campo nuestro*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GIRONDO, Oliverio (1949). *El periódico Martín Fierro, 1924-1949. Memoria de sus antiguos directores*, “preparada y redactada por Oliverio Girondo, por encargo de sus ex compañeros en la Dirección del periódico *Martín Fierro*”. Buenos Aires: Francisco A. Colombo.
- GIRONDO, Oliverio (1954). *En la masmédula*. Buenos Aires: Losada (edición limitada). 16 poemas. Ilustraciones del autor.
- GIRONDO, Oliverio (1956). *En la masmédula*. Buenos Aires: Losada (“primera edición”). 26 poemas. Ilustración del autor.
- GIRONDO, Oliverio (1958). *Topatumba*. Edición privada. Un solo poema en una plaquette artística con una tirada de 70 ejemplares. Buenos Aires: s.e. Ilustraciones de Enrique Molina.
- GIRONDO, Oliverio (1963). *En la masmédula, seguido de “Yo tan yo”, “Destino”, “Topatumba”, “Cansancio”, “Mi mito”, “Ella” y otros poemas*. Buenos Aires: Losada (“segunda edición”). 37 poemas. Ilustración de Enrique Molina.
- GIRONDO, Oliverio (1967). *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías. Espantapájaros*. Buenos Aires: CEAL.

6.1.2. Recopilaciones póstumas

- GIRONDO, Oliverio (1968). *Obras completas*. Buenos Aires: Losada. Sin mención de editor.
- GIRONDO, Oliverio (1987). *Homenaje a Girondo*. Jorge Schwartz (ed.). Buenos Aires: Corregidor.
- GIRONDO, Oliverio (1999). *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX, Colección Archivos. Edición de Raúl Antelo.
- GIRONDO, Oliverio (2004). *La diligencia y otras páginas*. Losada. Buenos Aires: Simurg. Edición de Gastón Gallo.
- GIRONDO, Oliverio (2007). *Oliverio. Nuevo homenaje a Girondo*. Jorge Schwartz (ed.). Rosario: Beatriz Viterbo. Edición ampliada de Schwartz (1987).
- GIRONDO, Oliverio (2014). *Membretes, aforismos y otros textos*. Buenos Aires: Losada. Edición de Martín Greco.

6.1.3. Obra dispersa. Relevamiento de esta investigación

- GIRONDO, Oliverio; René ZAPATA QUESADA (1912 ca). “Exposición Leguizamón Pondal”, *La Revista Teatral y Social*, s.d., firmado Z. y G. Recogido en Schwartz (1999b).
- GIRONDO, Oliverio (1917, enero 1). “El único paisaje”, *Comoedia* 1: s.d. Texto aún no recuperado, mencionado por Perrone (1999).
- GIRONDO, Oliverio (1917, marzo 31). “A la que todavía no ha venido”, *Comoedia* 13: 1. Recogido en Artundo (1999a).
- GIRONDO, Oliverio (1918, febrero). “A orillas del lago de Como”, *Plus Ultra* 22: s.p. Recogido en Girondo (1999).
- GIRONDO, Oliverio (1924, febrero). “Membretes” [1], *Martín Fierro* 1: s.p. Recogido en Girondo (2014).
- GIRONDO, Oliverio (1924, marzo 20). “Carta abierta a «La Púa»”, *Martín Fierro* 2: s.p. Recogida luego como prólogo a las posteriores ediciones de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*.
- GIRONDO, Oliverio (1924, mayo 15). “Manifiesto de *Martín Fierro*”, *Martín Fierro* 4: s.p., sin firma. Recogido en Schwartz (1987).
- GIRONDO, Oliverio (1924, mayo 15). “Membretes” [2], *Martín Fierro* 4: s.p. Recogido en Girondo (2014).
- GIRONDO, Oliverio (1924, junio 15). Respuesta a la encuesta de *Martín Fierro*, *Martín Fierro* 5-6: s.p. Recogido en Schwartz (1987).
- GIRONDO, Oliverio (1924, septiembre 6). “Membretes” [3], *Martín Fierro* 8-9: s.p. Recogido en Girondo (2014).
- GIRONDO, Oliverio (1925, enero). “Cuidado con la arquitectura”, *Chic*, La Habana; luego en *Martín Fierro* 24, 17 de octubre de 1925. Recogido en Schwartz (1987).
- GIRONDO, Oliverio (1925, junio). “Insomnio”, *Proa* 11: s.p. Recogido en Greco (2004).
- GIRONDO, Oliverio (1925, junio 26). “Exposición Zonza Briano”. *Martín Fierro* 18: s.p., sin firma. Recogido en Schwartz (2007).
- GIRONDO, Oliverio (1925, junio 26). “Exposición Zuloaga”. *Martín Fierro* 18: s.p., sin firma. Recogido en Schwartz (2007).
- GIRONDO, Oliverio (1925, junio 26). “Membretes” [4], *Martín Fierro* 18: s.p. Recogido en Girondo (2014).
- GIRONDO, Oliverio (1925, junio 26). “Un año más”, *Martín Fierro* 18: s.p., sin firma. Recogido en Schwartz (2007).
- GIRONDO, Oliverio (1925, junio 26). “Un año más”. *Martín Fierro* 18: s.p., sin firma. Recogido en Schwartz (2007).
- GIRONDO, Oliverio (1925, julio 18). “Radiograma a Ramón”, *Martín Fierro* 19: s.p. Recogido en Schwartz (1987).
- GIRONDO, Oliverio (1925, septiembre 25). “Membretes” [5], *Martín Fierro* 23: s.p. Recogido en Girondo (2014).
- GIRONDO, Oliverio (1926). Nota autobiográfica, en Noé (ed. 1926: 503), *Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)*. Buenos Aires: Nosotros: 503.
- GIRONDO, Oliverio (1926, mayo 21). “Especie de Cromwell en literatura. Eso es Marinetti según la definición de Oliverio Girondo”, *Crítica*: 7. No recogido en ningún volumen.
- GIRONDO, Oliverio (1926, agosto 4). “Membretes” [6], *Martín Fierro* 32: s.p. Recogido en Girondo (2014).
- GIRONDO, Oliverio (1926, octubre 5). “Membretes” [7], *Martín Fierro* 34: s.p. Recogido en Girondo (2014).
- GIRONDO, Oliverio (1927). Noticia autobiográfica, en Pedro Juan Vignale, César Tiempo, *Exposición de la actual poesía argentina*, Buenos Aires: Minerva, 1927. Recogido en Schwartz (1987).
- GIRONDO, Oliverio (1931, septiembre 6). Respuesta a la encuesta “Recuerda usted quién le enseñó las primeras letras?” de *La Razón*: 8. Recogido en Schwartz (2007).
- GIRONDO, Oliverio (1933, agosto). Respuesta a la encuesta “Arte. Arte puro. Arte propaganda” de *Contra. La revista de los francotiradores* 4: 12.

- GIRONDO, Oliverio (1936). Prólogo a la exposición *Pintura Moderna, Colección Rafael Crespo*, Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1936. Recogido como separata titulada “Prólogo a una exposición” en *Sur* 23, agosto de 1936.
- GIRONDO, Oliverio (1940, octubre 31). “Ante la incompreensión”, *Argentina Libre* 35: 40. Recogido en Girondo (1999).
- GIRONDO, Oliverio (1943, mayo). “Friso”. *Saber Vivir* 34: 22-23. Recogido en Greco (2004).
- GIRONDO, Oliverio (1943, septiembre). “Dos poemas: Friso, Prodigio”. *Revista do Brasil* 55, Rio de Janeiro: s.d.. Recogido en *Página/12, Radar*, 30 de marzo de 2004: 8.
- GIRONDO, Oliverio (1944, agosto). “Membretes” [8], *Papeles de Buenos Aires* 4: 5. Recogido en Girondo (2014).
- GIRONDO, Oliverio (1945, enero-febrero). “Travesía”, *Sed* 2: s.p. Recogido en Schwartz (2007).
- GIRONDO, Oliverio (1945, octubre). “Paseo”, *Saber Vivir* 57: 37. Recogido en Greco (2004).
- GIRONDO, Oliverio (1948, abril 11). “Figari pinta”. *La Nación*, segunda sección: 1. Recogido en Girondo (1968).
- GIRONDO, Oliverio (1948, mayo 9). “Atardecer” (“La tarde, en mí, se muere entre ladridos”). *La Nación*, segunda sección: 1. Recogido en Greco (2004).
- GIRONDO, Oliverio (1948, junio 6). “Euforia”. *La Nación*, segunda sección: 1. Recogido en Girondo (1968).
- GIRONDO, Oliverio (1948, octubre 31). “Nocturno”. *La Nación*, segunda sección: 3. Recogido en Girondo (1968).
- GIRONDO, Oliverio (1949, enero). “Dos nocturnos”, I (“A tu sereno y mágico desnudo”). *Escritura* 6: 23. Recogido en Schwartz (1999a).
- GIRONDO, Oliverio (1949, enero). “Dos nocturnos”, II (“Basta un rumor perdido”). *Escritura* 6: 24. Recogido en Schwartz (1999a).
- GIRONDO, Oliverio (1950, enero 8). “Nocturno” (“Mientras releo: / este confuso cielo”). *La Nación*, segunda sección: 1. Recogido en Greco (2004).
- GIRONDO, Oliverio (1950, diciembre 10). “Versos al campo” (“No es mar. No es tierra en pelo”). *La Nación*, segunda sección: 1. Recogido en Schwartz (1987).
- GIRONDO, Oliverio (1951, abril 1). “Instancias a un poeta. Encallado en las costas del Pacífico”. *La Nación*, segunda sección: 1. Recogido en Girondo (1968).

6.1.4. Artículos de atribución dudosa

- “Las seis maravillas de la escultura”. *Caras y Caretas* 999, 24 de noviembre de 1917: s.p. Sin firma. Atribuido, sin argumentos, en la “Introducción” a Girondo (1999).
- “El plagio en la escultura”. *Caras y Caretas* 1001, 8 de diciembre de 1917: s.p. Sin firma. Atribuido, sin argumentos, en la “Introducción” a Girondo (1999).
- “Cuarenta siglos antes de Voronoff”, *Plus Ultra* 95, febrero de 1924: s.p. Sin firma. Atribuido, sin argumentos, en Antelo (2011: 2 y 2020: 10).

6.1.5. Poemas aparecidos en la prensa periódica recogidos en volumen

- GIRONDO, Oliverio (1923, enero 14). “Nocturno, un poema en prosa de Oliverio Girondo” (“Del libro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, próximo a editarse en París.”) *La Nación*, segunda sección: 16. Luego en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, 1923.
- GIRONDO, Oliverio (1924, enero). “Calle de las sierpes”. *Plus Ultra* 94: s.p. Luego en *Calcomanías*, 1925, con ligeras variantes.

- GIRONDO, Oliverio (1924, febrero 3). "Tánger, un poema escrito e ilustrado por Oliverio Girondo".⁶³² *La Nación*, segunda sección: 5. Luego en *Calcomanías*, 1925, con muchas variantes y sin las ilustraciones.
- GIRONDO, Oliverio (1925, enero). "Escorial", "Juerga". *Revista de Occidente* III, 19, Madrid: 28-32. Luego en *Calcomanías*, 1925.
- GIRONDO, Oliverio (1925, febrero). "Calle de las sierpes". *Plural* 2, Madrid: 4-5. Luego en *Calcomanías*, 1925, con ligeras variantes.
- GIRONDO, Oliverio (1942, julio 5).⁶³³ "Poemas: Arena, Rata-Sirena-Fáustica, Aparición urbana". *La Nación*, segunda sección: 1. Luego en *Persuasión de los días*, 1942.
- GIRONDO, Oliverio (1942, julio 26). "Tríptico". *La Nación*, segunda sección: 2. Luego en *Persuasión de los días*, 1942.
- GIRONDO, Oliverio (1942, agosto 9). "Espera". *La Nación*, segunda sección: 1. Luego en *Persuasión de los días*, 1942.
- GIRONDO, Oliverio (1945, octubre 7). "Versos al campo" ("Este campo fue mar"). *La Nación*, segunda sección: 1. Luego en *Campo nuestro*, 1946, con numerosas variantes.
- GIRONDO, Oliverio (1953, noviembre). "El unonones pleno", "Noche Tótem", "Islas sólo de sangre", "Canes más que finales", "Aunque el sabor no cambie". *Letra y Línea* 2: 3. Luego en *En la masmédula*, 1954, con variantes.
- GIRONDO, Oliverio (1960, julio). "Porque me cree su perro". *Boa* 3: 17. Luego en *En la masmédula*, 1963.
- GIRONDO, Oliverio (1961). "Cansancio". Versión discográfica. Luego en *En la masmédula*, 1963.

6.1.6. Libros y trabajos anunciados

- Membretes. Condensaciones críticas, de arte y literatura*. En "Libros que se anuncian en 1925", *Martín Fierro* 14-15, 24 de enero de 1925: s.p. Nunca se publicó en vida del autor.
- "*España, paisaje alucinado*". En "Libros que se anuncian en 1925", *Martín Fierro* 14-15, 24 de enero de 1925: s.p. Primer título de *Calcomanías*.
- "*Diario de un salvaje americano*". Gómez de la Serna (1938: 68). No hay más detalles de este proyecto.

6.1.7. Traducciones

- RIMBAUD, Jean Arthur. *Una temporada en el infierno*. Traducción de Oliverio Girondo y Enrique Molina. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1959.

6.1.8. Textos inéditos. Relevamiento de esta investigación

- "*Aldea*". Poema. Recogido en *Clarín*, 27 de noviembre de 1975.
- Anécdotas*. Cuaderno de apuntes. Fechado 11 de mayo de 1918. No recogido en volumen. Archivo de Susana Lange. Fragmento en Girondo (1999).
- "*Angelnorahcustodio*". Poema. Recogido en Girondo (1968).
- "*Burritos*". Poema firmado. MSH/SCL 1144-2 Archivo UND.⁶³⁴ Recogido en Schwartz (2007).

⁶³² En este caso cabe en rigor hablar también de ilustraciones dispersas, pues no fueron incluidas en la edición de *Calcomanías*. Estas, y otras conservadas inéditas, muestran que el libro fue proyectado como los *Veinte poemas* con ilustraciones del autor.

⁶³³ La bibliografía de la *Obra completa* de 1999 fecha la publicación erróneamente como del 5 de octubre.

⁶³⁴ La University of Notre Dame, Indiana, posee un importante número de manuscritos de Girondo. Se conserva una copia de ellos en el archivo de Susana Lange, quien los puso a disposición para la edición de Schwartz (2007).

- “*Campo nuestro / sin ombúes y sin historia*”. Poema dactiloscrito sin firma en diez secciones o conjunto de diez poemas, con correcciones manuscritas del autor. Título atribuido por los primeros versos. Recogido en Schwartz (1999a).
- “*Carta*”. Texto indeterminado. Recogido en Girondo (2004).
- “*Casos/Locuras interesantes*”. Apunte. Recogido en Oliverio Girondo, *Noche Tótem*, Daniel Freidemberg (comp.), Colihue, 2000.
- “*Circa 1918*”. Cuaderno de apunte. No recogido en volumen. Archivo de Susana Lange.
- “*Circo*”. Poema. Recogido en *Clarín*, 1 de septiembre de 1988.
- “*Continuación del paraíso*”. Relato o poema en prosa. MSH/SCL 1144-9 Archivo UND. Recogido en Schwartz (2007).
- “*Desalma*”, Poema. Reproducido en Schwartz (2007).
- “*Dialogo sobre el escepticismo*”. Prosa. MSH/SCL 1144-12 Archivo UND. No recogido en volumen. Copia en el archivo de Susana Lange.
- “*Diario*” [1]. MSH/SCL 1144-7 Archivo UND. Fragmentos recogidos en Schwartz (2007).
- “*Diario*” [2]. MSH/SCL 1144-11 Archivo UND. No recogido en volumen. Copia en el archivo de Susana Lange.
- “*Dios*”. Prosa. Recogido en Schwartz (2007).
- Egipto I*. Cuaderno de viaje. No recogido en volumen. De aquí se ha desgajado el texto sin título conocido como “El Nilo”, recogido en Schwartz (1987).
- Egipto II*. Cuaderno de viaje. No recogido en volumen. De aquí se han desgajado los textos sin título conocidos como “La tarde” y “Lejos”, recogidos en Schwartz (1987).
- Egipto III*. Cuaderno de viaje. No recogido en volumen. Fragmento en Perrone (1999, junio).
- Egipto*. Otros cuadernos sin numerar. No recogidos en volumen. Copia en el archivo de Susana Lange.
- “*Embarcarse para poder volver*”. Poema en prosa. MSH/SCL 1144-6 Archivo UND. Recogido en Schwartz (2007).
- En la masmédula* (1954). Ejemplar con correcciones manuscritas del autor.
- Espantapájaros* (1932). Dactiloscrito con correcciones manuscritas del autor.
- Espantapájaros* (1932). Ejemplar con correcciones manuscritas del autor.
- Expedición a Quilmes II*. Cuaderno de apuntes arqueológicos. Fragmentos transcritos en la “Introducción” a Girondo (1999), con errores y lagunas subsanadas en Girondo (2004). De aquí se ha desgajado la deficiente transcripción “Paisajes, Tipos, Costumbres” recogida en Oliverio Girondo, *Noche Tótem*, Daniel Freidemberg (comp.), Colihue, 2000.
- “*Fragmentos*”. Incluye: “*Velorio*”, “*Playa*”, “¿*Sonríes?*”. Apuntes. Reproducido en *Clarín*, 27 de noviembre de 1975.
- “*Hay que darles*”. Poema. Recogido en *Crisis* 37, mayo de 1976.
- Huacos. Oro. Fetiches. Telas y otros objetos americanos. Oro. Bronce. Plata. Esculturas. Telas*. Inventarios de compra de un remate. Fechados en París, 17-21 diciembre de 1927. No recogidos en volumen. Copia en el archivo de Susana Lange.
- Ideas, apuntes, anécdotas, impresiones. 1921-a-*. Cuaderno de apuntes. Archivo SADE. Recogido en Girondo (2014).
- Ideas y sugerencias escritas en la travesía del Massilia Lisboa 6 de Abril - Buenos Aires 21 de Abril*. Cuaderno de apuntes. Archivo SADE. Recogido en Girondo (2014).
- “*Índices de viaje: América y Europa*”. Índices y agendas. Fragmentos en Perrone (1999, junio).
- “*Intimidades*”. Apunte. Recogido en *Clarín*, 27 de noviembre de 1975.
- La comedia de todos los días* (o *Almas a la moda*).⁶³⁵ Obra teatral, no estrenada. Escrita en colaboración con René Zapata

⁶³⁵ En la Noticia biográfica de René Zapata Quesada de la antología de Julio Noé, la obra figura como “*Almas a la moda*, comedia en tres actos, en colaboración con Oliverio Girondo (1916)” (1926: 429).

- Quesada. No recogida aún en volumen. Copia en el archivo de Susana Lange.
- “*La diligencia*”. Relato. Recogido en Girondo (2004); un fragmento recogido en Girondo (2000), con el título “El queso y la luna”.
- La madrastra*. Obra estrenada en el teatro Apolo el 30 de noviembre de 1915. Escrita en colaboración con René Zapata Quesada. Recogida en Girondo (2004).
- “*Las ideas*”. Apunte. Recogido en *Clarín*, 27 de noviembre de 1975.
- “*Las mujeres*”. Apunte. Recogido en *Clarín*, 27 de noviembre de 1975.
- “*Loco de verano*”. Boceto de poema en prosa. Recogido en Girondo (2004).
- “*Los buenos sentimientos y la política*”. Diálogo. MSH/SCL 1144-4 Archivo UND. No recogido en volumen. Copia en el archivo de Susana Lange.
- “*Membretes*”. 35 aforismos no publicados antes. Recogido en Girondo (1968).
- “*Musa*”. Boceto de poema en prosa. Recogido en Girondo (2004).
- “*Notas*”. Apuntes. Recogido en Schwartz (2007).
- “*Paisaje urbano*”. Ciclo de bocetos de poemas en prosa:
- “*Paisaje urbano*”. MSH/SCL 1144-3 Archivo UND. No recogido en volumen. Copia en el archivo de Susana Lange.
- “*Divagación urbana*”, [1 2, 3, 4 y 5], incluye las versiones tituladas “*Divagación urbana (llena de accidentes gramaticales)*”, “*Divagación urbana (Con accidentes gramaticales)*”, “*Divagación urbana llena de accidentes gramaticales. Perspectiva callejera (con uso y abuso de paréntesis)*”. “*Notas*”. “*Final*”. MSH/SCL 1144-5 Archivo UND. No recogidos en volumen. Copia en el archivo de Susana Lange.
- “*Perspectiva urbana*” [1]. MSH/SCL 1144-8 Archivo UND. Recogido en Schwartz (2007), con el título “Elogio de los fracasados”.
- “*Perspectiva urbana*” [2]. MSH/SCL 1144-10 Archivo UND. Recogido en Schwartz (2007), con el título “Variante” al “Elogio de los fracasados”.
- “*Puesto de verduras*”. Variante de “*Paisaje urbano*”. Recogido en Girondo (2004).
- Persuasión de los días* (1942). Ejemplar con correcciones manuscritas del autor.
- “*Pero qué tiene que ver todo esto*”. Relato. Título atribuido por la primera cláusula. MSH/SCL 1144-14 Archivo UND. No recogido en volumen. Falta la primera página. Copia en el archivo de Susana Lange.
- “*Reflexiones sobre los sapos*”. Esbozo de poema. Recogido en *Clarín*, 1 de septiembre de 1988.
- Roma (II)*. Cuaderno de apuntes. Fechado 29-10-1917. Recogido en Girondo (1999) con errores, algunos subsanados en Girondo (2004).
- “*Sin título*” [1] [“¿Dónde? ¿Adónde?”], Esbozo de poema. Recogido en Schwartz (2007).
- “*Sin título*” [2] [“Por tierras y por mares”], Esbozo de poema. Recogido en Schwartz (2007).
- “*Tras los plumosos llantos*”. Poema. Título atribuido por el primer verso. Recogido en Greco (2004).
- “*Un rayo de luz en el misterio*”. Esbozo de relato. Recogido en Girondo (2004).
- Warrants agrícolas. Legislación argentina a su respecto. Juicio crítico sobre los mismos*. Tesis de graduación en jurisprudencia. Firmada 21 de agosto de 1916. No recogida en volumen. Fragmentos en *Xul 6* (mayo de 1984).

6.2. Bibliografía general

- ABAD DE SANTILLÁN, Diego (1965). *Historia argentina*, tomo III. Buenos Aires: TEA.
- ABAD DE SANTILLÁN, Diego (1965). *Historia argentina*, tomo III. Buenos Aires: TEA.
- ABRIL, Xavier (1956, julio-agosto). “La evolución de la poesía moderna”. *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la*

- Cultura* 19: 131-136.
- ABRIL, Xavier (1959). *Breve antología de la poesía moderna hispanoamericana*, segunda edición. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur. 1ª ed. 1956.
- ADORNO, Theodor (2004). *Teoría estética. Obra completa*, tomo 7. Madrid: Akal.
- ADÚRIZ, Javier (2010). "Como su nombre lo indica". AA. VV. *El verso libre*. Buenos Aires: Ediciones del Dock: 9-24.
- AGAMBEN, Giorgio (2010). *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Bari: Laterza.
- AGUILAR, Gonzalo (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AGUILAR, Gonzalo (2004, abril-junio). Reseña de Julio Prieto, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata* (2002). *Revista Iberoamericana* LXX, 207: 599-618.
- AGUILAR, Gonzalo (2009). "Goces del moribundo. (De lo sublime en *Espantapájaros* de Oliverio Girondo)". *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos: 235-257.
- AGUILAR, Ulises (1999, junio). "Calcomanías". *La Guacha* 7: 6.
- AGUIRRE, Raúl Gustavo (1957, junio). "La poesía argentina antes y después de 1950". *Deslinde* 4: 1, 14.
- AGUIRRE, Raúl Gustavo (1972, abril). "Oliverio Girondo o la palabra en el papel despedazado". *Revista Nacional de Cultura* XXXII, 205: 15-20. Reproducido luego, con variantes, en "El hombre que rompía sus papeles", *Clarín, Cultura y Nación*, 27 de noviembre de 1975: 2-3.
- AGUIRRE, Raúl Gustavo ["R.G.A."] (1956, verano). "Oliverio Girondo". *Poesía Buenos Aires* 21: 14.
- AÍTA, Antonio (1929, enero-febrero). "Notas al margen de la poesía argentina". *Nosotros* LXIII, 236-237: 18-29.
- ALBERA, François (2009). *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial.
- ALBERDI, Rafael (1963). "Un poema escénico de Rafael Alberti". "A los cuarenta años de un celebrado libro de Oliverio Girondo", *Boletín de la Sociedad Argentina de Escritores* 1961-1963: 126.
- ALIATA, Fernando; Graciela SILVESTRI (1994). *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Buenos Aires: CEAL.
- ALOMAR, Gabriel (1923, septiembre 2). "Impresiones de un lector. *Veinte poemas...*" *El Imparcial*, segunda sección, Madrid: 2. Reproducido en *La Nación*, 23 de diciembre de 1923, segunda sección: 9.
- ALONSO, Amado (1940). *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*. Buenos Aires: Losada.
- ALONSO, Dámaso (1950). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- ALONSO, Dámaso (1952). *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos. Tercera edición aumentada, 1969.
- ALONSO, Rodolfo (1981). *Oliverio Girondo. La historia de la literatura argentina*. Colección *Capítulo* 81. Buenos Aires: CEAL: 97-120.
- ALONSO, Rodolfo (1983, enero-marzo). "La poesía de Girondo". *La Palabra y el Hombre* 45: 61-63.
- ALTAMIRANO, Carlos; Beatriz SARLO (1983). *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: CEAL.
- ALTAMIRANO, Carlos; Beatriz SARLO (1993). *Literatura / Sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- ÁLVAREZ LOBATO, Carmen (2014). "La dispersión de la identidad en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo". Carmen ÁLVAREZ LOBATO (coord.), *Monstruos y grotescos: aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Toluca: UAEM: 105-120.
- AMARAL, Tarsila (2008). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Unicamp.
- AMARO MANDOLINI, Jaime (2017, enero-junio). "La construcción de un mundo surrealista. El espacio onírico, la búsqueda de lo supremo y la escatología en *Espantapájaros*". *Revista de Literatura Hispanoamericana* 74: 12-32.
- AMÍCOLA, José (2007). *Autobiografía como autofiguración*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- AMÍCOLA, José; José Luis de DIEGO (dirs.) (2008). *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. La Plata: Al Margen.
- AMORES DE PAGELLA, Ángela Blanco (1969, marzo 2)- “Un notable poeta de vanguardia. *Obras completas de Oliverio Girondo*”. *La Prensa*, segunda sección: 4.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1961). “Oliverio Girondo”. *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II: Época contemporánea. México: FCE.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1991, julio-diciembre). “El Girondo que conocí”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras* LVI, 221-222: 503-512. Publicado como separata, *Homenaje a Girondo (1891-1967)*, Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1993: 15-24.
- ANDRADE, Mario de (1928, mayo 13). “Literatura moderna argentina”, III. *Diario Nacional*: 10.
- ANDRADE, Mário de (1981). *Cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ANDRADE, Mário de (2013). *Correspondência Mário de Andrade escritores/artistas argentinos*. Organización, introdução e notas: Patricia Artundo (ed.). São Paulo: EDUSP.
- ANDRADE, Oswald de (1923-12). “Preocupações brasileiras”. *Correio da Manhã*: 1.
- ANDRADE, Oswald de (1943, octubre 9). “Sol da Meia-Noite”. *O Estado de São Paulo*: 4. Luego en *Ponta de lança*, Rio de Janeiro, Civilizado Brasileira, 1945.
- ANÓNIMO (1898, octubre 22). “La primera ascensión del Nansen en Buenos Aires”. *Caras y Caretas* 3: s.p.
- ANÓNIMO (1898, octubre 8). “La Exposición Nacional vista del conjunto de las instalaciones”. *Caras y Caretas* 1: s.p.
- ANÓNIMO (1913, septiembre 10). “Ecos teatrales. Los bailes rusos”. *La Gaceta de Buenos Aires*: 5.
- ANÓNIMO (1915, diciembre 1) [¿Federico Mertens?]. “Teatro. El estreno de anoche. *La madrastra*”, *Crítica*, 1 de diciembre de 1915: 5.
- ANÓNIMO (1915, diciembre 1). “Apolo”. *La Prensa*: 12.
- ANÓNIMO (1915, diciembre 11). “Teatros”. *Caras y Caretas* 897: s.p.
- ANÓNIMO (1915, diciembre 2) [Ricardo Sáenz Hayes]. “Teatros. Apolo. *La madrastra*, drama en tres actos de Oliverio Girondo y Raúl Zapata Quesada”. *La Vanguardia*: s.p.
- ANÓNIMO (1915, diciembre 3). “Notas teatrales. *La madrastra*”, *La Protesta*: 2.
- ANÓNIMO (1915, diciembre 4). “La Púa”. *La Mañana*: 5.
- ANÓNIMO (1915, diciembre 7). “«La Púa» en acción”. *La Gaceta de Buenos Aires*: 4.
- ANÓNIMO (1915, noviembre 13). “La Púa”. *La Mañana*: 3.
- ANÓNIMO (1915, noviembre 6). “Teatros”. *Caras y Caretas* 892: s.p.
- ANÓNIMO (1916, noviembre 11). “Nuevos abogados egresados de la Universidad Nacional”. *Caras y Caretas* 945: s.p.
- ANÓNIMO (1917, abril 7). “Mauricio Barres, contemplando Toledo”. *Comoedia* 15: 8.
- ANÓNIMO (1917, febrero 19). “La cobardía”. *Comoedia* 8: 1.
- ANÓNIMO (1923, abril). “Nuestra encuesta sobre las tendencias de la nueva generación literaria”, *Nosotros* XVII, 167: 570. Las respuestas aparecen entre el número 168, mayo de 1923, y el 172, septiembre de 1923.
- ANÓNIMO (1923, diciembre 23). “Oliverio Girondo: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*”. *La Pluma* 37, Madrid: 489-490. Reproducido en *La Nación*, segunda sección: 9. Escrito, quizá, por Cipriano Rivas Cherif, que firma la reseña siguiente.
- ANÓNIMO (1923, julio 19). “Tinta fresca. De libro en libro. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* por Oliverio Girondo”, *Noticiero Sevillano*: s.p.

- ANÓNIMO (1923, marzo 2) [¿Evar Méndez?]. “Bibliografía. *Veinte poemas...* de Oliverio Girondo”. *El Diario*: s.p.
- ANÓNIMO (1923, marzo 2). “Bibliografía. *Veinte poemas...* por Oliverio Girondo”. *La Prensa*: s.p.
- ANÓNIMO (1923, marzo 24). “Los libros. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* por Oliverio Girondo”. *Caras y Caretas* 1277: s.p.
- ANÓNIMO (1923, mayo 03). “Gabrielle Dorziat por Monseguar”. *La Fronda*: 1.
- ANÓNIMO (1923-09). “Del libro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo”. *Páginas de Columba*: 7-8.
- ANÓNIMO (1924, agosto 16). “Instantáneas”. *Variedades* 859, Lima: s.d.
- ANÓNIMO (1924, agosto). “Proa”. *Proa* 1: 3-8.
- ANÓNIMO (1924, enero 15). “Cartas sobre *El jardín secreto* de Evar Méndez”. *Fray Mocho* 612: s.p.
- ANÓNIMO (1924, julio 17). “Oliverio Girondo, el poeta argentino, está en México”, *Excelsior* VII 5, México: 6. Reproducido en GIRONDO (1999: 457-459).
- ANÓNIMO (1924, julio 25). “Oliverio Girondo en misión intelectual”. *Martín Fierro* 7: s.p.
- ANÓNIMO (1924, noviembre 20). “¿Quién es *Martín Fierro*?”. *Martín Fierro* 12-13: s.p.
- ANÓNIMO (1924, octubre 13). “Notas de arte. Exposición Pettoruti”. *La Unión*: s.p.
- ANÓNIMO (1924, octubre 21). “Pettoruti y los escritores”. *El Telégrafo*: s.p.
- ANÓNIMO (1924, octubre 28). “D. Leopoldo Lugones. Su regreso al país”. *La Nación*: 4.
- ANÓNIMO (1924, septiembre 6). “Suplemento explicativo de nuestro Manifiesto”, *Martín Fierro* 8-9: s.p. Firmado “La Redacción”.
- ANÓNIMO (1924-07). Sin datos. *El Mercurio*: s.d., Santiago de Chile, 2 de julio de 1924.
- ANÓNIMO (1924-11).). “Del libro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* por Oliverio Girondo”. *Social* IX 11: 24.
- ANÓNIMO (1925, agosto 2). “Florida y Boedo”. *La Campana de Palo* 4: 3-4.
- ANÓNIMO (1925, agosto). “Al margen. Boedo contra Florida. La pendiente”. *Los Pensadores* 113: s.p.
- ANÓNIMO (1925, diciembre 29). “Demostración Borges-Piñero”. *Martín Fierro* 26: s.p.
- ANÓNIMO (1925, diciembre). “Notas Purgativas. El último número de *Martín Fierro*”. *La Campana de Palo* 10: 6.
- ANÓNIMO (1925, enero 24). “Libros que se anuncian en 1925”. *Martín Fierro* 14-15: s.p.
- ANÓNIMO (1925, enero 24). “Oliverio Girondo en México”. *Martín Fierro* 14-15: s.p.
- ANÓNIMO (1925, enero 27). “Al margen de la vida que pasa. Metáforas hediondas”. *Los Pensadores* 104: s.p.
- ANÓNIMO (1925, febrero 10). “Al margen de la vida que pasa. Influencia del jazz-band en la literatura”. *Los Pensadores* 105: s.p.
- ANÓNIMO (1925, febrero 24). “Al margen de la vida que pasa. Los poetas diáfanos y el trípode”. *Los Pensadores* 106: s.p.
- ANÓNIMO (1925, julio 1). “*Calcomanías* por Oliverio Girondo”. *La Nación*, segunda sección: s.d.
- ANÓNIMO (1925, julio 18). “Al público”. *Martín Fierro* 19: s.p. (Probablemente escrito por Girondo.)
- ANÓNIMO (1925, julio 18). “Los libros. *Calcomanías* por Oliverio Girondo”. *Caras y Caretas* 1398: s.p.
- ANÓNIMO (1925, julio) “Al margen. Los capuchinómanos o la culminación de la imbecilidad”. *Los Pensadores* 112: s.p.
- ANÓNIMO (1925, junio 26). “Noticias literarias”. *Martín Fierro* 18: s.p.
- ANÓNIMO (1925, junio 6). “El movimiento renovador de la nueva juventud argentina: *Martín Fierro*, *Proa* e *Inicial*

- considerados como exponentes del valor intelectual de la nueva generación. El sentido filosófico de los mensajes ultraístas del ex presidente Irigoyen. La calle Boedo y la literatura *alle vongole*". *Crítica*: 23.
- ANÓNIMO (1925, junio). "Al margen. "Vemos la paja en el ojo ajeno, pero no vemos la viga en el nuestro". *Los Pensadores* 111: s.p.
- ANÓNIMO (1925, mayo 5). "Notas de *Martín Fierro*". *Martín Fierro* 16: s.p.
- ANÓNIMO (1925, septiembre). "Al margen. Los niños piden una estatua más". *Los Pensadores* 114: s.p.
- ANÓNIMO (1926, abril 13). "Nuevos colaboradores para *El País*". *El País*, Córdoba: 8.
- ANÓNIMO (1926, abril 22). "Marinetti –demoledor de museos– se acerca a nuestras playas". *Crítica*: 5.
- ANÓNIMO (1926, agosto 10). "Primer salón de escritores". *Valoraciones* 10: s.p. Incluye seis acuarelas de Oliverio Gironde e ilustraciones de otros escritores, entre ellos Jorge Luis Borges, Córdova Iturburu, Ricardo Güiraldes, Leopoldo Marechal y Ricardo Molinari.
- ANÓNIMO (1926, agosto 4). "Inauguración de nuestro local". *Martín Fierro* 32: s.p.
- ANÓNIMO (1926, agosto 4). "*Martín Fierro* en adelante". *Martín Fierro* 32: s.p.
- ANÓNIMO (1926, agosto) [Guillermo Korn]. "Primer salón de escritores", *Valoraciones* 10: s.p.
- ANÓNIMO (1926, diciembre 12). "Despedida de Gironde". *Martín Fierro* 36: s.p.
- ANÓNIMO (1926, diciembre). "El año literario. Las revistas". *Claridad* 6: s.p.
- ANÓNIMO (1926, diciembre). "Notas y comentarios. El infantilismo de vanguardia". *Claridad* 6: s.p.
- ANÓNIMO (1926, julio 8). "*Martín Fierro* y Marinetti". *Martín Fierro* 30-31: s.p.
- ANÓNIMO (1926, junio 16). "Demostración a Marinetti". *El Diario*: s.p.
- ANÓNIMO (1926, mayo). "*El País* y *Martín Fierro*". *Martín Fierro* 27-28: s.p.
- ANÓNIMO (1926, noviembre 5). "*Martín Fierro*". *Martín Fierro* 35: s.p.
- ANÓNIMO (1926, octubre 5). "Editoriales Proa y *Martín Fierro*". *Martín Fierro* 34: s.p.
- ANÓNIMO (1927, agosto 31-noviembre 15). "*Martín Fierro* y Güiraldes". *Martín Fierro* 44-45: s.p.
- ANÓNIMO (1927, diciembre 20). "La "nueva generación" se ha adherido al irigoyenismo". *Crítica*: 5.
- ANÓNIMO (1927, enero 15). "Postales americanas". *La Gaceta Literaria* 2: 5.
- ANÓNIMO (1927, enero 17). "Actualidades del mundo literario". *Crítica Magazine*: 7.
- ANÓNIMO (1927, enero 20). "La reacción en su apogeo". *Martín Fierro* 37: s.p.
- ANÓNIMO (1927, enero 24). "Consejos amistosos a los escritores". *Crítica Magazine*: 8.
- ANÓNIMO (1927, enero 6). "Don Juan Gironde, falleció anoche". *La Razón*: 4.
- ANÓNIMO (1927, enero 6). "Vida Social. Fallecimiento del señor Juan Gironde". *El Diario*: 4.
- ANÓNIMO (1927, enero 7). "Exequias del señor Juan Gironde". *La Fronda*: 5.
- ANÓNIMO (1927, enero 8). "Don Juan Gironde. Se efectuó ayer el sepelio de sus restos". *La Fronda*: 3.
- ANÓNIMO (1927, febrero 14). "Actualidades del mundo literario". *Crítica Magazine*: 14.
- ANÓNIMO (1927, febrero). "Notas y comentarios. Aclaración". *Claridad* 130: s.p.
- ANÓNIMO (1927, marzo). "Notas Purgativas. Para *Martín Fierro*. Otra para *Martín Fierro*". *La Campana de Palo* 13: 5.
- ANÓNIMO (1927, mayo). "Campo de Agramante". *La Campana de Palo* 15: 7.
- ANÓNIMO (1928 agosto, 24). "Algunas figuras del momento: Oliverio Gironde". *El Hogar* 984: 45.
- ANÓNIMO (1928, 10 enero). "El Comité Irigoyenista de Intelectuales Jóvenes redactó un manifiesto". *Crítica*: 4.

ANÓNIMO (1928, enero 1). "Ecos. "Intelectuales" peludistas". *La Nueva República* 3: 2.

ANÓNIMO (1928, enero 15). "Ecos. Un cisma en la «nueva sensibilidad»". *La Nueva República* 4: 2-3.

ANÓNIMO (1928, enero 25). "El irigoyenismo de la nueva generación provoca el primer cisma". *Crítica*: 3.

ANÓNIMO (1928, julio). "De la Argentina. *Martín Fierro* y *El Peludo*". *La Pluma* 7, Montevideo: 147.

ANÓNIMO (1928, marzo 24). "Notas y comentarios. Literatos lacayos". *Claridad* 155: s.p.

ANÓNIMO (1928, marzo). "De la Argentina. *Martín Fierro* versus Irigoyen". *La Pluma* 5, Montevideo: 153.

ANÓNIMO (1928, mayo). "De la Argentina. Muerte de *Martín Fierro*". *La Pluma* 6, Montevideo: 155.

ANÓNIMO (1929, noviembre 17). "La vuelta de *Martín Fierro*". *El Mundo*: 11.

ANÓNIMO (1930, octubre 23). "Sincronizando. Una nueva revista". *Crítica*: s.p.

ANÓNIMO (1931, junio 9). "Ofrecióse una demostración a Ramón Gómez de la Serna". *La Nación*: 6.

ANÓNIMO (1931, junio). "Bazza a chi tocca. La polémica sui giovani". *Il Mattino d'Italia*: s.p.

ANÓNIMO (1931, noviembre 14). "Mesa revuelta. Poesía freudiana". *Claridad* 238: s.p.

ANÓNIMO (1931, primera quincena de julio). "Acotaciones. *Argentina* y los de su generación". *Metrópolis* 3: s.p.

ANÓNIMO (1931, primera quincena de mayo). "Acotaciones. Necrología literaria". *Metrópolis* 1: s.p.

ANÓNIMO (1932, agosto 15) [Pedro J. Vignale]. "Autores y libros". *El Mundo*: 8.

ANÓNIMO (1932, agosto 25). "La vida intelectual", *Criterio* 234: s.p.

ANÓNIMO (1932, agosto 29) [Pedro J. Vignale]. "Autores y libros. Oliverio Gironde". *El Mundo*: 8.

ANÓNIMO (1932, agosto 3) [Alberto Hidalgo]. "Las recetas literarias". *Crisol*: 4.

ANÓNIMO (1932, agosto 7). "El último libro de Gironde". *Crítica*: 32.

ANÓNIMO (1932, agosto 8) [Pedro J. Vignale]. "Autores y libros. Oliverio Gironde", *El Mundo*: 8.

ANÓNIMO (1932, agosto.) "*Espantapájaros* por Oliverio Gironde". *La Literatura Argentina* 48: 351.

ANÓNIMO (1932, julio 11) [Pedro J. Vignale]. "Autores y libros". *El Mundo*: 17.

ANÓNIMO (1932, septiembre 16) [Alberto Hidalgo]. "Crisol Literario. Reincidencia de Gironde", *Crisol*: 4.

ANÓNIMO (1932, septiembre 9). "Oliverio Gironde está en Tucumán". *El Orden*: 3.

ANÓNIMO (1933, abril 23) [Alberto Hidalgo]. "Literatura pintada". *Crisol*: 2.

ANÓNIMO (1933, abril 25) [Alberto Hidalgo]. "Literatura pintada II". *Crisol*: 2.

ANÓNIMO (1933, abril 25). "Los poetas pintan y los pintores escriben versos". *Crítica*: 6.

ANÓNIMO (1933, abril 25). "Pintan cuadros los literatos, componen sonetos los pintores". *La Nación*: 5.

ANÓNIMO (1933, abril 27). "El violín de Ingres". *Crisol*: 4.

ANÓNIMO (1933, abril 23). "Los poetas pintan y los pintores escriben versos". *Crítica*: 6.

ANÓNIMO (1933, febrero 5). "La donación de los herederos de Juan Gironde al Museo Nacional de Bellas Artes comprende 25 cuadros de diferentes escuelas y épocas". *La Prensa*, 5ª sección: 1.

ANÓNIMO (1933, marzo). "Los libros. *Espantapájaros* por Oliverio Gironde". *Hoy*: 36.

ANÓNIMO (1934, diciembre 27) [Alberto Hidalgo]. "Dos revistas muertas". *Crisol*: 4.

ANÓNIMO (1938, agosto 14). "Interludio". *La Nación*, segunda sección: 5.

ANÓNIMO (1940, septiembre 26). "Oliverio Gironde y la unión nacional". *Orientación* 170: 7.

ANÓNIMO (1942, noviembre 21). "*Persuasión de los días*". *España Republicana*: 11.

ANÓNIMO (1942, octubre 22). "Comentarios bibliográficos y literarios. *Persuasión de los días*, por Oliverio Gironde".

El Litoral, Santa Fe: 4.

- ANÓNIMO (1943, agosto 13). “Uma ceia no «terreiro» do Caboclo Cobra Coral”. *Diario da Noite*: 5.
- ANÓNIMO (1943, agosto 17). “Espectaculo extra, no Caio Martins. Paredros, no Gramado exhibindo fintas e acrobacias”. *Diario da Noite*: 12.
- ANÓNIMO (1943, agosto 9). “Visitas. Poeta Oliverio Girondo”. *Diario da Noite*: 4.
- ANÓNIMO (1943-01). “*Persuasión de los días*, por Oliverio Girondo”. *Revista de las Indias* 49: 288.
- ANÓNIMO (1946, diciembre 1). “*Campo nuestro*, por Oliverio Girondo”. *La Nación*, segunda sección: 5.
- ANÓNIMO (1946, diciembre 8). “*Campo nuestro*, por Oliverio Girondo”. *La Prensa*: s.p.
- ANÓNIMO (1947, diciembre 26). “Dos viajeros nos cuentan cosas de Europa”. Entrevista a Oliverio Girondo y a Norah Lange. *El Hogar*: 38-39.
- ANÓNIMO (1947, enero 19). “Letras americanas. Poemas de Oliverio Girondo”. *O Jornal*: 8.
- ANÓNIMO (1949, noviembre 12). “Una brillante fiesta fue el último acto de los «martinfierristas»”. *La Nación*: 3.
- ANÓNIMO (1949, noviembre 29). “Los martinfierristas cumplieron sus bodas de plata”. *Latitud* 34 1: 2.
- ANÓNIMO (1949, octubre 20). “La generación de *Martín Fierro* recuperó la literatura argentina. La media palabra para combatir las normas entecas chatas y chatas”. *Noticias Gráficas*: 8-9.
- ANÓNIMO (1949, octubre 21). “La generación de *Martín Fierro*... Florida versus Boedo en una gran polémica artístico-literaria”. *Noticias Gráficas*: 3.
- ANÓNIMO (1949, octubre 24). “La generación de *Martín Fierro*... Por un meridiano espiritual se pelearon dos ciudades. Marinetti, solemne, no aguantó la cachada. Los epitafios atómicos”. *Noticias Gráficas*: 3.
- ANÓNIMO (1949, octubre 25). “La generación de *Martín Fierro*... Su fecunda influencia en las artes plásticas”. *Noticias Gráficas*: 8-9.
- ANÓNIMO (1949, octubre 26). “La generación de *Martín Fierro*... El poeta Oliverio Girondo incorporó a la creación artística nuevos elementos”. *Noticias Gráficas*: 3.
- ANÓNIMO (1950). “Las bodas de plata del periódico *Martín Fierro*”. *Boletín de la SADE*: 35.
- ANÓNIMO (1956) [¿Enrique Molina?]. “*En la masmédula* por Oliverio Girondo”. *El Mundo*, s.d.
- ANÓNIMO (1956, diciembre 12). Anónimo, “Fichero. Oliverio Girondo”, *Mundo Argentino* 2389: s.p.
- ANÓNIMO (1956, octubre 30). “Años de búsquedas y hallazgos. *En la masmédula*”, *Qué Sucedió en 7 días* 107: 34-35. [Incluye también una reseña de *Los dos retratos* de Norah Lange.]
- ANÓNIMO (1957, enero 18). “*En la masmédula* por Oliverio Girondo”, *La Razón*: s.p.
- ANÓNIMO (1957, mayo 19). “*En la masmédula* por Oliverio Girondo”, *La Nación*: s.p.
- ANÓNIMO (1961-1963). “A los cuarenta años de un celebrado libro de Oliverio Girondo”, *Boletín de la Sociedad Argentina de Escritores*: 125-126.
- ANÓNIMO (1962, diciembre 1). “Honró la Sociedad de Escritores a Oliverio Girondo”. *La Prensa*: s.p.
- ANÓNIMO (1962, noviembre 30). “Rindió la SADE un homenaje a Oliverio Girondo”. *La Razón*: s.p.
- ANÓNIMO (1966, mayo 15). “*En la masmédula*”. *La Razón*: s.d.
- ANÓNIMO (1967, 2 de febrero). “A la muerte de Oliverio Girondo”. *Propósitos* 173: 4. Sin firma, habitualmente atribuido a Leónidas Barletta.
- ANÓNIMO (1967, enero 17). “*En la masmédula*”. *La Razón*: s.d.
- ANÓNIMO (1967, enero 25). “Las letras argentinas, de duelo: murió Oliverio Girondo”. *Clarín*: s.p.
- ANÓNIMO (1967, enero 25). “Oliverio Girondo murió ayer”. *La Prensa*: s.p.

- ANÓNIMO (1967, enero 25). "Oliverio Gironde. Falleció en esta Capital". *La Nación*: 7.
- ANÓNIMO (1967, enero 25). "Oliverio Gironde". *La Nación*: s.p.
- ANÓNIMO (1967, enero 25). "Se fue un poeta". *La Razón*: s.p.
- ANÓNIMO (1967, enero 26). "Centro Editor". *Propósitos* 172: 4.
- ANÓNIMO (1967, enero 26). "Oliverio Gironde". *Crónica*: s.p.
- ANÓNIMO (1967, febrero 2). "A la muerte de Oliverio Gironde". *Propósitos* 173: 4.
- ANÓNIMO (1967, febrero 2). "Pérdidas. Una enorme gratitud por la vida". *Confirmado* 85: 48-49.
- ANÓNIMO (1967, febrero 2). "Una enorme gratitud por la vida". *Confirmado* 85: 44-45.
- ANÓNIMO (1969, julio 8). "Fijman: La locura como escudo". *Panorama* 115: 51-52.
- ANÓNIMO (1969, octubre 7). "Fijman: Más acá del mito". *Panorama* 128: 48.
- ANÓNIMO (1975, noviembre 27). "Oliverio Gironde". *Clarín, Cultura y Nación*: 1, 5-6. Incluye los textos inéditos "Aldea", "Fragmentos: Velorio, Playa, Sonríes", "Las mujeres", "Intimidades", "Las ideas".
- ANSOLABEHERE, Pablo (2011). *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ANSÓN, Antonio (1994). *El istmo de las luces*. Madrid: Cátedra.
- ANSÓN, Antonio (2011). *Literatura y artes visuales*. Valencia: Nexofía.
- ANTELO, Raúl (2008, abril). "La armonía grotesca de Babel". *Punto de Vista* 90: 38-44.
- ARA, Guillermo (1966). *Los argentinos y la literatura nacional. Estudios para una teoría de nuestra expresión*. Buenos Aires: Huemul.
- ARA, Guillermo (1968). *Los poetas de Florida*. Antología. Buenos Aires: CEAL.
- ARA, Guillermo (1968). *Los poetas de Florida* (antología), Buenos Aires: CEAL.
- ARA, Guillermo (1970). *Suma de poesía argentina 1538-1968*. Antología. Buenos Aires: Guadalupe.
- ARANCET, María Amelia (1995). "Sujeto y objeto textuales en *En la masedula* de Oliverio Gironde". *Letras* 31-32: 31-38.
- ARANCET, María Amelia (2008). "El nocturno como clave de lectura de *En la masedula*". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 39: 1-20.
- ARÁOZ ALFARO, Gregorio (1967). *El recuerdo y las cárceles. (Memorias amables)*. Buenos Aires: De la flor.
- ARAYA, Adriana de la Paz (2014). "Oliverio Gironde: el arte de la transformación". *Revista de Lenguas Modernas* 20: 51-64.
- ARDISSONE, Elena; Nélide SALVADOR (1971). *Bibliografía de la revista Nosotros, 1907-1943*. Buenos Aires: FNA.
- ARDISSONE, Elena; Nélide SALVADOR (1983). *Bibliografía de tres revistas de vanguardia: Prisma 1921-22, Proa 1922-23, Proa 1924-26*. Universidad de Buenos Aires.
- ARGOS (1926, abril 20). "Programa [panorama] literario". *El País*: 8.
- ARLT, Roberto (1926, julio 13). "Episodios tranviarios". *Don Goyo* 41: 27-28.
- ARLT, Roberto (1928, julio 5). "Calles estrechas y gente que no sabe caminar". *El Mundo*: 4. Sin firma.
- ARLT, Roberto (1928, noviembre 8). "El libro de los pelafustanes". *El Mundo*: 4.
- ARLT, Roberto (1928, septiembre 19). "Aguafuertes porteñas. Ventanas iluminadas". *El Mundo*: 4.
- ARLT, Roberto (1935, mayo 16). "Aguafuertes españolas. Las rejas y las super rejas de Jerez". *El Mundo*: 4. Recogido en *Aguafuertes de viaje*. Sylvia Saítta (ed.) Buenos Aires: Hernández, 2017: 93-94.
- ARMANDO, Adriana; Guillermo FANTONI (1999). "El «primitivismo» martinfierrista: de Gironde a Xul Solar". *Gironde* (1999): 475-489.

- ARMANI, Horacio (1981) *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*. Aguilar.
- ARNHEIM, Rudolf (2001). *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Versión definitiva. Madrid: Akal.
- ARROYO REMATES (2015). Catálogo de la 179ª subasta de arte. Buenos Aires: 10 de diciembre.
- ARTUNDO, Patricia M. (1996). “Lo espectacular y lo nuevo: Los martinfierristas y un banquete en movimiento”. Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Argentina / Comparatista, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Letras.
- ARTUNDO, Patricia M. (1996). “Periódico. Grupo. Acción: *Martín Fierro* y su proyecto de renovación estética”. Informe final de investigación. Mimeo. Buenos Aires: FNA.
- ARTUNDO, Patricia M. (1996a). “Acción militante del grupo Martín Fierro”. *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes: 213-222.
- ARTUNDO, Patricia M. (1999a). “Oliverio hombre, Oliverio poeta”. GIRONDO (1999: 513-543).
- ARTUNDO, Patricia M. (1999b). “Cuaderno de imágenes”. GIRONDO (1999: separata, 1-36).
- ARTUNDO, Patricia M. (2000). “La Galería Witcomb. 1868-1971”. *Memorias de una Galería de Arte. Archivo Witcomb. 1896-1971*. Buenos Aires: FNA, Fundación Espigas: 13-57.
- ARTUNDO, Patricia M. (2000). “Pedro Figari y la nueva generación argentina: La problemática latinoamericana”. Cuartas Jornadas “Estudios e Investigaciones: Imágenes, Palabras, sonidos. Prácticas y Reflexiones”. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. FFyL, UBA: s.p.
- ARTUNDO, Patricia M. (2004). *Mario de Andrade e a Argentina. Um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: EDUSP.
- ARTUNDO, Patricia M. (2007a). “Nuevos papeles de trabajo: Oliverio Girondo, el arquitecto y sus libros”. ARTUNDO (2007: 7-21).
- ARTUNDO, Patricia M. (2008). *La Biblioteca de Girondo*. Buenos Aires: Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar. Con la colaboración de Sofía Frigerio y Susana Lange.
- ARTUNDO, Patricia M. (2014). “Comentario sobre Pericón”, Museo Nacional de Bellas Artes. Disponible en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/2582/>. Consultado el 28 de octubre de 2014.
- ARTUNDO, Patricia M. (2016). “Acerca de la materialidad y visualidad de una revista. El caso de Sur y sus primeros números (1931-1932)”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual* 9: 25-35.
- ARTUNDO, Patricia M. (cur.) (2007). *Oliverio Girondo. Exposición homenaje 1967-2007*. Buenos Aires: Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar; Malba - Fundación Costantini.
- ARTUNDO, Patricia M.; Martín GRECO (2007). “Cronología de Oliverio Girondo”. ARTUNDO (2007: 75-88).
- ASTURIAS, Miguel Ángel (1955, enero). “En la masmédula”. *El Nacional*, Caracas: 4.
- ASTURIAS, Miguel Ángel (1981). *Viajes, ensayos y fantasías*. Buenos Aires: Losada.
- AUMONT, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- AZAROLA GIL, Luis Enrique (1953). *Ayer 1882-1952*. Lausana: Imprimeries Réunies.
- AZNAR, Luis (1925, septiembre). “Oliverio Girondo: *Calcomanías*”. *Valoraciones* 7, La Plata: 73-78.
- B. J. (1924, septiembre 12). “*Espantapájaros* de Oliverio Girondo no es para gente seria”. *El Orden*: 5.
- BABINO, María Elena. *Caaporá: un ballet indígena en la modernidad*. Buenos Aires: Banco Galicia, 2010.
- BAJTÍN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BAJTÍN, Mijail (1990). *La cultura popular en la Edad. Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BALDASARRE, María Isabel (2006). *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos

Aires: Edhasa.

- BALESTRA, Juan (1934). *El noventa: una evolución política argentina*. Buenos Aires: La Facultad. Citamos por la edición de Buenos Aires: Hyspamerica, 1986.
- BANCAUD, Florence (2009). “L'esthétique du laid, de Hegel à Rosenkranz”. *Études Germaniques*: 899 à 917.
- BANCHS, Enrique (1920, junio 24). “El tranvía”. *Atlántida* 117: s.p.
- BANDEIRA, Manuel (1943, agosto 7). “Oliverio e Norah”. *A Manhã*: 4.
- BARBAGELATA, Hugo (1923, septiembre 30). Sin datos. *L'Amérique Latine* 6: s.p.
- BARCIA, Pedro Luis (2007 septiembre-diciembre). “Homenaje a Calixto Oyuela. Primer presidente de la corporación”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 293-294: 65-113.
- BARLETTA, Leónidas (1925, junio 10). “La literatura de la calle Boedo, contra la literatura de la calle Florida. Objeciones al movimiento renovador de la nueva juventud argentina”. *Crítica*: 6.
- BARLETTA, Leónidas (1926, febrero). “Sinopsis de la producción literaria del año 1925”. *Los Pensadores* 118: s.p.
- BARLETTA, Leónidas (1967). *Florida y Boedo, una versión distinta*. Metrópolis.
- BARRERA, Trinidad (1981). “Andalucía y tres escritores de vanguardia: Huidobro, Borges y Gironde”. *Primeras Jornadas de Andalucía y América*, La Rábida: Diputación Provincial de Huelva: 379-394.
- BARRERA, Trinidad (1989). “Oliverio Gironde o el perfil de la vanguardia”, prólogo a Oliverio Gironde, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, Calcomanías y otros poemas*, Madrid: Visor, 1989: 7-20.
- BARRERA, Trinidad (1997). “Oliverio Gironde: la transgresión de los límites cotidianos”. *Anales de literatura hispanoamericana* XXVI, 2: 395-406.
- BARRÈS, Maurice (1894). *Du sang, de la volupté et de la mort*. Paris: Plon.
- BARRÈS, Maurice (1910). *Le jardin de Berenice*. Paris: Émile-Paul. 1ª edición: 1891.
- BARRIOS, Eduardo [“E. B.”] (1925, julio 31). “Calcomanías, poemas de Oliverio Gironde”. *Atenea* 5: 563-564.
- BARTHES, Roland (1976). “Las láminas de la enciclopedia”. *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo XXI: 123-147.
- BARTHES, Roland (1994). “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós: 65-71.
- BASSAGODA, Roger D. (1947). “Del alejandrino al verso libre”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras* XVI: 65-113.
- BASTIDA DE LA CALLE, María Dolores (1996). “La mujer en la ventana. Una iconografía del XIX en pintura e ilustración”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte* 9: 297-315. DOI:10.5944/etfvii.9.1996.2275
- BASTOS, María Luisa (1974). *Borges ante la crítica argentina: 1923-1960*. Hispamérica.
- BATAILLE, Georges (1970). *Breve historia del erotismo*. Buenos Aires: Caldén.
- BATEMAN, John A. (2014). *Text and Image. A critical introduction to the visual/verbal divide*. New York: Routledge.
- BAUER, George H. (1986). “Visages et nourritures”. *Études sartriennes* 2-3: 43-51.
- BAUR, Sergio (cur.) (2010). “La revolución de las imágenes y las palabras”. *El periódico Martín Fierro en las artes y en las letras 1924-1927*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes: 13-28.
- BAUR, Sergio (cur.) (2012). “La vanguardia en lucha”. Claridad. *La vanguardia en lucha*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes: 13-31.
- BAUR, Sergio; Juan Manuel BONET (2001). *Literatura argentina de vanguardia 1920-1940*. Catálogo de la exposición de la Casa de América. Madrid: Casa de América.
- BAYLEY, Edgar (1981, febrero 15). “Oliverio Gironde, la palabra sensual”. *Convicción*, segunda sección: 15. Reproducido con variantes en “La música de Oliverio”, *Tiempo Argentino*, segunda sección, 15 de septiembre de

- 1985: 2-3.
- BECCO, Horacio Jorge [“J. H. B.”] (1966, enero 23). “Oliverio Gironde a través de su antología”. *La Nación*: s.p.
- BECKER, Howard S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: UNQ.
- BECKER, Howard S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: UNQ.
- BELOFF, Angelina (2000). *Memorias*. México: UNAM.
- BENJAMIN, Walter (1917). “Sobre la pintura o signo y mancha”. Recogido y traducido en Walter Benjamin, *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La Marca, 2015: 138-141.
- BENJAMIN, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- BENJAMIN, Walter (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires : Eterna Cadencia.
- BENKO, Susana (1993). *Vicente Huidobro y el cubismo*. México: FCE.
- BERGAMÍN, José (1984). *El cohete y la estrella, La cabeza a pájaros*. Madrid: Cátedra.
- BERGER, John (2012). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BERISTÁIN DÍAZ, Helena (2003). “En busca del ultraísmo de Oliverio Gironde”. *Jornadas Filológicas 2001. Memoria*. México: 253-265.
- BERNÁRDEZ, Francisco Luis (1969, enero 9). “Gironde”. *Clarín*, segunda sección: 3.
- BERNI, Antonio (1999.). *Berni: escritos y papeles privados*. Marcelo Eduardo PACHECO (ed.). Buenos Aires: Temas.
- BERRANGER, Marie-Paule (2017). “La poésie au jeu de la réclame”. Marie-Paule BERRANGER; Laurence GUELLEC (dirs.), *Les Poètes et la publicité. Actes des journées d'études des 15 et 16 janvier 2016*, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3: 98-117. Disponible en línea: <http://littepub.net/publication/je-poetes-publicite/m-p-berranger.pdf> Consulta marzo de 2017.
- BERRY, Eleanor (1993). “Visual Poetry”. Alex PREMINGER y T.V.F. BROGAN (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press: 1364-1366.
- BIANCHI, Vittorio Emanuele (1910). *Guida per le gallerie e i musei di Roma*. Torino: Paravia.
- BIDLOO, Godefridi (1685). *Medicinae Doctoris & Chirurgi, Anatomia Humani Corporis*. Amsterdam: Cicognara. DOI:10.11588/diglit.14578
- BINNS, Niall (2011). “¿Qué hay en un nombre? Poemas y antipoemas u Oxford 1950”. *Taller de Letras* 48: 131-147.
- BIOY CASARES, Adolfo (2006). *Borges*. Buenos Aires : Destino.
- BISSO, Andrés (2005). *Acción Argentina. Un antifascismo nacional en tiempos de guerra mundial*. Buenos Aires: Prometeo.
- BISSO, Andrés (2009). “Argentina libre y Antinazi: dos revistas en torno de una propuesta político-cultural sobre el antifascismo argentino, 1940-1946”, *Temas de nuestra América* XXV 47: 63-84.
- BISSO, Andrés (comp.) (2007). *El antifascismo argentino*. Buenos Aires: Cedinci.
- BLANCHOT, Maurice. *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Caldén, 1973.
- BLANCO FOMBONA, Rufino (1925, abril 23). “Comentarios. Los poetas y los poetastros”. *La Voz*: 1.
- BLANCO, Mariela (2007). “Zona un espacio para la poesía en los '60”. *CELEHIS* 18: 153-178.
- BLASCO, María Élica (2011). “La hora del museo: La Sala Uruburu del Museo Histórico y Colonial de la Provincia de Buenos Aires (Luján, 1932)”. *Anais do Museu Paulista* 19: 113-132.
- BLASI, Alberto (1967, marzo). “Centenario de Rubén Darío y muerte de Oliverio Gironde”. *Estudios* 580: 100-105.
- BLASI, Alberto (1988a). “Güiraldes: vida y escritura”. GÜIRALDES (1988: 237-270).
- BLASI, Alberto (1988b). “Una amistad creadora: las cartas de Valery Larbaud a Ricardo Güiraldes (1919-1927)”. GÜIRALDES (1988: 431-462).

- BLOOM, Harold (1997). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. 2ª edición. Oxford University Press.
- BOBES NAVES, María del Carmen (2004). *La metáfora*. Madrid: Gredos.
- BOHAC, Barbara (2010). "Mallarmé et l'esthétique du livre". Alain MILON y Marc PERELMAN (dir.), *L'Esthétique du livre*. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest: 149-164.
- BOHN, Willard (2011). *Reading visual poetry*. Plymouth: Fairleigh Dickinson.
- BOLLIG, Ben. "Néstor Perlongher and the Avant-Garde: Privileged Interlocuters and Inherited Techniques". *Hispanic Review*, 2005 Primavera; 73 (2): 157-84.
- BONET, Juan Manuel (1995). *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza Editorial.
- BONIFAZI, Neuro (1986). *Il genere letterario. Dall'epistolare all'autobiografico, dal lirico al narrativo e al teatrale*. Ravenna: Longo.
- BORGES, Jorge Luis (1921, diciembre). "Ultraísmo". *Nosotros* XXXIX 151: 466-471. Recogido en Borges (1997: 126-131).
- BORGES, Jorge Luis (1924, diciembre). "Después de las imágenes". *Proa* 5: 22-23. Recogido en *Inquisiciones*, Buenos Aires: Proa, 1925.
- BORGES, Jorge Luis (1925). *Luna de enfrente*. Buenos Aires: Proa.
- BORGES, Jorge Luis (1925, junio 25). "Oliverio Gironde: Calcomanías". *Martín Fierro* 18: s.p. Recogido en *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires: Proa, 1926.
- BORGES, Jorge Luis (1928). *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Gleizer.
- BORGES, Jorge Luis (1997). *Textos recobrados, 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1999a). *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo.
- BORGES, Jorge Luis (1999b). *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1923)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores.
- BOTANA, Natalio (1977). *El orden conservador. La política Argentina entre 1880 y 1916*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BOURDIEU, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, Pierre (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, Pierre (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOURDIEU, Pierre (2010). *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BOUSOÑO, Carlos (1970). *Teoría de la expresión poética*, tomo 1. Madrid: Gredos, 1970.
- BREMOND, Claude (1970). "La lógica de los posibles narrativos". AA.VV., *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo: 87-110.
- BUENO, Mónica (1994). "La escritura de Oliverio Gironde: la utopía de la vanguardia". *Celebis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata: III, 3: 11-26.
- BUENO, Mónica (2000). "Oliverio Gironde y Raúl González Tuñón: dos mundos de la vanguardia". *Alpha* 16: 11-35.
- BUENO, Mónica (2013). "Oliverio Gironde: el viaje hacia la poesía". *Estudios de Teoría Literaria* 4: 7-15.
- BULLRICH, Alberto (1930, junio). "Una visita al palacio de Isola Bella". *Aconcagua* 6: 169-171.
- BÜRGER, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- BURGOS, Nidia (1999). "En la masmédula: poesía y poética en el último Gironde". Dinko CVITANOVIC et al. (coord.), *La Argentina y Europa (1950-1970)*, volumen 1. Bahía Blanca: UNS: 73-105.
- BURGOS, Nidia (2004, enero-abril). "Campo nuestro de Oliverio Gironde: algunas aproximaciones desde lo

- identitario". *Boletín de la Academia Argentina de Letras* LXIX, 271-272: 143-62.
- BURRUS, Manuel (1986). *Paul Morand, voyageur du XXe siècle*. Paris: Séguier.
- BUTLER, Horacio (1966). *La pintura y mi tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CALABRESE, Elisa T. (2010). "El fluir interminable. Operaciones escriturarias de Borges". Manuel FUENTES; Paco TOVAR (eds.), *La aurora y el poniente (Borges, 1899-1999)*, Tarragona: URV: 127-142.
- CALINESCU, Matei (2003). *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- CÁMARA, Mario (2010, julio). "Ejercicios de memoria: sobre los modos de reconstruir la memoria vanguardista en Oswald de Andrade, Jorge Luis Borges, Mário de Andrade y Oliverio Gironde". *Crítica Cultural* V 1: 146-163.
- CAMURATI, Francesca (2005). "Veinte poemas. Veinte postales. Sobre el primer libro de poemas de Oliverio Gironde". *Caravelle* 85: 205-221. DOI:10.3406/carav.2005.2910
- CAMURATI, Mireya (1980). *Poesía y poética de Vicente Huidobro*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- CANDIANO, Leonardo; Lucas PERALTA (2007). *Boedo: Orígenes de una literatura militante*. Buenos Aires: CCC.
- CANTO, Estela (1949, noviembre). "Martín Fierro no tiene importancia, dice Borges. Güiraldes fue la cantárida de Florida, afirma Mastronardi". *Nueva Gaceta* 3: 3.
- CAÑAS, Luis Soler (1981). *La generación poética del 40*. Buenos Aires: ECA.
- CÁRDENAS DE MONNER SANS, María Inés (1959, octubre-diciembre). "Martín Fierro. ¿Revista, grupo o generación?". *Universidad* 42: 5-23.
- CARIGNANO, Dante (1987). "Rechazo, fractura y alteridad en la obra vanguardista de Oliverio Gironde". *Río de la Plata Culturas* 4-5-6: 153-161.
- CARIZ, Méliana (2009, agosto). "Ricardo Paseyro, el profesional". *Nerudiana* 7: 26-29.
- CARMAN, Facundo (2015). *El poder de la palabra escrita. Revistas y periódicos argentinos (1955-1976)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- CARVALHO, Ronald de (1927, octubre 9). "Gente de Martín Fierro". *O Jornal*, segunda sección, Rio de Janeiro: 1. Traducido en GIRONDE (1999: 616-620).
- CASADO, Miguel (ed.) (2009). *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Madrid: Iberoamericana.
- CASASBELLAS, Ramiro de ["R. de C."] (1967, enero 31). "Oliverio, el príncipe de los poetas". *Primera Plana* 214: 60-61.
- CASSOU, Jean (1923, septiembre). "Les Livres. Veinte poemas para ser leídos en el tranvía por Oliverio Gironde". *La Revue de l'Amérique Latine*: 80-81.
- CASTAGNINO, Raúl (1991, julio-diciembre). "Oliverio Gironde". *Boletín de la Academia Argentina de Letras* LVI, 221-222: 495-501. Publicado como separata, *Homenaje a Gironde (1891-1967)*, Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1993: 7-13.
- CASTAÑEDA, Luis Hernán (2011). "Reconfiguraciones del sujeto lírico en la poesía hispanoamericana de vanguardia: Oliverio Gironde y Gerardo Diego". *Hispanic Poetry Review* IV, 1: 1-25.
- CATARUZZA, Alejandro (dir.) (2001). *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. *Nueva Historia Argentina*, volumen 7. Buenos Aires: Sudamericana.
- CAVALERI, Paulo (1996, diciembre). "Argentinos en París", *Todo es Historia*: 353: 8-26.
- CHAGALL, Marc (1947). *Peintures, 1942-1945*. Poème de Paul Éluard. Introduction de Léon Degand, Paris, Les Éditions du Chêne.
- CHARTIER, Roger (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- CHARTIER, Roger (2005). "Prólogo. Un humanista entre dos mundos: Don McKenzie". McKenzie, *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid: Akal: 5-18.

- CHARTIER, Roger (2006). "Materialidad del texto, textualidad del libro". *Orbis Tertius* XI, 12. Disponible en <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a01>. Acceso: 4 de enero de 2018.
- CHEYMOL, Marc (1988). "Miguel Ángel Asturias entre la latinidad y el indigenismo: los viajes de Prensa Latina y los seminarios de Cultura Maya en la Sorbona". Miguel Ángel ASTURIAS, *Paris 1924-1933. Periodismo y creación literaria*. Madrid: ALLCA XX: 844-882.
- CHICOTE, Gloria; Miguel DALMARONI (eds.) (2007). "Introducción" a *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina (1880-1930)*. Rosario: Beatriz Viterbo: 7-37.
- CHIRRE DANÓS, Ricardo ["R. C. D."] (1943, enero-febrero). "Persuasión de los días, por Oliverio Girondo". *Sustancia* 13: 164-166.
- CHOUHY AGUIRRE, Ana María (1942, septiembre). "Persuasión de los días: Oliverio Girondo". *Verde Memoria* 4: 22-24.
- CHUMACERO, Alí ["A. CH."] (1943, abril). "Oliverio Girondo. Persuasión de los días". *El hijo pródigo* 1: 60-61.
- CIGNONI, Roberto (1993, diciembre). "La poesía visual", *Xul* 10: 42-47.
- CILENTO, Laura; Martín RODRÍGUEZ (2002). "Configuración del campo teatral (1884-1930)". Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino. La emancipación cultural 1884-1930*, Buenos Aires: Galerna; UBA: 77-98.
- CITTADINI, Tito (1954). "Semblanza de Adán Diehl". AA.VV., *Homenaje a Adán Diehl*, Palma de Mallorca, Fomento de Turismo.
- CLAYTON, Michelle (2012). "Modes of Transport: Oliverio Girondo and Carlos Oquendo de Amat". Cathy Jade; Christina Karageorgou (eds.), *Poetics of Hispanism*, Madrid: Iberoamericana: 93-118.
- CLEARY, Heather (2006). "Una poética de la mediación: Persuasión de los días de Oliverio Girondo". *Aérea* 9: 276-279.
- CLOVIS [Luis Varela Orbegoso] (1924, agosto 7). Sin datos. *El Comercio*: s.p.
- COLOMBI, Beatriz (1997). "Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío", *Orbis Tertius* 4: 1-9.
- COLOMBI, Beatriz (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- COLOMBI, Beatriz (2008). "Juan Ramón Jiménez y las proyecciones de su viaje a Buenos Aires". *Filología* XL 1: 29-43.
- COLOMBI, Beatriz (2010). *Cosmopolis. Del flâneur al globe trotter*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- COLOMBI, Beatriz (2018). "Juan Ramón Jiménez: la proyección argentina". Rosa GARCÍA GUTIÉRREZ (ed.). *Juan Ramón Jiménez e Hispanoamérica: Diálogos, exilios, resiliencia*, Universidad de Huelva: 43-59.
- COLOMBO, Francisco A. (1942). *Francisco A. Colombo: en sus cincuenta años de labor gráfica. Palabras pronunciadas en su homenaje*. San Antonio de Areco: Francisco A. Colombo.
- COMBE, Dominique (1996). "La Referencia Desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". Fernando CABO ASEGUINOLAZA (comp.), *Teorías sobre la lírica*, Madrid: Arco/Libros: 127-153.
- COMET, César A. [C.A.C.] (1925). "Calcomanías, por Oliverio Girondo". *Plural* 3: 29-30.
- COMMISSION DES SCIENCES ET ARTS D'ÉGYPTE (1809). *Description de l'Égypte: ou, Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*. Paris: Imprimerie impériale
- CONIL PAZ, Alberto (1985). *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Huemul.
- CORBIÈRE, Tristan (1873). *Les amours jaunes*. Paris: Glady Frères.
- CÓRDOVA ITURBURU (1939, octubre 15). "El heroico humorismo de Martín Fierro". *El Sol de los Domingos*: 3, 5.
- CÓRDOVA ITURBURU (1962). *La revolución martinfierrista*. Buenos Aires: ECA.

- CÓRDOVA ITURBURU (1963a). "Encomio de Córdoba Iturburu". "A los cuarenta años de un celebrado libro de Oliverio Gironde", *Boletín de la Sociedad Argentina de Escritores* 1961-1963: 127-129.
- CÓRDOVA ITURBURU (1963b). *Pettoruti*. Buenos Aires: ECA.
- CORRAL, Rose (1990). "Aproximación a un texto de vanguardia: *Espantapájaros (al alcance de todos)* de Oliverio Gironde". *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXVIII, 1: 333-341.
- CORREA CALDERÓN, Evaristo (1919, enero 15). "El elogio de los senos en flor". *Grecia* 7: 6.
- CORTÁZAR, Julio ["Julio Denis"] (1938). "Campo nuestro". *Presencia*. Buenos Aires: El Bibliófilo: 31-32.
- CORTÉS, Omar Alejandro (2015, abril-mayo). "Los dos tranvías de *Veinte poemas*. Aproximación al efecto estético del primer poemario de Oliverio Gironde". *Ágora* 18: 77-83.
- CORTÉS, Omar Alejandro (2015, abril-mayo). "Los dos tranvías de *Veinte poemas*". *Destiempos* 44: 92-126.
- CORTÉS, Omar Alejandro (2015, febrero-marzo). "Hacia un perfil del lector de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1925)". *Destiempos* 43: 80-95.
- CORTÉS, Omar Alejandro (2016, agosto-septiembre). "Formas de tratamiento, autoremas y poéticas en el discurso epistolar de Oliverio Gironde". *Destiempos* 52: 7-18.
- CORTINA, Augusto ["A. C."] (1932, octubre). "*Espantapájaros; al alcance de todos*, por Oliverio Gironde". *Nosotros* LXXVII, 281: 108. En todas las bibliografías se atribuye, erróneamente, a Arturo Capdevila.
- COSTA, María Eugenia (2018). "La trayectoria de Attilio Rossi en los albores del diseño editorial moderno en Argentina (1935-1950)". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual* 12: 156-172.
- COUSELO, Jorge Miguel (1965, junio 16). "El vanguardista de siempre". *Leoplán* 739: s.p.
- COUSTÉ, Alberto ["A. C."] (1968, agosto 27). "La piedra filosofal. Oliverio Gironde, *Obras completas*". *Primera Plana* 296: 68.
- COZZI, Asunción (1999, noviembre). "Oliverio Gironde: homología entre sonido y significado". *Gramma* 32: 15-19.
- CRESPO MARTÍN, Bibiana (2010). "El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte". *Arte, Individuo y Sociedad* XXII 1, Barcelona: 9-26. En línea: revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS1010110009A. Acceso: 29 de mayo de 2016.
- CUADRADO, Arturo (1984, mayo). "Testimonio". *Xul* 6: 10.
- CUCATTO, Andrea (1990). "Un «viaje» crítico por la obra de Oliverio Gironde". *Estudios de lírica contemporánea* 4: 49-66.
- CUTOLO, Vicente Osvaldo; Carlos IBARGUREN (h.) (1974). *Apodos y denominativos en la historia argentina*. Buenos Aires: Elche.
- D'ITURBIDE, Juana (1942, noviembre). "Memorándum. Libros. Oliverio Gironde, *Persuasión de los días*". *Saber Vivir* 28: 63-64.
- D'ALCÂNTARA, Alfredo (1949). *Umbanda em julgamento*. Rio de Janeiro: Mundo Espírita.
- D'ORS, Eugenio ["Un ingenio de esta corte"] (1925, mayo 3). "La Vida Breve. Calendario y lunario". *Blanco y Negro*: 100.
- D'AGOSTINO, Araceli Valeria 2007. "Los orígenes de la agrimensura como profesión: su relación con el Estado y el régimen de propiedad de la tierra". Noemí M. GIRBAL-BLACHA; Sonia Regina MENDONCA (coords.), *Cuestiones agrarias en Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Prometeo: 271-288.
- DAIREAUX, Max (1926, julio). "Poètes d'Argentine". *France-Amérique* XIX: 209-211.
- DALLA CORTE, Gabriela; Fabio ESPÓSITO (2010). "Mercado del libro y empresas editoriales entre el Centenario de las Independencias y la Guerra Civil española: la editorial Sudamericana". *Revista Complutense de Historia de América* 36: 257-289.

- DARÍO, Rubén (1900, agosto 1). “Los hispanoamericanos. Notas y anécdotas”. *La Nación*: 6.
- DARÍO, Rubén (1901). *Peregrinaciones*. París: Viuda de Ch. Bouret.
- DARÍO, Rubén (1901). *Prosas profanas*. París; México: Vda. de Bouret.
- DARÍO, Rubén (1903, marzo 5). “La Bretaña hambrienta”. *La Nación*, 2ª sección: s.p.
- DARÍO, Rubén (2013). *Viajes de un cosmopolita extremo*. Selección y prólogo de Graciela Montaldo. Buenos Aires: FCE.
- DE CAMPOS, Haroldo; Augusto DE CAMPOS (1976). “Tres poemas de Oliverio Gironde”, traducciones de *En la masmédula*. Reproducidos en Schwartz (1987: 319-321).
- DE LUCA, Tania Regina (2017). *Leituras, projetos e (Re)vista(s) do Brasil (1916-1944)*. São Paulo: UNESP, 2ª ed.
- DE NÓBILE, Beatriz (1968). *Palabras con Norah Lange*. Buenos Aires: Carlos Pérez.
- DE NÓBILE, Beatriz (1972). *El acto experimental. Oliverio Gironde y las tensiones del lenguaje*. Buenos Aires: Losada.
- DE OLMOS, Candelaria (2006). *Filloy en tres tiempos. Correspondencia en torno a Balumba*. Córdoba: Alción.
- DE ORY, Eduardo (ed.) (1927). *Los mejores poetas de la Argentina*. Madrid: CIAP.
- DE PASCALE, Alfonso (ed.) (1950). *Antología di poeti argentini*. Buenos Aires: s.e.
- DEFRANCE, Eugene (1904). *Histoire de l'éclairage des rues de Paris*. Paris: Imprimerie Nationale.
- DEGIOVANNI, Fernando (2007). *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DEL CORRO, Gaspar Pío (1976). *Oliverio Gironde. Los límites del signo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- DEL GIZZO, Luciana (2016, septiembre-diciembre). “Oliverio Gironde y la negación de la vanguardia”. *Anclajes XX*, 3: 21-42.
- DEL PICCHIA, Menotti [“Helios”]. (1925, agosto 25). “Chronica social. Oliverio Gironde”. *Correo Paulistano*: 2.
- DELEUZE, Gilles (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós.
- DELIO, H. B. (1932, octubre). “El espantapájaros de Gironde”. *Nosotros LXVII* 281: 123-124.
- DELIO, H. B. (1932, septiembre 2). “Un tiempo de prosa”. *El Hogar* 1194: 65.
- DEMIROVIC, Alex (1999). *Der nonkonformistische Intellektuelle. Die Entwicklung der Kritischen Theorie zur Frankfurter Schule*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- DEVOTO, Daniel (1944). *Libro de cantos (1938-1944) para voz y piano*. Buenos Aires: Politonía.
- DEVOTO, Daniel (1956). *Primeras Jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericana: comunicaciones y ponencias*, vol. 1, Universidad de Salamanca: 327-336.
- DEVOTO, Daniel (1963). *Diccionario de la literatura latinoamericana. Argentina*. Primera parte. *Bulletin Hispanique LXV* 1-2: 161-167.
- DEVOTO, Daniel (1995). “Para un vocabulario de la rima española”. *Annexes des Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale* 10: 5-186. DOI:10.3406/cehm.1995.2096
- DEVOTO, Fernando J. (2014). “Para una reflexión en torno al golpe del 4 de junio de 1943”. *Estudios Sociales* 46: 171-186.
- DIEGO, Celia de [“C. de D.”] (1965, julio 11). “Oliverio Gironde”. *La Prensa*, segunda sección: 4.
- DIEGO, José Luis de (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: FCE.
- DIEGO, José Luis de (2009). “Editores, libros y folletos”. JITRIK (ed.) (2009: 265-284).
- DIEGO, Leandro de (2006). *Escritores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: FCE.
- DIEHL, Adán (1915, diciembre 21). “La Púa”. *La Mañana*: 2-3.

- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1923, septiembre 8). "Letras de América". *España* 386, Madrid: 8-9. Reproducido en *Nosotros XLV*, 174, noviembre de 1923: 386-388 y *La Nación*, segunda sección, 23 de diciembre de 1923: 9. Recogido en *Letras de América*, México: FCE, 1944.
- DIRECCIÓN DE GEODESIA, CATASTRO Y TIERRAS (1945). *Catálogo general de mensuras de la provincia de Buenos Aires existentes en el archivo de la partición desde 1824 al 30 de junio de 1944*. La Plata: Ministerio de Obras Públicas.
- D'ITURBIDE, Juana (1942, noviembre). "Oliverio Gironde, *Persuasión de los días*". *Saber Vivir* 28: 64.
- DOLL, Ramón (1933, febrero 25). "Una biblia para el zonzage callejero". *Claridad* 262: s.p.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2004). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2006). *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- DOMÍNGUEZ LASIERRA, Juan (2013). *Benjamín Jarnés, 1888-1949*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".
- DOMÍNGUEZ, Mariana (2012). "La mirada del cronista latinoamericano en la Exposición Universal de París". *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, FHyCE, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1850/ev.1850.pdf. Consulta 28 de octubre de 2018.
- DOMÍNGUEZ, Mariana (2013). "Modernidad estética y modernidad industrial: la mirada del artista en «En París I» y «El viejo París», en *Peregrinaciones de Rubén Darío (1901)*". *IV Congreso Internacional de Letras*, FFyL, UBA, 2013: 401-406. Disponible en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIL/IV-2010/paper/view/2679/1081>. Consulta 28 de octubre de 2018.
- D'ORGEVAL, Domitille (2006). "*Le Salon des Réalités Nouvelles, 1946-1955*". Arthur Cavanna, Daniel Schidlower, *Domitille d'Orgeval, Réalités nouvelles 1946-1988*, catálogo, Paris: Galerie Drouard, 10-25.
- DOSSE, François (2007). *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Valencia: Universitat de Valencia.
- DUBATTI, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- DUNCAN, Alastair; Georges DE BARTHA (1989). *La reliure en France. Art Nouveau-Art Déco 1880-1940*. Paris: De l'Amateur.
- DUROUX, Rose (2007). "La dedicatoria, un puente entre las dos orillas". Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Université de Clermont-Ferrand.
- EAGLETON, Terry (2010). *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- ECHEGARAY, Aristóbulo (1956, diciembre). "Gironde, Oliverio. *En la masmédula*". *Bibliograma* 16: 42.
- ECO, Umberto (2008). "*Wilde, Paradosso e aforisma*". *Sulla letteratura*, Milano: Bompiani: 70-90.
- ECO, Umberto (ed.) (2007). *Historia de la fealdad*. Madrid: Lumen.
- EIRIZ MAGLIONE, Eduardo (1938, febrero 2). "Notas de arte. Las ilustraciones y tipografía del libro *Interludio* de Oliverio Gironde". Sin datos, *¿La Época?*: s.p.
- EISENBERG, Daniel (1972). "Búsqueda y hallazgo de *Philesbián de Candaria*". *Miscellanea Barcinonensia* 33: 147-157.
- EITNER, Lorenz (1955). "The Open Window and the Storm-Tossed Boat. An Essay in the Iconography of Romanticism". *The Art Bulletin* XXXVII 4: 281-290.
- EPSTEIN, Jean (1921). *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*. Paris: De la Sirène. Traducción española de Carlos María Onetti, Samet, s.f. [1928].
- ESSLIN, Martin (1964). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- ESTARICO, Leonardo (1925, julio 1). "Emilio Pettoruti, pintor de avanzada, es un artista laborioso y enérgico. Como los renacentistas, conoce todos los secretos de su arte y hasta prepara sus colores". *Crítica*: 15. Sin firma.

- ESTRELLA GUTIÉRREZ, Fermín (1936, abril 1). “Saldo de una generación”. *Norte* 13: 1-2.
- ESTRELLA GUTIÉRREZ, Fermín (1966). *Recuerdos de la vida literaria*. Buenos Aires: Losada.
- EUJANIÁN, Alejandro (1999). *Historia de revistas argentinas: 1900-1950, la conquista del público*. Buenos Aires: AAER.
- FAUÉ, María Eugenia (2007). *Traveso Vizconde. La sonrisa alada. Vida y obra de Emilio Lascano Tegui*. Paraná: Dirección Editorial de Entre Ríos.
- FAÚNDEZ V., Edson (2006). “Espantapájaros (*Al alcance de todos*) de Oliverio Girondo: La relación de uno consigo mismo como respuesta al hastío de vivir”. *Acta Literaria* 33: 87-108.
- FELL, Claude (1990). “Présentation”. *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de l'entre-deux guerres, 1919-1939. América. Cahiers du CRICCAL* 4-5: 7-11.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María (1997). *Arte y emigración: la pintura española en Buenos Aires, 1880-1930*. Universidad de Oviedo.
- FERNÁNDEZ MORENO [Baldomero] (1937, 23 de julio). “Campo nuestro: Viaje. Atardecer. Relámpagos y estrellas”. *El Hogar* 1449: 14. Recogidos, con variantes, en *Buenos Aires: Ciudad, Pueblo, Campo*, Buenos Aires: Kraft, 1941.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1943, octubre). “Informe sobre la nueva poesía argentina”. *Nosotros* 2ª época 91: 71-93.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1967). *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madrid: Aguilar.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1973). “Girondo entre dos calles de Buenos Aires” *¿Poetizar o politizar?* Buenos Aires: Losada: 210-221.
- FERNÁNDEZ MORENO, César; Horacio Jorge BECCO (comps.) (1968). *Antología lineal de la poesía argentina*. Madrid: Gredos.
- FERNÁNDEZ, Cristina Beatriz (2015a). “La construcción de la imagen del intelectual en las notas necrológicas de la *Revista de Filosofía*”. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* 60: 187-206.
- FERNÁNDEZ, Cristina Beatriz (2015b). “Guía para lectores argentinos modernos: la sección «Análisis de libros y revistas» en la *Revista de Filosofía*”. *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 3 al 5 de junio de 2015, Ensenada: 1-6. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8640/ev.8640.pdf Consulta 28 de octubre de 2015.
- FERNÁNDEZ, Jesse (1994). *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia*. Madrid: Hiperión.
- FERNÁNDEZ, Juan E. (1992, abril 29). “La obra de Oliverio Girondo. Explorador de la poesía”. *El País Cultural*, Montevideo: 1-2.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1928). *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires: Gleizer.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (2007). *Epistolario*. Buenos Aires: Corregidor. 2ª edición aumentada.
- FERRARI, Américo (1978). “La rebelión de los vocablos. En torno a la obra de Oliverio Girondo”. *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruau*, volumen 1. Aix: Université de Provence: 707-723. Recogido luego en *El bosque y sus caminos. Estudios sobre poesía y poética hispanoamericanas*, Valencia: Pretextos, 1993.
- FERREIRA, Jurema (1943, septiembre 11). “O movimiento modernista na literatura argentina”. *A Manhã*: 3, 9.
- FERRERO, Graciela (1979). *El inconsciente en la creación literaria: rastreo y análisis en cuatro exponentes sudamericanos: Leopoldo Lugones, Eduardo Ladislao Holmberg, Oliverio Girondo y Felisberto Hernández*. Fondo Editorial de la Provincia de Santa Fe.
- FERRO, Roberto (1984, mayo). “El discurso de lo arbitrario en Oliverio Girondo”. *Xul* 6: 12-17.
- FILA DEL FO (1923, agosto 4). “Libros y revistas. El arte del libro”. *La Opinión*, Madrid, 4 de agosto de 1923: s.p.
- FILLOY, Juan (1931). *Periplo*. Buenos Aires: Ferrari Hnos.

- FIORUCCI, Flavia (2011). *Intelectuales y peronismo, 1945-1955*. Buenos Aires: Biblos.
- FITTE, Rodolfo; Eduardo SÁNCHEZ ZINNY (1944). *Génesis de un sentimiento democrático*. Buenos Aires: López.
- FLORES, Rafael (2001). “La persuasión de Oliverio Girondo”. BAUR; BONET (2001: 65-69).
- FLORIT, Eugenio [“E. F.”] (1944, octubre). “Oliverio Girondo, *Persuasión de los días*”. *Revista Hispánica Moderna* X, 3-4: 265.
- FOPPA, Tito Livio (1961). *Diccionario teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires: Argentores.
- FOUCAULT, Michel (1993). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.
- FOUCAULT, Michel (1999). *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, volumen III. Barcelona: Paidós.
- FRADINGER, Moira (2014). “Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano. Josefina Emilia Saleny (1894-1978)”. *Cinémas d'Amérique latine* 22: 12-23. DOI:10.4000/cinelatino.731
- FRANCO, Severo (1917, enero 22). “*Il exagère*”. *Comoedia* 4: 1.
- FREIDEMBERG, Daniel (1981). “Prólogo” a AA.VV. *La poesía del cincuenta*. Buenos Aires: CEAL: I-VIII.
- FREIDEMBERG, Daniel (2000). “El espantapájaros y la muerte”. Prólogo a Oliverio Girondo, *Noche Tótem*, antología, Buenos Aires: Colihue: 7-17.
- FRIEDRICH, Hugo (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- FRITZSCHE, Peter (2008). *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FRÜCHTL, Josef (1997). “The aphorism as a stylistic and epistemological ideal”. Herbert GRABES (ed.), *REAL, Yearbook of Research in English and American Literature*. vol. 13. Tübingen: Gunter Narr.
- GABALDÓN, Jesús García (1988). “El vértigo de la palabra, César Vallejo y Oliverio Girondo”. Nadine LY (coord.), *César Vallejo, la escritura y lo real. Cincuentenario de Vallejo, coloquio internacional*. Madrid: De la Torre: 63-70.
- GALASSO, Norberto (2010). *Los hombres que reescribieron la historia*. Buenos Aires: Punto de Encuentro.
- GALTIER, Lysandro Z. D (1973). *Charles de Soussens y la bohemia porteña*. Buenos Aires: ECA.
- GÁLVEZ, Manuel (1929-08-01) “La guerra de las generaciones”. *Criterio* 74: 433-434.
- GÁLVEZ, Manuel (1961). *En el mundo de los seres ficticios (Recuerdos de la vida literaria, II)*. Buenos Aires: Hachette.
- GÁLVEZ, Manuel (1962). *Entre la novela y la historia (Recuerdos de la vida literaria, III)*. Buenos Aires: Hachette.
- GAMBLIN, Sandrine (2006). “Thomas Cook en Égypte et à Louxor: l'invention du tourisme moderne au XIXe siècle”, *Téoros* 25-2: 19-25.
- GANDUGLIA, Santiago (1942, diciembre 1). “*Persuasión de los días* por Oliverio Girondo”. *Noticias Gráficas*: 14.
- GANDUGLIA, Santiago (1949, octubre 27). “De cómo fuimos a parar a *Martín Fierro*”. *Noticias Gráficas*: 3.
- GANGI, Ariel (2003). *Oliverio Girondo. Ab Ovo*. Buenos Aires: Peña del Libro “Trenti Rocamora”.
- GARAVAGLIA, Juan Carlos; Pierre GAUTREAU (eds.) (2011). *Mensurar la tierra, controlar el territorio. América Latina, siglos XVIII-XIX* (2011). Rosario: Prohistoria Ediciones; State Building in Latin America,.
- GARCÍA CEDRO, Gabriela (2013). *Ajuste de cuentas. Boedo y Florida entre la vanguardia y el mercado*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- GARCÍA HERAS, Raúl (1994). *Transportes, negocios y política. La compañía Anglo Argentina de tranvías, 1876-1981*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Manuel (1926, febrero 13). “Figuras y obra de la literatura argentina”. *El Imparcial*: s.d.
- GARCÍA LORCA, Federico (1931). *Poemas*. Edición Madrid: Espasa Calpe, 1980.
- GARCÍA PAGE-SÁNCHEZ, Mario (1990, mayo-agosto). “Los nombres de colores y el sustantivo *color*. Morfología y sintaxis”. *Thesaurvs. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* XLV 2: 1-27.

- GARCÍA, Carlos (2001). "Ramón en Buenos Aires: La primera visita, virtual (1925)". *Boletín Ramón* 3: 20-23.
- GARCÍA, Carlos (2005). "Breve diccionario de personajes de *El plagiarío*" y "Notas sobre *El plagiarío*". Alberto HIDALGO, *Cuentos*, Lima: Talleres Tipográficos.
- GARCÍA, Carlos; Dieter REICHARDT (eds.) (2004). *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay, Paraguay. Bibliografía y antología crítica*. Madrid: Iberoamericana.
- GARCÍA, Carlos; Martín GRECO (2007). *Escribidores y naufragos. Correspondencia Ramón Gómez de la Serna y Guillermo de Torre 1916-1963*. Madrid: Iberoamericana.
- GARCÍA, Carlos; Martín GRECO (2017). *La ardiente aventura. Cartas y documentos inéditos de Evar Méndez, director del periódico Martín Fierro*. Madrid: Albert.
- GARCÍA, Luis Ignacio (2020). "Walter Benjamin en Argentina: una constelación paradójica", *Cadernos de Filosofía Alemá: Crítica e Modernidade* XXV 4: 81-98. DOI:10.11606/issn.2318-9800.v25i4p81-98
- GARCÍA, María Amalia (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GARCÍA, S. Ofelia (1982). "The «cocopleonasm» of Oliverio Gironde's poetry." *Dada/Surrealism* 10-11: 47-53.
- GASCA, Luis; Román GUBERN (1994). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.
- GASÍO, Guillermo (2011). *El viento de las circunstancias: Materiales sobre literatura y otras expresiones culturales argentinas en el Buenos Aires de 1926*. Buenos Aires: Teseo.
- GASQUET, Axel (2007). *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba.
- GASQUET, Axel (2015). *El llamado de oriente. Historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950)*. Buenos Aires: Eudeba.
- GAUTHIER, Guy (1992). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.
- GAUTIER, Théophile (1875). *Voyage en Espagne*. Paris: Charpentier.
- GENETTE, Gerard (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- GEPPERT, Alexander C. T. (2010). *Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*. New York: Palgrave Macmillan.
- GHIANO, Juan Carlos (1957). *Poesía argentina del siglo XX*. Buenos Aires: FCE.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1932, octubre 31). "Revista Literaria Ibérica. Espantapájaros", *Revista de las Españas* 73-74: 462.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto ["G. C."] (1925, abril 10). "Revista de libros. España en América y América en España. *Calcomanías*". *El Sol*, Madrid: 2.
- GIORDANO, Carlos (1982, invierno) "Vanguardia y cosmopolitismo en Oliverio Gironde". *Letterature d'America* 11: 81-104. Recogido en *Oficio de viento y sombra. Ensayos de historia literaria argentina*, Córdoba: Letras y Bibliotecas Córdoba, 2010.
- GIORDANO, Carlos (1983, octubre-diciembre). "Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina". *Revista Iberoamericana* XLIX, 125: 783-796.
- GIRBAL-BLACHA, Noemí; Diana QUATTROCCHI-WOISSON (dirs.) (1999). *Cuando opinar es actuar. Revistas Argentinas del siglo XX*. Academia Nacional de la Historia.
- GIUSTI, Roberto F (1938, febrero). "Interlunio, por Oliverio Gironde". *Nosotros*, segunda época, VI, 23: 226-227.
- GIUSTI, Roberto F. (1911). *Nuestros poetas jóvenes. Revista crítica del actual movimiento poético argentino*. Buenos Aires: Nosotros.
- GIUSTI, Roberto F. (1932, mayo). "La poesía argentina de este siglo", varias entregas en el suplemento literario de *La Prensa*, reunidas en *Literatura y vida*, Buenos Aires: Nosotros, 1939: 68-96.

- GLUSBERG, Samuel (1927, enero 11). “La Jazz, el Bataclán y la Nueva Sensibilidad”. *Don Goyo* 67: 17.
- GLUSBERG, Samuel [“Enrique Espinoza”] (1932, enero): “El año con uno al principio y al final. Nueva década, nueva generación”. *La Vida Literaria* V 7 (38): 61.
- GOCIOLO, Judith et al. (2007). *Más libros para más. Colecciones del Centro Editor de América Latina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- GODOY, Lucas (1932, diciembre 21). “Hojeando los últimos libros. Oliverio Gironde. *Espantapájaros*”. *Mundo Argentino* 1144: 45.
- GOMBRICH, Ernst H. (2002). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. New York: Phaidon.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1919). *Vistas de Europa. Obras Completas*, tomo IV. Madrid: Mundo Latino.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1920, junio 23). “París. El dialecto criollo argentino”. *El Liberal*: 1.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1921). *El encanto de Buenos Aires. Obras Completas*, tomo XIX. Madrid: Mundo Latino.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1923, agosto 12). “Un premio literario que se convierte en un escándalo parisiense”. *La Razón*: s.p.
- GÓMEZ CRESPO, Raúl Arnaldo; Roberto Osvaldo COVA (1982). *Arquitectura marplatense. El pintoresquismo*. Resistencia: Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1923, mayo 4). “La vida. En el tranvía”. *El Sol*, Madrid: 1. Reproducido en “Los escritores argentinos juzgados en el extranjero. *Veinte poemas para leídos en el tranvía*, por Oliverio Gironde”, *Nosotros* XLVI, 176, enero de 1924: 137-138.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1926, diciembre 16). “Horario. La revista oral y el disco-poema”. *El Sol*: 1.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1937, enero). “Silueta de Macedonio Fernández”. *Sur* 28: 75-83.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1937, mayo 9). “Actualidad de la ametralladora”. *La Nación*, 2ª sección: 1.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1938, enero). “Oliverio Gironde. Silueta total a propósito de su nuevo libro *Interlunio*”. *Sur* 40: 59-71. Recogido y ampliado en “Oliverio Gironde”, *Retratos contemporáneos*, Buenos Aires: Sudamericana, 1941: 83-101.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1948). *Automoribundia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1958). *Flor de greguerías 1910-1958*. Buenos Aires: Losada.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1999). *Obras completas*, tomo XI. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores.
- GÓMEZ VALDEZ, Luis Iván (2011). *La metaforización del motivo del viaje en el poemario Veinte poemas para ser leídos en un tranvía de Oliverio Gironde*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Tesis disponible en: <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/3884>. Consulta 28 de octubre de 2018.
- GÓMEZ, Miguel Ángel (1943). “Oliverio Gironde y su *Persuasión de los días*”. *Alfar* 82: s.p.
- GÓMEZ, Miguel Ángel (1952 otoño). “Carta abierta”. *El 40* 2: s.p.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier (2004). “Nueva York, Buenos Aires, Santiago de Compostela: Apoteosis, ruina y restitución periférica de la ciudad en la lírica hispánica del siglo XX (O. Gironde, J.L. Borges, F. García Lorca, J. Hierro y L.G. Tosar)”. Susanne GRUNWALD et al. (eds.), *Pasajes, Passages, Passagen. Homenaje a Christian Wenzlaff-Eggebert*. Universidad de Sevilla; Universidad de Cádiz; Universidad de Colonia: 215-232.
- GOMÍS, Anamari (2010). “Selección y nota introductoria” a *Oliverio Gironde*. México: UNAM: 3-7.
- GÓNGORA, Luis (1924, mayo 15). “Paul Morand, el cosmopolita”. *Martín Fierro* 4: s.p.
- GONZÁLEZ CARBALHO (1946, diciembre 24). “Libros. *Campo nuestro*, por Oliverio Gironde”. *Cabalgata* 6: 20.
- GONZÁLEZ G., Luis Felipe; Luz Adriana MOLANO M. “La fugacidad de la vanguardia latinoamericana. Ensayo

- crítico sobre Oliverio Girondo". *Diversitas. Perspectivas en Psicología* 1: 96-108.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo (1942, octubre). "Los libros. Oliverio Girondo: *Persuasión de los días*". *Sur* 97: 102-107.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo (1961). *Los Martinferristas*. Buenos Aires: ECA.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo (1983). *Páginas de Eduardo González Lanuza, seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia.
- GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan (1925, agosto 27). "La feria de los libros. *Calcomanías* de Oliverio Girondo". *El Heraldo de Madrid*: 5.
- GONZÁLEZ RUANO (1952). César. *Veintidós retratos de escritores hispanoamericanos*. Madrid: Cultura Hispánica.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique (1926). *Tangos*. Buenos Aires: Gleizer.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl (1931, julio). "La época de la vedette", *El Nacional*: s.p.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl (1976). *La literatura resplandeciente*. Buenos Aires: Boedo-Silbalba.
- GONZÁLEZ Y CONTRERAS, Gilberto (1946, marzo). "Reseñas. Oliverio Girondo: *Persuasión de los días*". *Revista Iberoamericana* X, 20: 356-359.
- GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz (2006, Enero-Marzo). "¿Con leer no basta! Límites de la ciudad letrada (La cultura de las exposiciones)". *Revista Iberoamericana* LXXII 214: 199-225. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2006.71>
- GONZALVO, Silvia (1990). "Einleitung" a Oliverio Girondo, *Membretes / Denksatzel*. Bamberg: Bamberger.
- GOURMONT, Rémy de (1905, julio 15). "Les pas sur le sable". *L'Ermitage* 7 : 5-15.
- GOURMONT, Rémy de (1909). "Des pas sur le sable". *Promenades Philosophiques* (3e série). Paris: Mercure de France : 257-288.
- GOURMONT, Rémy de (1919). *Les pas sur le sable*. Paris: Société Littéraire de France.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1988, noviembre). "La construcción de la imagen". *Revista de Lengua y Literatura* 4: 3-16.
- GRAMUGLIO, María Teresa (2001). "Posiciones, transformaciones y debates en la literatura". CATARUZZA (2001: 331-382).
- GRAMUGLIO, María Teresa (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: EMR.
- GRANDE, Guadalupe (1990, febrero). "Pero seguía volando desesperadamente". *Cuadernos Hispanoamericanos* 476: 175-176.
- GRECO, Martín (2001, otoño). "La larga amistad de Oliverio y Ramón". *Boletín Ramón* 3: 48-58.
- GRECO, Martín (2004). "El *intrafondo eufónico*. Estudio de la métrica de Oliverio Girondo". GARCÍA; REICHARDT (eds.) (2004: 387-414).
- GRECO, Martín (2004). "Escritos inéditos y dispersos de Oliverio Girondo". *Tse Tse* 14: 40-60. (Reproduce "Friso", "Paseo", "Atardecer", "Nocturno", "Inédito" [Tras los plumosos llantos], "Hay que darles", "10 Membretes dispersos" e "Insomnio").
- GRECO, Martín (2004, febrero 21). "En el cincuentenario de *En la masmédula*". *ABC Madrid*: 8.
- GRECO, Martín (2006). "El Crisol del fascismo. Alberto Hidalgo en la década del 30". Alvaro Sarco (ed.). Alberto Hidalgo, *el genio del desprecio. Materiales para su estudio*. Lima: Talleres tipográficos: 335 - 381.
- GRECO, Martín (2007, enero 28). "Oliverio Girondo. Las palabras adúlteras". *Perfil*, segunda sección: 4.
- GRECO, Martín (2012) "El peatón afrodisíaco: los Membretes de Oliverio Girondo". *Cuadernos del Sur* 42: 133-144.
- GRECO, Martín (2013, marzo). "Entre el modernismo y la vanguardia: Evar Méndez (1885-1955)". *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* II, 4. Rosario: 1-37.

- GRECO, Martín (2014). “Las siete patas del gato. Los membretes de Oliverio Girondo”, estudio preliminar a Girondo (2014: 7-56).
- GRECO, Martín (2015, septiembre). “De la vanguardia estética a la vanguardia política (*Argentina, 1930-1931*)”. *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* V, 9. Rosario, 1-42.
- GRECO, Martín (2016). “Llanura gráfica. Poesía visual en *Campo nuestro* de Oliverio Girondo”. *Exlibris* 5: 375-393.
- GRECO, Martín (2018). “Prólogo” a Oliverio Girondo, *El periódico Martín Fierro 1924-1927*, Buenos Aires: Eudeba: 7-24.
- GRIMSON, Alejandro (comp.) (2000), *Fronteras nacionales e identidades. La periferia como centro*. Buenos Aires: Ciccus-La Crujía.
- GRÜNFELD, Mihai (1989, enero-junio). “Cosmopolitismo modernista y vanguardista. Una identidad latinoamericana divergente”. *Revista Iberoamericana* LV, 146-147: 33-41.
- GUDIÑO KIEFFER, Eduardo (2004). *Losada. Gonzalo Losada, el editor que difundió el libro argentino en el mundo*. Buenos Aires: Dunken.
- GUILLÉN, Claudio (1998). *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
- GÜIRALDES, Ricardo (1915). *Cuentos de muerte y de sangre*. Buenos Aires: La Facultad.
- GÜIRALDES, Ricardo (1915, noviembre 16). “La Púa”. *La Mañana*: 1, 3.
- GÜIRALDES, Ricardo (1924, octubre). “Un libro”. *Proa* 3: 35-40.
- GÜIRALDES, Ricardo (1924, septiembre). “Hermen Anglada Camarasa”. *Proa* 2: 3-7.
- GÜIRALDES, Ricardo (1962). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
- GÜIRALDES, Ricardo (1988). *Don Segundo Sombra*. Madrid: ALLCA XX, Colección Archivos. Paul Verdevoye (coord.).
- GUTEMBERG, Coca (1988, febrero 12). “Oliverio Girondo, el que metió un elefante en la 9 de Julio”. *Clarín*, suplemento *Sí*: 6.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (1998). “El '98 y la «Reconquista espiritual» de América a través de la pintura. La influencia de Ignacio Zuloaga en Argentina”. XIII Coloquio de Historia Canario-Americana; VIII Congreso Internacional de Historia de America: 396-411.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2001). “Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano”. Miguel CABAÑAS BRAVO (coord.), *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*, Madrid: CSIC: 189-204.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2003). *Argentina y España. Diálogos en el arte (1900-1930)*. Buenos Aires: Cedodal.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2014). *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)*. Buenos Aires: Cedodal.
- H.-F. P. (1932, febrero 07). “Georges Mergault est mort”. *Comoedia*: 3.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio (2003). *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- HARO GONZÁLEZ, Salvador (2013). *Treinta y un libros de artista. Una aproximación a la problemática y a los orígenes del libro de artista editado*. Marbella: Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo.
- HAZBUN, Waleed (2007). “The East as an Exhibit: Thomas Cook & Son and the Origins of the International Tourism Economy in Egypt”. Philip SCRANTON; Jan DAVIDSON (eds.). *The Business of Tourism: Place, Faith, and History*, University of Pennsylvania Press: 3-33.
- HAZBUN, Waleed (2016). “Travel to Egypt. From the Nineteenth Century to the Second World War: Thomas Cook, the Mechanization of Travel, and the Emergence of the American Era”. Marie-Charlotte LE BAILLY (ed.), *Red Star Line: Cruises (1894-1934)*, Luven: Davidsfonds: 124-131.

- HENDERSON, Gretchen (2018). *Fealdad. Una Historia Cultural*. Madrid: Turner.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max (1954). *Breve historia del modernismo*. México: FCE.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1926, marzo). “Bibliografía: *Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)* de Julio Noé”. *Valoraciones* 9, La Plata: 270-274.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1949). *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: FCE.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1961). *Estudios de versificación española*. Universidad de Buenos Aires.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1983). *Pedro Henríquez Ureña-Alfonso Reyes. Epistolario íntimo, 1906-1946*, tomo III. Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña.
- HERRERA, Ricardo (1996). *Espera de la poesía. Ensayos sobre poesía argentina*. Buenos Aires: Nuevo Hacer.
- HERZOVICH, Guido (2015, diciembre) “Estrategias para entrar y salir del mercado. La revista *Bibliograma* (1953-1957) y la renovación de la crítica argentina en los años 50”. *Orbis Tertius* XX 22: 32-43.
- HIDALGO, Alberto (1926). *Índice de la poesía americana*. Buenos Aires: Sociedad de Publicaciones El Inca.
- HIDALGO, Alberto (1927). “El plagio”. *Los sapos y otras personas*. Buenos Aires: Sociedad de Publicaciones El Inca: 150-158.
- HIGASHI, Alejandro (1997, octubre-diciembre). “Receta para arrancar las telarañas que el hábito y la costumbre tejen de continuo: *Espantapájaros (al alcance de todos)*”. *La Palabra y el Hombre* 104: 87-106.
- HODGART, Matthew (1969). *La sátira*. Madrid: Guadarrama.
- HOYOS Y VINENT, Antonio de (1918, enero 4). “Por tierras de renovación. A bordo del *Reina Victoria Eugenia*”. *El Día*: 1.
- HUERTAS-NER, Raisacruz (2016, abril-junio). “La búsqueda de lo primigenio en el poema «12», de Oliverio Gironde”. *La Colmena* 90, México: 59-68.
- HUYSEN, Andreas (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- IBARGUREN, Carlos (1955). *La historia que he vivido*. Buenos Aires: Peuser.
- IBARRA, Néstor (1930). *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo 1921-1929*. Buenos Aires: Imprenta Viuda de Molinari e Hijos.
- ISAACSON, José; Carlos Enrique URQUÍA (1962). *40 años de poesía argentina 1920-1960*. Buenos Aires: Aldaba.
- JAKOBSON, Roman (1977). “Sobre el arte verbal de los poetas pintores Blake, Rousseau y Klee”. *Ensayos de poética*. Madrid: FCE: 125-153.
- JARKOWSKI, Aníbal (2001). “Prólogo” a Oliverio Gironde, *Textos selectos. Muestra individual*, Buenos Aires: Corregidor: 7-16.
- JARNÉS, Benjamín (1925, mayo). “Oliverio Gironde. *Calcomanías*”. *Revista de Occidente* VIII, 255-257: 255-257.
- JÁUREGUI, Carlos A. (2008). *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- JAUREGUI, Ezequiel (1999, junio). “*Espantapájaros*”. *La Guacha* 7: 7.
- JAUSS, Robert (2004). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor.
- JAUSS, Robert (2013). *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos.
- JIMÉNEZ, Augusto (1853). *Vocabulario del dialecto jitano con cerca de 3000 palabras y una relación exacta [sic]*. Sevilla: Imprenta del Conciliador. Segunda edición.
- JIMÉNEZ, José (2013). *La imagen surrealista*. Madrid: Trotta.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1949). *Animal de fondo*. Edición bilingüe, con la versión francesa de Lysandro Z. D. Galtier.

- Buenos Aires: Pleamar.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1992). *Cartas*. Madrid: Espasa Calpe.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2009). *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*. Rocío BEJARANO; Joaquín LLANSO, edición crítica y facsimilar. Madrid: Akal.
- JITRIK, Noé (1970). "Poesía argentina entre dos radicalismos". *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna.
- JITRIK, Noé (ed.) (2003). *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2 (dir. Julio Schwartzman). *La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires: Emecé.
- JITRIK, Noé (ed.) (2007). *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 8 (dir. Roberto Ferro). *Macedonio*. Buenos Aires: Emecé.
- JITRIK, Noé (ed.) (2009). *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 7 (dir. Celina Manzoni). *Rupturas*. Buenos Aires: Emecé.
- JUARROZ, Roberto (1998). *La fidelidad al relámpago, conversaciones con Roberto Juarroz*, Daniel GONZÁLEZ DUEÑAS; Alejandro TOLEDO (eds.). México: Ediciones Sin Nombre.
- JUSTINIANO, María Fernanda (2008). *La elite salteña, 1880-1916: Estrategias familiares y evolución patrimonial*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.728/te.728.pdf> Consulta 28 de octubre de 2015.
- JUZYN-AMESTOY, Olga (1991, abril-septiembre). "Girondo o las versiones poéticas del cambio". *Revista Iberoamericana* LVII, 155-156: 543-456.
- KAISER, Wolfgang (1964). *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova.
- KAMENSZAIN, Tamara (1981, enero 11). "Doblando a Girondo". *La Opinión Cultural*: 2-3.
- KAMENSZAIN, Tamara (1983). *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México: UNAM.
- KAMIA, Delia (1968). "La Syringa". AA. VV. *Sociedades literarias argentinas (1864-1900)*. La Plata: UNLP. FAHCE. Departamento de Letras.
- KIMBALL, Anne (1985). "Cubisme et poésie". *Centre de recherches Max Jacob* 7. Actes du colloque international de 1983: 94-107. DOI: <https://doi.org/10.3406/maxja.1985.1236>
- KOKO [Lino Palacio] (1926, septiembre 21). "Versos de un vate de la Nueva Sensibilidad". *Don Goyo* 51: 5.
- KORN, Francis (1981). *Buenos Aires 1895, una ciudad moderna*. Buenos Aires: Del Instituto.
- KORSI, Demetrio (1930, abril 27). "Pombo en París. Una entrevista con Ramón". *Blanco y Negro*: 55-58.
- KORSI, Demetrio (1932, septiembre 17). "El tormento de la barba, o el nuevo Oliverio". *Voz Española*: 13.
- KRUPKIN, Ilka (1929, diciembre). "Ilka Krupkin no cree en la necesidad de una revista de la generación nueva ni en la reaparición de *Martín Fierro*", entrevista en *La Literatura Argentina* 16: 108.
- KRZYWKOWSKI Isabelle (2018). "Retour sur la question du cubisme poétique". *Revue de littérature comparée* 366: 239-250. DOI: 10.3917/rlc.366.0239.
- KUHNHEIM, Jill S. (1996). "The Limits of Poetic Discourse. Oliverio Girondo and Olga Orozco". *Gender, Politics and Poetry in Twentieth Century Argentina*. University Press of Florida: 46-63.
- LAFERRÈRE, Alfonso de (1928). *Literatura y política*. Buenos Aires: Gleizer.
- LAFERRÈRE, Alfonso de (1990). *Historia, política, letras*. Buenos Aires: s.e.
- LAFERRÈRE, Alfonso de [Sin firma] (1917, marzo 31). "El hombre mediocre". *Comoedia* 14: 1-2. Recogido luego en Laferrère (1928).
- LAFLEUR, Héctor; Sergio PROVENZANO; Fernando ALONSO (1962). *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*. Buenos Aires: ECA.

- LANGE, Norah (1924). *La calle de la tarde*. Buenos Aires: Samet.
- LANGE, Norah (1926). *Los días y las noches*. Buenos Aires: Sociedad de Publicaciones El Inca.
- LANGE, Norah (1927). *Voz de la vida*. Buenos Aires: Proa.
- LANGE, Norah (1930). *El rumbo de la rosa*. Buenos Aires: Proa.
- LANGE, Norah (1933). *45 días y 30 marineros*. Buenos Aires: Tor.
- LANGE, Norah (1937). *Cuadernos de Infancia*. Buenos Aires: Domingo Viau.
- LANGE, Norah (1940, mayo 17). “Noruega bajo la opresión extranjera”. *El Mundo*: 4.
- LANGE, Norah (1940, mayo 9). “Se calumnia al pueblo noruego”. *Argentina Libre*: s.p.
- LANGE, Norah (1942). *Discursos*. Buenos Aires: CAYDE.
- LANGE, Norah (1944) *Antes que mueran*. Buenos Aires: Losada.
- LANGE, Norah (1950). *Personas en la sala*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LANGE, Norah (1956). *Los dos retratos*. Buenos Aires: Losada.
- LANGE, Norah (1968). *Estimados congéneres*. Buenos Aires: Losada.
- LANGE, Norah (2005-2006). *Obras completas*. Dos volúmenes. Rosario: Beatriz Viterbo.
- LANGE, Norah (2012). *Papeles dispersos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- LARBAUD, Valery (1925, marzo). “Carta a dos amigos”. *Proa* 8: 4-7.
- LASCANO TEGUI, Emilio (1915, septiembre 4). “Transatlánticos”. *La Mañana*: 1.
- LASCANO TEGUI, Emilio (1925). *De la elegancia mientras se duerme*. Paris: Excelsior.
- LASCANO TEGUI, Emilio [“Viz. de L. T.”] (1915, noviembre 15). “Vida intelectual. Bibliografía. *El cencerro de cristal. Cuentos de muerte y de sangre*, por Ricardo Güiraldes”. *La Mañana*: 10.
- LASCANO TEGUI, Emilio [1923]. Reseña de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, recorte del archivo Oliverio Gironde, sin datos.
- LASPLACES, Alberto (1925, octubre). “Libros recibidos. *Calcomanías*, por Oliverio Gironde”. *La Cruz del Sur* 7: 22.
- LATORRE, Carlos. “En la *masmédula* y Oliverio Gironde”. *Cultura Universitaria* 68-69, julio-diciembre de 1959: 140-144. Recogido luego sin variantes en *Argentores* 124, julio-diciembre de 1966.
- LAURIÈRE, Christine (2008). *Paul Rivet 1876-1958, le savant et le politique*. Paris: Muséum National d'Histoire Naturelle.
- LE CORBUSIER (1921, mayo), “Des yeux qui ne voient pas... Les paquebots”. *L'Esprit Nouveau* 8 : 845-855. Luego en *Vers une architecture*, Paris : Crès, 1923.
- LE CORRE, Hervé (2001). *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*. Madrid: Gredos.
- LEBLANC, Oscar (1924, octubre 2). “Vanguardismo de viaje. Una tarde con Oliverio Gironde”. *El Universal Ilustrado*, México: 30, 46. Reproducido en GIRONDO (1999: 460-462).
- LEDESMA, Jerónimo (2009). “Rupturas de vanguardia en la década del 20. Ultraísmo, martinfierrismo”. JITRIK (ed.) (2009): 167-199.
- LEGAZ, María Elena (2008). “La narrativa de Gironde: *Interlunio*”. Daniel ALTAMIRANDA; Esther Smith (eds.), *Creación y proyección de los discursos narrativos*, Buenos Aires: Dunken, 399-403.
- LEHMANN, Henri (1947). “El XXVIII Congreso Internacional de Americanistas París, 24 - 30 de agosto de 1947”. *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana* 10: 80-89.
- LEJEUNE, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul–Endymion.
- LERMON, Miguel (1969). *Contribución a la bibliografía de Leopoldo Lugones*. Buenos Aires, Maru.

- LESCANO ALLENDE, Guillermo (2002). "Pureza y erotismo en la poesía de Oliverio Gironde". *Anuario de Letras Modernas* X, 22, 2000-2001: 117-131.
- LESCANO ALLENDE, Guillermo (2007). "Girando sobre Gironde. Apuntes sobre el erotismo". MARISCAL; MIAJA (eds.) (2007: 361-373).
- LIDA, Raimundo (1961, julio-diciembre). "Palabras de Juan Ramón". *Nueva Revista de Filología Hispánica* XV 3-4: 617-624.
- LINARES, Salvador (1961, agosto). "Oliverio Gironde. El poeta de *En la masmédula*. La poesía a través del disco". *Del Arte* 2: 4.
- LINDSTROM, Naomi (1982). "Oliverio Gironde y su discurso del futuro". *Revista Interamericana de Bibliografía* XXXII, 2: 191-199.
- LINDSTROM, Naomi (1983). "El radicalismo de *En la masmédula*". *Explicación de Textos Literarios* XI 1: 33-48.
- LINDSTROM, Naomi (1983, otoño). "*Campo nuestro* de Oliverio Gironde. El discurso vanguardista al servicio de un proyecto de herejía creadora". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 8, 1: 31-47.
- LITVAK, Lily (2014). "Viaje al país del arte. Parada en Venecia. La influencia del viaje a Italia en el pensamiento artístico del siglo XIX". Eloy NAVARRO DOMÍNGUEZ (ed.), *Imagen del mundo: seis estudios sobre literatura de viajes*, Universidad de Huelva: 129-146.
- LLADÓ POL, Francisca (2013). "Mecenazgo argentino en Mallorca: Adán Diehl, Carlos Tornquist y el Hotel Formentor". *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados* 59: 79-100.
- LOIS, Élica (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial.
- LOIS, Élica (2014). "La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método". *Creneida*, 2: 57-78.
- LOMBÓ MULLIERT, Pablo (2007). "Las octavas reales de Oliverio Gironde". MARISCAL; MIAJA (eds.) (2007: 375-382).
- LONCÁN, Enrique (1933). *Aldea Millonaria*. Buenos Aires: Viau y Zona.
- LONCÁN, Enrique (1936). *La conquista de Buenos Aires*. Buenos Aires: El Ateneo.
- LÓPEZ CABRALES, María del Mar (1995). "La Sevilla de Oliverio Gironde. Lo eterno dentro de lo moderno", Carmen RUIZ BARRIONUEVO; Cesar REAL RAMOS (eds.), *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Universidad de Salamanca: 83-92.
- LÓPEZ DE MOLINA (1932, agosto 27). "Clamor de Paz". *Claridad* 252: s.p.
- LÓPEZ DE MOLINA (1932, noviembre 26). "Bibliografía. *Espantapájaros* por Oliverio Gironde". *Claridad* 258: s.p.
- LÓPEZ LLOVET, Gloria (1948). *Sudamericana. Antonio López Llausás, un editor con los pies en la tierra*. Buenos Aires: Dunken.
- LÓPEZ-CABRALES, María del Mar (1995). "La Sevilla de Oliverio Gironde: lo eterno dentro de lo moderno". Carmen RUIZ BARRIONUEVO; Cesar REAL RAMOS (eds.), *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Salamanca: Universidad de Salamanca: 83-91.
- LOPRETE, Carlos Alberto (1957, noviembre-diciembre). "*En la masmédula*, por Oliverio Gironde". *Ficción* 10: 163-164.
- LORENZO ALCALÁ, May (2009). *La esquivia huella del futurismo en Argentina*. Buenos Aires: Patricia Rizzo.
- LOSADA, Gonzalo (1956). "Homenaje a Gonzalo Losada". *Negro sobre Blanco* 2-3: 53.
- LOUDET, Osvaldo (1978). *Los médicos en los ejércitos de la libertad*. Buenos Aires: Academia Nacional de Medicina.
- LUGONES, Leopoldo (1925, noviembre 15). "Versos de Horacio Rega Molina". *La Nación* 2ª sección: 1.
- M. C. (1925, julio 26). "*Calcomanías*, de Oliverio Gironde". *La Vanguardia*: 7.
- MADARIAGA, Francisco (1985, octubre 6). "Doble flor de América". *La Razón*, segunda sección: 5.

- MAINER, José-Carlos (1983). *La edad de plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- MALOSETTI COSTA, Laura (1999). "Eduardo Schiaffino: La modernidad como proyecto". *Seminario internacional: Los estudios de arte desde América Latina*. Temas y problemas. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. Disponible en <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/buenosaires.html> Consulta 28 de octubre 2015.
- MALOSETTI COSTA, Laura (cur.) (2007). *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires: Fundación Osde.
- MALOSETTI COSTA, Laura; Marta PENHOS(1991). "Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa". *Ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte: 195-204.
- MANGONE, Carlos (2006). "La república radical entre *Crítica* y *El Mundo*". *VIÑAS* (2006: 63-89).
- MANGONE, Carlos; Jorge WARLEY (1994). *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- MANZONI, Celina (2007). "Liberalismo, izquierda y nacionalismo en los debates de 1936 en Buenos Aires". *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* IV 5: 161-172.
- MARCHESE, Ernesto (1918, abril 18). "El reportaje a Salvador Rosich". *Fray Mocho* 312: s.p.
- MARECHAL, Leopoldo (1925, mayo 5). "Oliverio Girondo". *Martín Fierro* 16: s.p.
- MARECHAL, Leopoldo (1938, septiembre). "Letras hispanoamericanas. *Interlunio*". *Sur* 48: 51-53.
- Marechal, Leopoldo (1970, agosto). "Memorias". *Atlántida* 1241: 56-65.
- MARECHAL, Leopoldo (1997). "Las claves de Adán Buenosayres". *Adán Buenosayres*, Madrid, Allca XX: 863-870.
- MARECHAL, María de los Ángeles (2007). *Ricardo Güiraldes. Homenaje*. Peña del Libro Trenti Rocamora.
- MARIANI, Roberto (1924, julio 25). "*Martín Fierro* y yo". *Martín Fierro* 7: s.p.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1925, agosto 15). "Oliverio Girondo". *Variedades*, Lima: s.p. Recogido en *Temas de Nuestra América*. Obras completas, tomo 12. Lima: Biblioteca Amauta, 1960: 106-109.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1927, septiembre 24). "La batalla de *Martín Fierro*". *Variedades*, Lima: s.p. Recogido en *Temas de nuestra América*. Obras completas, tomo 12. Lima: Amauta, 1960: 115-118.
- MARIN, Louis (2001). *On Representation*. Stanford: Stanford University Press.
- MARINETTI, Filippo T. et al. (1914). *I Manifesti del futurismo*. Firenze, Lacerba.
- MARISCAL, Beatriz; María Teresa MIAJA (eds.) (2007). Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas", tomo IV. México: FCE.
- MÁRQUEZ, Miguel (2003). "El poema en prosa y el principio antimétrico". *Epos* 19: 131-148.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2000). "El versículo en el verso libre de ritmo endecasilábico". *Bulletin of Hispanic Studies* 77: 217-234.
- MARSH, Emily E.; Marilyn DOMAS WHITE (2003). "A taxonomy of relationships between images and text". *Journal of Documentation*, LIX 6: 647-672. DOI :10.1108/00220410310506303
- MARSIMIAN, Silvina (dir.). (2006). *Historia de la literatura argentina*, tomo II. Buenos Aires: Página/12; CNBA.
- MARTARA GARAVELLI, Bice (1996). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN, Rosa María (1996). *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Gredos.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis (1988). "Girondo y sus estrategias de vanguardia". *Filología* XXIII, 1: 151-176.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis (1996, julio-diciembre). "Dos obras del teatro de ideas de Vicente Martínez Cuitiño". *Letras* 34: 87-114.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, Vicente (1923). *Teatro*, tomo III. *Los soñadores. El malón blanco. No matarás*. Buenos Aires: Gleizer.

- MARTÍNEZ CUITIÑO, Vicente (1923, septiembre). "Oliverio Gironde y sus *Veinte poemas*". *Vida nuestra. Publicación mensual israelita* 3, 49-53. Reproducido en *Crítica*, 23 de diciembre de 1924 y en *Renovación* II, 4, abril de 1924.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, Vicente (1949). *El Café de Los Inmortales*. Buenos Aires: Kraft.
- MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel (1942, noviembre). "A Oliverio Gironde". *Saber Vivir* 28: 28-29.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1958). *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. Buenos Aires: FCE. "Segunda edición corregida"
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1991). *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: ALLCA XX - Colección Archivos. Primera edición: 1933; segunda: 1942.
- MARTÍNEZ, David (1949). *Poesía argentina (1940-1949)*. Buenos Aires: El ciervo en el arroyo.
- MARTÍNEZ, Erika (2011). "El aforismo en castellano, tradición y vanguardia", *Letral* 7: 30-38.
- MARTÍNEZ-CONDE, Ricardo (1999, abril). "El aforismo o la formulación de la duda", *Cuadernos Hispanoamericanos* 586: 77-85.
- MARTINI REAL, Juan Carlos (1988, septiembre 1). "Oliverio Gironde. Un viaje por la poesía (con dos poemas no publicados)". *Clarín, Cultura y Nación*: 1-2. (Incluye "Reflexiones sobre los sapos" y "Circo".)
- MARÚN, Gioconda (1997). "Origen y continuidad del expresionismo: *Lunario sentimental* (1909) de Leopoldo Lugones, *El cencerro de cristal* (1915) de Ricardo Güiraldes y *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Gironde". *Río de la Plata Culturas* 17-18: 95-109.
- MARZAL, Carlos (2008, octubre). "El aforismo como escritura poética. (Algunos sacrilegios sobre la brevedad)". *Cuadernos Hispanoamericanos* 700: 9-20.
- MASERAS, Alfonso (1923, julio 8). "Lletres estrangeres. Poemes per esser llegits al tramvia". *La Veu de Catalunya*: s.p. Sin firma.
- MASIELLO, Francine (1977, abril). "Oliverio Gironde: el carnaval del lenguaje". *Hispanamérica* VI, 16: 3-17.
- MASIELLO, Francine (1986). *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.
- MASIELLO, Francine (1998, segundo semestre). "Oliverio Gironde: Naturaleza y artificio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXIV, 48: 85-98. Otra traducción del mismo artículo en GIRONDE (1999: 404-416).
- MASTRONARDI, Carlos (1948, noviembre). "Sobre una poesía condenada". *Sur* 169: 52-61.
- MASTRONARDI, Carlos (1949, noviembre 12). "La generación del 24 impuso una doctrina estética". *La Opinión*, Pergamino, 12 de noviembre de 1949: s.p.
- MASTRONARDI, Carlos (1968). "El movimiento de *Martín Fierro*". *La historia de la literatura argentina*. Colección *Capítulo 39*, Buenos Aires: CEAL.
- MATURO, Graciela (2008). "Oliverio Gironde: la angustia existencial". *Los trabajos de Orfeo. Experiencia y lenguaje de la poesía*. Mendoza: Ediunc: 87-96.
- MATURO, Graciela [Graciela de Sola] (1965, enero-marzo). "Oliverio Gironde y su libro *En la marmédula*". *Señales* 148: 1-4.
- MATURO, Graciela [Graciela de Sola] (1967). *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: ECA.
- MAYORAL, José Antonio (2005). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- MAZZEI, Ángel (1962). "La generación de *Martín Fierro*". *El modernismo en la Argentina*. Ciordia: 77-147.
- MÉNDEZ, Evar (1915, diciembre 1). "Los estrenos del Apolo. *La madrastra*, drama en tres actos de Oliverio Gironde y René Zapata Quesada". Fragmentos. *Gaceta de Buenos Aires*: 5.
- MÉNDEZ, Evar (1915, diciembre 2). "Teatros nacionales. *La madrastra*". Fragmentos. *Gaceta de Buenos Aires*: 5. Sin firma.

- MÉNDEZ, Evar (1915, diciembre 4). "Programa del Apolo". Fragmentos. *Gaceta de Buenos Aires*: 5. Sin firma.
- MÉNDEZ, Evar (1915, julio 1). "Una obra nueva". *Gaceta de Buenos Aires*: 3. Sin firma.
- MÉNDEZ, Evar (1915, octubre 12). "Los estrenos del Apolo". *Gaceta de Buenos Aires*: 3. Sin firma.
- MÉNDEZ, Evar (1915, octubre 16). "Los estrenos del Apolo. *La madrastra*, de Oliverio Girondo y René Zapata Quesada". *Gaceta de Buenos Aires*: 3. Sin firma.
- MÉNDEZ, Evar (1915, octubre 19). "Ecos teatrales. *La Madrastra*. Comedia dramática de los señores Oliverio Girondo y René Zapata Quesada". *Gaceta de Buenos Aires*: 4. Sin firma.
- MÉNDEZ, Evar (1924). "A Oliverio Girondo". *Las horas alucinadas. Nocturnos y otros poemas*. Buenos Aires: Samet.
- MÉNDEZ, Evar (1924, diciembre 31). "La joven literatura argentina: de una nueva sensibilidad en nuestra poesía". Tucumán, *El Orden*, 3a sección: 1-2.
- MÉNDEZ, Evar (1924, febrero). "La vuelta de *Martín Fierro*". *Martín Fierro* 1: s.p. Firmado "La Dirección".
- MÉNDEZ, Evar (1924, marzo 20). "Oliverio Girondo". *Martín Fierro* 2: s.p. Sin firma.
- MÉNDEZ, Evar (1926, abril 19). "Carta de Buenos Aires". *El País*, Córdoba: 8-9.
- MÉNDEZ, Evar (1926, abril-mayo). "Los nuevos valores literarios argentinos", publicado en tres entregas. *El País*, Córdoba, 30 de abril: 8-9 (parte I); 2 de mayo: 6 (parte II), y 3 de mayo de 1926: 6-7 (parte III).
- MÉNDEZ, Evar (1927). "Rol de *Martín Fierro* en la renovación poética actual". VIGNALE; TIEMPO (1927. XII-XVII). Reproducido en *Martín Fierro* 38, 26 de febrero de 1927: s.p.
- MÉNDEZ, Evar (1927, agosto 31-noviembre 15). "Aclaración". *Martín Fierro* 44-45: s.p.
- MÉNDEZ, Evar (1927, septiembre-octubre). "Doce poetas nuevos", publicado en dos entregas. *Síntesis* 4: 15-33 (parte I), y *Síntesis* 5: 203-219 (parte II).
- MÉNDEZ, Evar (1944). "A los veinte años de un periódico célebre", 7 páginas dactilografiadas firmadas "Evar Méndez, Buenos Aires, noviembre 30 de 1944", original en español del artículo publicado en francés como "Vingtième anniversaire d'un journal célèbre", en *La Revue Argentine* 33, Paris, octubre de 1945: 105-115 (con la firma "Evar Mendes" [sic]). Fondo Luis Emilio Soto, Biblioteca Nacional. Reproducido en GARCÍA; GRECO (2017: 424-434).
- MÉNDEZ, Evar (1945, agosto). "La generación de poetas del periódico *Martín Fierro*". *Contrapunto* I, 5: 8-9, 13-14.
- MÉNDEZ, Evar (1947). "Conexión con Güiraldes". *Boletín de la SADE*: s.p.
- MÉNDEZ, Evar (1951, enero 4). "Poesía de la pampa". *Democracia*, 2ª sección: 3.
- MENDÍA, José M. (1890). *La revolución (su crónica detallada). Antecedentes y consecuencias*. Buenos Aires: Mendía y Martínez.
- MENDIOLA OÑATE, Pedro (2001). *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*. Murcia: Cuadernos de América sin Nombre.
- MENDIOLA OÑATE, Pedro J. (1999) "Oliverio Girondo. La ciudad animada". José Carlos ROVIRA (ed.), *Escrituras de la Ciudad*. Madrid: Palas Atenea: 93-109.
- MENEZES, Philadelpho (1988). "Uma abordagem tipológica da poesia visual". Philadelpho MENEZES (cur.), *I Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo: 7-20.
- MEO LAOS, Verónica; Juan Carlos PIRALI; Gabriela URRUTIBEHETY (2011). *Tras las huellas de Girondo (de muertos y revivos yoes)*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- MERGAULT, Geo (1927, abril 3). "El alucinante 125". *La Nación*, 2ª sección: 9.
- MERGAULT, Geo (1927, julio). "Aurore", "Cirque". *La Cruz del Sur* 18: 6.
- MICHELSSEN, Jytte (2005). *Ricardo Güiraldes. Un poeta del viaje*. Madrid: Verbum.
- MIGLIORINI, Bruno (1949). "La metáfora recíproca". *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* V 1-2-3: 33-40.

- MIGNOLO, Walter (1982, enero-junio). “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”. *Revista Iberoamericana* LXII 118-119: 129-148
- MILLÁN, Fernando; Jesús GARCÍA SÁNCHEZ (ed.) (1975). *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Madrid: Alianza.
- MIOMANDRE, Francis de (1924, enero 20). “La literatura sudamericana vista desde París. Oliverio Gironde, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*”. *La Nación*, segunda sección: 4.
- MISRAJE, María Gabriela (1995). *Norah Lange: infancia y sueños de walkiria*. Universidad de Buenos Aires.
- MITCHELL, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- MITRE, Adolfo (1940, noviembre 7). “Literatura de guerra. Oliverio Gironde ¡Viva la libertad!” *Argentina Libre*: 11.
- MITRE, Adolfo (1940, octubre 24). “Literatura de guerra. Contra una actitud”. *Argentina Libre*: 10.
- MOLINA, César Antonio (1990). *Medio siglo de prensa literaria española. 1990-1950*. Madrid: Endymion.
- MOLINA, Enrique (1951). *Costumbres errantes o la redondez de la Tierra*. Buenos Aires: Botella al Mar.
- MOLINA, Enrique (1956, junio 10). “La permanente aventura poética de Oliverio Gironde”. *El Mundo*: 32
- MOLINA, Enrique (1963). “De Enrique Molina”. “A los cuarenta años de un celebrado libro de Oliverio Gironde”, *Boletín de la Sociedad Argentina de Escritores* 1961-1963: 129-130.
- MOLINA, Enrique (1967, abril). “Oliverio Gironde en la noche de los presagios”. *Amaru* 2: 76.
- MOLINA, Enrique (1968). “Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Gironde”, estudio preliminar a GIRONDE (1968: 7-40).
- MOLINA, Enrique (1975, noviembre 27). “La casa y el espantapájaros”. *Clarín, Cultura y Nación*: 5.
- MOLINA, Enrique (1983). *Páginas de Enrique Molina, seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia.
- MOLINA, Enrique (1984, mayo). “Oliverio Gironde en la médula del lenguaje”. *Xul* 6: 18-20.
- MOLINA, Enrique (1985, octubre 6). “La poesía como destino”. *La Razón*, segunda sección: 3.
- MONSEGUR, Raúl (1967, febrero 2). “Cartas. Poetas”. *Primera Plana* 126: 110.
- MONTALDO, Graciela (1993). *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- MONTALDO, Graciela (1993). *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- MONTELEONE, Jorge (2017). “Baldomero Fernández Moreno: Ciudad, deriva de la urbe”. *El Matadero* 11: 9-20. DOI: 10.34096/em.n29.6149
- MONTENEGRO, Adelmo R. “Los libros: *Persuasión de los días*”, de Oliverio Gironde. *Córdoba*, Córdoba, 5 de oct de 1942.
- MONTES BRADLEY, R. E. (1939, mayo). “Spilimbergo pintor i [sic] grabador”. *Boletín de Cultura Intelectual* 12: 1-5.
- MONTES BRADLEY, R.-E. (1943, diciembre). “*Persuasión de los días* por Oliverio Gironde”. *Paraná* 4-7: 201-203.
- MONTILLA, Patricia M. (2007). *Parody, the Avant-Garde, and the Poetics of Subversion in Oliverio Gironde*. New York: Peter Lang.
- MORA Y ARAUJO, Blanca (2006). “El señor Presidente nos juntó”. Miguel Ángel ASTURIAS, *El señor Presidente*. Madrid: ALLCA XX: 515-525.
- MORA Y ARAUJO, Lila (1985, octubre 6). “El gesto, la ruptura, los días”. *La Razón*, segunda sección: 5.
- MORALES LADRÓN, Marisol (1996). “La dialéctica entre la presencia y la ausencia ficcional del destinatario en el discurso epistolar”. *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 10: 285-295.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2018). “Un «sorprendedor poético»: Juan Ramón Jiménez y la poesía argentina en 1948”. Rosa GARCÍA GUTIÉRREZ (ed.). *Juan Ramón Jiménez e Hispanoamérica: Diálogos, exilios, resiliencia*,

- Universidad de Huelva: 115-135.
- MOREIRA, Luiza F. (2010). "Frente conjetural: escritores brasileños de izquierda y el Estado Novo". *Revista de Indias* 249: 381-408.
- MORELL, Francisco (1999). *Viajar por mar*. Buenos Aires: Instituto de Publicaciones Navales.
- MORSON, Gary Saul (2004). "The rhetoric of the aphorism". Walter JOST; Wendy OLMSTED (eds.), *Rhetoric and Rhetorical Criticism*, Oxford: Blackwell.
- MOYA, Micaela (2017). "Una reunión de ciegos auténticos: el lugar de iglesia en los primeros poemarios de Oliverio Girondo". *Narrativas. Revista de Narrativa Contemporánea en Castellano* 47: 13-16.
- MUJICA LÁINEZ, Manuel (1963). *Lagos*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- MUJICA LÁINEZ, Manuel (1983). *El mundo de Manuel Mujica Láinez. Conversaciones con María Esther Vázquez*. Buenos Aires: De Belgrano.
- MUÑIZ, Eduardo (1924, octubre 29). Humor gráfico sobre la exposición Pettoruti. *Páginas de Columba* 31: s.p.
- MUÑOZ DÍAZ, C. (1930, junio 27). "Las chicas de Flores y de Belgrano". *El Hogar*: 8, 69.
- MURENA, H. A. (1948, junio-julio). "Condención de una poesía". *Sur* 164-165: 69-86
- MURENA, H. A. (1950, enero). "Los penúltimos días", *Sur* 183: 70-73.
- MUSCHIETTI, Delfina (1985). "La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo". *Filología* XX: 153-169.
- MUSCHIETTI, Delfina (1988). "El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia (César Vallejo, Oliverio Girondo)". *Filología* XXIII, 1: 127-149.
- MUSCHIETTI, Delfina (1999, junio). "Oliverio, el Peter Pan de la literatura argentina". *La Guacha* 7: 9. Reproducido luego en *Inti. Revista de Literatura Hispánica* 52-53, otoño 2001: 99-116.
- MUSCHIETTI, Delfina (2009). "Oliverio Girondo y el giro de la tradición". JITRIK (ed.) (2009: 121-145).
- NAHUEL PAN (seudónimo) (1925, junio 2). "Diez minutos con Oliverio Girondo, fuerte mentalidad agridulce". *Columbia* 3: 12-14.
- NALÉ ROXLO, Conrado (1978). *Borrador de memorias*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1959). *Arte del verso*. México: Compañía General.
- NEILA, Manuel (2005, febrero). "La levedad y la gracia. Acerca de los aforismos y sus formas". *Turia* 71-72: 38-48.
- NEILA, Manuel (2008, diciembre). "Proclamación de la sonrisa. Acerca de los aforistas hispánicos del siglo XX". *Clarín, Revista de la nueva literatura* 78: 3-5.
- NEIRA, Julio (2015). *De musas, aeroplanos y trincheras. Poesía española contemporánea*. Madrid: UNED
- NELKEN, Margarita (1923, 19 de julio). "La «bella obra» de Oliverio Girondo". *La Opinión*, Madrid: 3.
- NELLE, Florian (1997), "París. Los pasajes atlánticos y el discurso de la imitación". *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias* 9: 107-126.
- NELSON, Daniel E. (ed.) (2012). *Los San Signos: Xul Solar y el I Ching*. El Hilo de Ariadna.
- NERUDA, Pablo (1935). *Residencia en la tierra*. Edición Buenos Aires: Losada, 1944.
- NERUDA, Pablo (1968, julio-agosto). "Oliverio". *Sur* 313: 1-4.
- NERVAL, Gérard de (1851). *Voyage en Orient*, volumen 1. Paris: Charpentier.
- NEYRA, Joaquín (1962, noviembre 24). "O. Girondo, fino poeta que asustó a una generación con malas palabras". *La Razón*: s.d.
- NOBLE, Julio A. (1945, octubre). "La presse argentine et la guerre". *Revue Argentine* 33: 70-75.
- NOÉ (1923, diciembre). "Letras Argentinas. Prosa. Algunos libros de 1923". *Nosotros* XLV 175: 474.

- NOÉ, Julio (1915, diciembre). "Teatro nacional. *La madrastra*, drama en tres actos, de Oliverio Gironde y Rene Zapata Quesada." *Nosotros* XX, 80: 320-321.
- NOÉ, Julio (1923, diciembre). "Letras Argentinas. Prosa. Algunos libros de 1923". *Nosotros* XLV 175: 474.
- NOÉ, Julio (ed.) (1926). *Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)*. Nosotros. 2ª edición: *Antología de la poesía argentina moderna (1896-1930)*. Buenos Aires: El Ateneo, 1931.
- NOFAL, Silvia Rossana (1991). "Oliverio Gironde, un naufrago entre dos orillas. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*". Actas VI Congreso Nacional de Literatura Argentina, Universidad Nacional de Córdoba: 351-355.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1993). "La visión de España en la obra de Oliverio Gironde". *Revista de Literaturas Modernas* 26: 65-78.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2017). "Membretes de Oliverio Gironde, un fecundo diálogo interartístico. Selena MILLARES (ed.), *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*, Madrid: Iberoamericana, 2017: 311-330.
- NOGUEROL, Francisca (1998). "De parisitis y rastacuerismo: Rubén Darío en Francia". Alfonso GARCÍA MORALES (ed.), *Rubén Darío. Estudio en el centenario de Los Raros y Prosas Profanas*, Universidad de Sevilla: 165-188.
- OBIETA, Adolfo de (1985, octubre 6). "Un político desconocido". *La Razón*, segunda sección: 4.
- OBIETA, Adolfo de (1991, septiembre 29). "Oliverio y Norah". *La Prensa*, tercera sección: 1.
- OBLIGADO, Pedro Miguel (1964). *Qué es el verso*. Buenos Aires: Columba.
- OCAMPO, Victoria (1979). *Autobiografía I. El archipiélago*. Buenos Aires: Sur.
- OJEDA, Ana; Rocco CARBONE (2008). "Con los botines de punta: la literatura de Roberto Mariani", prólogo a Roberto MARIANI, *Obra completa (1920-1930)*, Buenos Aires: El 8vo. Loco: 5-57.
- OLIVARI, Nicolás (1925, julio 21). "Habla un tráfuga de la Avenida de Mayo del arrabal". *Crítica*. Reproducido en Nicolás Olivari. *Antología*. Biblioteca Nacional, 2008: 325-330.
- OLIVARI, Nicolás (1966, abril-junio). "Mito y realidad del grupo Martín Fierro". *Testigo* 2: 14-17.
- OLIVER, María Rosa (1969). *La vida cotidiana*. Sudamericana.
- OLIVERAS, Elena (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé.
- OLLER, Dolors (1994). "Teoría de la poesía". Darío VILLANUEVA (coord.). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus.
- ONG, Walter J. (2006). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: FCE.
- OROZCO, Olga (1967, mayo). "Poesía y verdad". *Claudia* 120: 42-43.
- OROZCO, Olga (1969, invierno). "En la masmédula". *Macedonio* 3: 69-73.
- OROZCO, Olga (1978, mayo). "Oliverio Gironde frente a la nada y lo absoluto". *Cuadernos Hispanoamericanos* 335: 226-250.
- OROZCO, Olga (1985, octubre 6). "Retrato con sombra". *La Razón*, segunda sección: 2.
- OROZCO, Olga (2012). *Poesía completa*. Prólogo de Tamara Kamenzain. Buenos Aires : Adriana Hidalgo.
- OROZCO, Olga; Gloria ALCORTA (1997). *Travesías*. Conversaciones coordinadas por Antonio Requeni. Buenos Aires: Sudamericana.
- OSORIO, Nelson (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho.
- OSORNO MALDONADO, Víctor Manuel (2013). "La revalorización ontológica de la obra en las vanguardias: algunos apuntes teóricos". *Valenciana* 12: 155-179.
- OTA, Seiko (2014). *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. México: FCE.

- OTERO, José Luis (1999, junio). “En la masmédula”. *La Guacha* 7: 11.
- OYUELA, Calixto (1930, marzo 29). “El malón”. Ilustración de Macaya. *Caras y Caretas* 1643: s.p.
- OYUELA, Calixto (1933). *Cantos, nocturnos, leopardianas*. Buenos Aires: Rosso.
- PACHECO, Marcelo (2013). *Coleccionismo de arte en Buenos Aires, 1924-1942: modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*. Buenos Aires: El Ateneo.
- PACHECO, Marcelo E. (2008). “Historia cronológica de Amigos del Arte: 1924-1942”. Patricia M. ARTUNDO; Marcelo E. PACHECO (dirs.), *Asociación Amigos del Arte 1924-1942*, catálogo, Buenos Aires: Malba-Fundación Costantini: 181-203.
- PALOMARES-SALAS, Claudio (2020). *The Spatiality of the Hispanic Avant-Garde. Ultraísmo & Estridentismo, 1918-1927*. Leiden; Boston: Brill Rodopi.
- PAPAPOLYCHRONIOU, Eleni (2011). “Aforismo y vanguardia. El caso de los membretes de Oliverio Girondo”. Manuel FUENTES VÁZQUEZ; Paco TOVAR (coords.), *A través de la vanguardia hispanoamericana*, Tarragona: URV: 263-270.
- PARAÍSO, Isabel (1990). *Cómo leer a Juan Ramón Jiménez*. Gijón: Júcar.
- PASCUAL GAY, Juan (2001). “En la masmédula. La voz sin yo, sin vos”. *RILCE. Revista de Filología Hispánica* XVII, 1: 65-78.
- PASEYRO, Ricardo (1957, enero). “Presentación y elogio de Oliverio Girondo”. *Índice de Artes y Letras* 95-96: 27.
- PASTORIZA, Elisa; Juan Carlos TORRE. *Mar del Plata, un sueño de los argentinos*. Buenos Aires: Edhasa.
- PAYRÓ, Julio E. [“J. E. P.”] (1939, diciembre). “Colección Infantil. (Editorial Sudamericana)”. *Sur* 63: 71-74.
- PAZ, Octavio (1965). *Los signos en rotación*. Buenos Aires: Sur.
- PAZ, Octavio (1972). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. México: FCE.
- PEDRO, Valentín de (ed.) (1927). *Nuevo Parnaso Argentino*. Barcelona: Maucci.
- PELELE [Pedro Angel Zavalla] (s.f. [1929]). *Gente conocida. Primera serie*. s.l. [Buenos Aires], s.e.
- PELLEGRINI, Aldo (1953, noviembre). “Nuevos poemas de Oliverio Girondo”. *Letra y Línea* 2: 2.
- PELLEGRINI, Aldo (1964). “La poesía de Girondo”. Aldo PELLEGRINI (comp.), *Oliverio Girondo*. Buenos Aires: ECA: 17-36.
- PELUFFO, Ana (2004, julio-diciembre). “Latin American Ophelias: The Aesthetisation of Female Death in Nineteenth-Century Poetry”. *Latin American Literary Review* 64: 63-78.
- PEREDA VALDÉS, Ildefonso (1928, marzo 15). “Resumen del año vanguardista en Buenos Aires. 1927”. *Revista de Avance* 20, La Habana: 66.
- PEREDA VALDÉS, Ildefonso [“I. P. V.”] (1924, julio 15). “Libros recibidos. Veinte poemas para ser leídos en el tranvía por Oliverio Girondo”. *La Cruz del Sur* 5: 12.
- PEREDNIK, Jorge Santiago (1982). “Estudio preliminar” a A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros, Jorge PEREDNIK (ed.), *Poesía concreta*. Buenos Aires: CEAL: I-XI.
- PEREDNIK, Jorge Santiago (1984, mayo). “Campo nuestro y propiedades críticas”, *Xul* 6: 21-25.
- PEREDNIK, Jorge Santiago (1999, junio). “Quedan cosas por decir sobre Oliverio”. *La Guacha* 7: 11.
- PERERA SAN MARTIN, Nicasio (1977). “Alrededor de dos cartas de Felisberto Hernández a Jules Supervielle”. Alain SICARD (ed.), *Felisberto Hernandez ante la crítica actual*, Caracas: Monte Ávila: 421-428.
- PEREYRA, Wáshington Luis (1993, 1995, 1996, 2008). *La prensa literaria argentina 1890-1974*. Buenos Aires: Librería Colonial. Vol. 1: *Los años dorados 1890-1919* (1993); vol. 2: *Los años rebeldes 1920-1929* (1995); vol. 3: *Los años ideológicos 1930-1939* (1996); vol. 4: *Los años de compromiso 1940-1949* (2008).
- PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier (2009). “Viajeros de lo sublime”. Fernando CALDERÓN QUINDÓS; Pablo Javier

- PÉREZ LÓPEZ (eds.), *Viajes, literatura y pensamiento*, Universidad de Valladolid: 131-157.
- PERLONGHER, Néstor (1984, mayo). "El sexo de las chicas". *Xul* 6: 25-28.
- PERRONE, Alberto M. (1978, agosto 27). "Oliverio Girondo. Dandy, incansable viajero, gran bromista y gran poeta". *La Nación Revista* 477: 12-15.
- PERRONE, Alberto M. (1999, junio). "Miradas junto al estanciero surrealista". *La Guacha* 7: 5-7.
- PETIT DE MURAT, Ulyses (1944, enero). "Ricardo Güiraldes y la revolución literaria de Martín Fierro", publicado en dos entregas. *Correo Literario* 4 (1 de enero: 1-2) y 5 (15 de enero: 3, 7).
- PETIT DE MURAT, Ulyses (1944, mayo). "Jorge Luis Borges y la revolución literaria de Martín Fierro", publicado en dos entregas. *Correo Literario* 12 (1 de mayo: 1) y 13 (15 de mayo: 3).
- PETIT DE MURAT, Ulyses (1946, diciembre 13). "*Campo nuestro*, de Oliverio Girondo, otro libro de la generación de Martín Fierro". *Crítica*: s.p.
- PETIT DE MURAT, Ulyses (1961, octubre 18). "El mundo de los martinfierristas". *El Mundo*.
- PETIT DE MURAT, Ulyses (1975, noviembre 27). "Guerra sin cuartel al hipopótamo". *Clarín, Cultura y Nación*: 4-5.
- PETIT DE MURAT, Ulyses (1979). *La noche de mi ciudad*. Buenos Aires: Emecé.
- PETTORUTI, Emilio (1968). *Un pintor ante el espejo*. Solar-Hachette.
- PHILLIPS Barbara J.; Edward F. MCQUARRIE (2004). "Beyond Visual Metaphor: A New Typology of Visual Rhetoric in Advertising". *Marketing Theory* 4: 113-136. DOI:10.1177/1470593104044089
- PICKWICK (1924, abril 17). "Apostillas de Mr. Pickwick. *Veinte poemas para leer en el tranvía*, por Oliverio Girondo. Exquisitas ilustraciones del autor y de Ch. Keller. Bs. Aires". *Teseo* 7: 32.
- PIERINI, Margarita (1995). "Ramón y Oliverio: una amistad vanguardista". Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas "La cultura hispánica y occidente". Mar del Plata: UNMdP: 465-468.
- PIERINI, Margarita (2004). *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927): un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PIERINI, Margarita (2017, diciembre). "Lectores en el tranvía. A 100 años de *La Novela Semanal*". *Catalejos* III 5: 38-66.
- PIERINI, Margarita (selección y estudio preliminar) (2009). *Doce cuentos para leer en el tranvía. Una antología de La Novela Semanal (1917-1926)*. Bernal: UNQ.
- PIGNATARI, Décio (2005). *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- PIKER, Hernán (1999, junio). "*Campo nuestro*". *La Guacha* 7: 10.
- PINEDA, Victoria (2004). "Figuras y formas de la poesía visual", *Saltana. Revista de Literatura y Traducción* 1, Barcelona: s.p. En línea: <http://www.saltana.org/1/docar/0437.html>.
- PINETA, Alberto (1929, octubre). "La promesa de la nueva generación literaria". *Síntesis* 29: 207-218.
- PINETA, Alberto (1962). *Verde memoria. Tres décadas de literatura y periodismo en una autobiografía*. Buenos Aires: Antonio Zamora.
- PINTO, Juan (1943). *Literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Argentinas.
- PINTO, Juan (1947, julio 27). "La generación literaria del 22. Oliverio Girondo, poeta surrealista". *Clarín*: 15.
- PINTO, Juan (1958). *Breviario de literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Mandragora.
- PIÑERA, Virgilio (1947, febrero). "Notas sobre la literatura argentina de hoy". *Los Anales de Buenos Aires* 12: 52-56.
- PIÑERO, Sergio (1925, junio 21). "*Calcomanías*, por Oliverio Girondo". *La Razón*: s.d.
- PIÑEYRO, Alberto (2011). *Blanca Luz Brum, una vida sin fronteras*. Maldonado: Botella al Mar.

- PIRO MITTELMAN Gabriel (2019). “El giro neutralista del Partido Comunista argentino y los efectos sobre su alianza con el Partido Socialista (1939-1941)”. *Archivos VII* 14: 141-161. DOI:10.46688/ahmoi.n14.70
- PLUET-DESPATIN, Jacqueline (1992, marzo). “Une contribution a l’histoire des intellectuels: les revues”. *Cahiers de l’Institut d’Histoire* 20: 125-136.
- POGGIOLI, Renato (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- POLTI, George (1912). “Romantisme et symbolisme ou d’un «cubisme» littéraire”. *Les Horizons* 1: 21-26.
- PORRAS MEDRANO, Adelaida (1999). “Toledo o el secreto de Maurice Barrés”. *Thèlème. Revista complutense de Estudios Franceses* 14: 1-22.
- PORTOGALO, José (1947, enero). “La vida y el libro. Encuentro con Oliverio”. *Expresión* 2: 205-208.
- POZUELO YVANCOS, José María (1998). “Teoría del poema: La enunciación lírica”, *Diálogos hispánicos* 21: 41-75.
- PRATT, Mary Louise (2010). *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: FCE.
- PRIAMO, Luis (1999). “Fotografía y vida privada (1870-1930)”. Fernando DEVOTO; Marta MADERO (dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina, tomo II: La Argentina plural: 1870-1930*. Buenos Aires: Taurus.
- PRIETO, Adolfo (1964). *Antología de Boedo y Florida*. Córdoba: UNC.
- PRIETO, Julio (2002). *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata (Macedonio Fernández y Felisberto Hernández)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- PRIETO, Martín (1993, noviembre). “La tradición modernista”. *Revista de Lengua y Literatura* 13-14: 61-66.
- PRIETO, Martín (2006). *Breve historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- QUATROCCHI-WOISSON, Diana. (1999), “Francofilia y afirmación de la argentinidad: los itinerarios accidentados de la *Revue Argentine*”. Noemi GIRBAL DE BLACHA; Diana QUATROCCHI-WOISSON (comps.), *Cuando opinar es actuar*, Buenos Aires: ANH: 223-272.
- QUIROGA, Horacio (2007). *Obras. Diario y correspondencia*. Buenos Aires: Losada.
- QUIROGA, Jorge (1981, enero 11). “En la masmédula”. *La Opinión Cultural*: 2-3.
- RABASSA, Gregory (1958, enero). “La literatura de hoy. Oliverio Gironde, *En la masmédula*”. *Revista Hispánica Moderna* XXIV, 1: 56.
- RAMA, Ángel (1982). *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- RAMÓN, Esther (2008, junio). “Oliverio Gironde: espantatacombo, espantatodo”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 696: 33-41.
- RAMOS, Carlos (1994). “La colonización poética de la ciudad en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Gironde”. *Notas y Estudios Filológicos* 9: 171-192.
- RAMOS, Julio (2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: El perro y la Rana.
- RASTROLLO TORRES, Juan José (2016). “La genericidad del poema extenso moderno: hacia una clasificación de sus modos de expresión”. *Castilla. Estudios de Literatura* 7: 584-622.
- RAVY, Christiane; Gilbert Ravy (1987). *Kafka mis en scène*. Université de Rouen.
- REBAZA SORALUZ, Luis (2015). “Poetas visionarios y observadores: visualidad y escritura en la modernidad hispanoamericana (1886-1954)”. Cécile MICHAUD (ed.), *Escritura e Imagen en Hispanoamérica*, Lima: PUCP: 203-227.
- REGA MOLINA, Horacio (1940, enero 7). “Libros para los niños”. *El Mundo*: 18.
- RENARD, Jules (1890). “Les petites Bruyères”. *Mercure de France* 1: 2, febrero; 1: 6, junio; 1: 9, septiembre.
- RENARD, Jules (1891, abril). “Sur Echasses”. *Mercure de France*, 2: 16.

- RENARD, Jules (1894, mayo). "Mon ardoise". *Mercure de France* 11: 53.
- RENARD, Jules (1901). *Le vigneron dans sa vigne*. Paris: Mercure de France.
- RENARD, Jules (1904). *Histoires naturelles*. Paris: Flammarion.
- RENARD, Jules (1935). *Journal*, Paris: Gallimard.
- RENARD, María Adela (1981, octubre 4). "Una visión del paisaje en Oliverio Gironde". *La Prensa*, segunda sección: 5.
- REQUENI, Antonio (1985). *Cronicón de las peñas de Buenos Aires*. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston.
- RETAMOSO, Roberto (1995). "Oliverio Gironde hoy", "De un telúrico discurrir o las mutaciones del habla", "Por la masmédula" y "Después de las palabras". *La dimensión de lo poético*. Buenos Aires: Héctor Dinsmann Editor: 161-208.
- RETAMOSO, Roberto (2005). *Oliverio Gironde. El devenir de su poesía*. Rosario: UNR.
- REVERDY, Pierre (1919). *Self defense. Critique - Esthétique*. Sin paginar. Paris: s.e.
- REY, Elisa (2001). "El espacio de la desesperanza. A propósito de «Soplosorbos»". Nélica SALVADOR; Elisa REY (coords.), *Los espacios de la literatura*, Buenos Aires: Academia del Sur: 115-127.
- REYES, Salvador (1924, julio 23). "Oliverio Gironde". *Los Tiempos*: s.p.
- RINALDI, Daniel (2008). "Borges y Figari". *Variaciones Borges* 26: 223-242.
- RIVAS CHERIF, Cipriano ["C.R.C."] (1923, agosto 17). "Libros. Las últimas novedades". *España* 383: 12.
- RIVAS NIELSEN, Niels (2018, abril). "En la masmédula, Oliverio Gironde: rutas que llevan al silencio". *Estudios Avanzados* 29: 166-184.
- RIVERA, Jorge B. (1973, julio 15). "Oliverio Gironde contra la dependencia". *La Opinión Cultural*: 6-7.
- RIVERA, Jorge B. (1975, noviembre 27). "Cómo guillotinar las amarras de la lógica". *Clarín, Cultura y Nación*: 2-3.
- RIVERA, Jorge B. (1986). "La forja del escritor profesional (1900-1930). Los escritores y los nuevos medios masivos". Publicado en dos entregas, en *La historia de la literatura argentina*. Colección *Capítulo* 56 y 57, CEAL.
- RIVERA, Jorge B. (1994). "Un poeta incómodo: La perfección de la infamia". *El País*: s.p., luego en *Territorio Borges y otros ensayos breves*, Buenos Aires: Atuel, 2000.
- RIVERA, Jorge B. (1995). *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- RIVERS, Elías (1988). "La oralidad y el discurso poético". *Edad de Oro* 7: 15-20.
- RIVET, Paul; Henri ARSANDAUX (1946). *La métallurgie en Amérique précolombienne*. Institut d'ethnologie, Université de Paris.
- RIZZO VAST, Patricio (2001) *El lugar de Gironde*. Buenos Aires: Corregidor.
- RIZZO VAST, Patricio (2001, enero-junio). "Paisaje e ideología en *Campo nuestro* de Oliverio Gironde". *Revista Iberoamericana* LXVII, 194-195: 105-120.
- ROCA, Macarena (2014) "Espantapájaros de Oliverio Gironde. Un flâneur a contrapelo". *Literatura y Lingüística* 29: 149-165.
- RODÓ, José Enrique (1913). *El mirador de Próspero*. Montevideo: J. M. Serrano.
- RODRÍGUEZ FALCÓN, Ana (2010). "La desmesura de un viaje sin límites. Análisis de la figura del vuelo en *Persuasión de los días* de Oliverio Gironde". *Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología* (4ª: 2010: Buenos Aires). Disponible en <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Ponencias&d=desmesura-viaje-limites-gironde>. Acceso: 4 de enero de 2018.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario (1956). "Oliverio Gironde, *En la masmedula*". *Anales de la Universidad de Chile* 102: 125-128. [Sobre edición 1954]
- RODRÍGUEZ FRANCIA, Ana María (1996, marzo). "Una relación entre la vanguardia poética de América hispánica

- y la nueva novela: Oliverio Girondo y Julio Cortázar". *Letras de Buenos Aires* 33: 41-50.
- RODRÍGUEZ LAFUENTE, Fernando (2005). "Ramón Gómez de la Serna, ensayista", prólogo a *Obras Completas* de Ramón Gómez de la Serna, tomo XVI, Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- RODRÍGUEZ MALDONADO, Antonio (2011). "La mirada en movimiento". Manuel FUENTES; Paco TOVAR (eds.), *A través de la vanguardia hispanoamericana. Orígenes, desarrollo, transformaciones*, Tarragona: URV: 251-261.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1978, diciembre). "Las metamorfosis de Calibán". *Vuelta* III, 25: 23-26.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1979, julio-diciembre). "Carnaval / Antropofagia / Parodia". *Revista Iberoamericana* XLV, 108-109: 401-412.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (1999). "Girondo o el triunfo de una ética posagónica". GIRONDO (1999: 379-403).
- RODRÍGUEZ SANTAMARÍA, Marta (1983, diciembre 22). "No perder el sentido sagrado de la vida. Entrevista a Enrique Molina", *Clarín, Cultura y Nación*: 4-5.
- RODRÍGUEZ VARELA, Antonio (1926, enero). "Reseña sintética sobre la nueva generación literaria argentina". *La Cruz del Sur* 10: 22-24.
- RODRÍGUEZ, Martín (2000). "Arlt y Girondo. Teatro, poesía y literatura de viajes". Osvaldo PELLETTIERI (ed.), *Roberto Arlt. Dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Aires: Galerna; Fundación Roberto Arlt: 97-110.
- ROJAS PAZ, Pablo (1924, agosto). "Pedro Figari". *Proa* II 1: 36-38.
- ROJAS PAZ, Pablo (1929, noviembre). "En concepto de Rojas Paz, el género literario del ensayo carece de bibliografía en el país", entrevista en *La Literatura Argentina* 15: 75-77.
- ROJAS PAZ, Pablo (1939, agosto 31). "Oliverio Girondo". *El Tiempo*: s.p.
- ROJKIND, Inés (2012, julio-diciembre). "«La revolución está vencida, pero el gobierno está muerto». Crisis política, discursos periodísticos y demostraciones callejeras en Buenos Aires, 1890". *Anuario de Estudios Americanos* LXIX 2: 507-532. DOI: 10.3989/aeamer.2012.2.05
- ROMÁN, Claudia (2003). "La vida color rosao. El Fausto de Estanislao del Campo". Jitrik (ed.) (2003: 59-81).
- ROMANO, Eduardo (1984, septiembre). "Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920". *Cuadernos Hispanoamericanos* 411: 177-200.
- ROMANO, Eduardo; Horacio BECCO; Carlos GIORDANO (1969). *El 40*. Buenos Aires: Editores Dos.
- ROMANO, Eduardo; Seminario Scalabrini Ortiz (1990). *Las huellas de la imaginación*. Buenos Aires: Punto Sur.
- ROMERO, Héctor J. (1930). "Hay un barrio provinciano a quince minutos de la Plaza de Mayo". *Atlántida*: s.d.
- ROSALES, César (1947, mayo). "Oliverio Girondo, *Campo nuestro*". *Sur* 151: 103-108.
- ROSALES, César (1964). *Antología de la poesía argentina contemporánea*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto; Dirección General de Relaciones Culturales, 1964.
- ROSENBERG, Fernando J (1999). "Modernidad y arrepentimiento. Oliverio Girondo de los años 20 a *Campo Nuestro*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XXIII 2: 255-269.
- ROSENKRANZ, Karl (1992). *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero.
- ROSSI, Pablo (2006). "Attilio Rossi in Argentina, 1935-1950, pittore, editore e amico della Spagna pellegrina". Gabriele MORELLI; Marina BIANCHI (coords.), *Una vida para la poesía: Manuel Altoaguirre, Concha Méndez: actas del Congreso Internacional 14-15 de noviembre de 2005*, Universidad de Bérnago: 169-176.
- ROSSI, Pablo (2018). "Attilio Rossi, la pasión por el libro". *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950*, catálogo de la exposición. Valladolid: s.d.: 61-67.
- ROSSLER, Osvaldo (1967, marzo 9). "Oliverio Girondo o los peligros del lenguaje". *Clarín*, tercera sección: 1.
- ROYO, Amelia (1994). "Cuerpo y otredad en la poesía de Girondo". *Verba Hispánica* IV, 1: 149-156.

- RUBIO TOVAR, Joaquín (2008). "Algunas cosas que nos enseñan los viajes". Joaquín RUBIO TOVAR; Margarita VALLEJO GIRVÉS; Francisco GÓMEZ ESPELOSÍN (eds.), *Viajes y visiones del mundo*, Madrid-Málaga, Clásicas & Canales7: 259-320.
- RUBIONE, Alfredo (1984, mayo). "La literatura bifronte". *Xul* 6: 29.
- RUFFINELLI, Jorge (1968, noviembre 15). "Girondo: final de juego". *Marcha* 1245, Montevideo: 29. Recogido con el título "Oliverio Girondo y el constante asombro" en *Crítica en marcha. Ensayos sobre literatura latinoamericana*, México: Premiá, 1979: 102-104.
- RUIZ MORENO, Isidoro J. (2000). *Historia de los Ingenieros en el Ejército Argentino*. Buenos Aires: Comisión del Arma de Ingenieros "San Ignacio de Loyola".
- RYAN, Marie-Laure (1988). "Hacia una teoría de la competencia genérica". Miguel A. GARRIDO GALLARDO (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco Libros: 253-301.
- SÁENZ QUESADA, María (1982). *Los estancieros*. Buenos Aires: De Belgrano.
- SÁEZ, Fernando (1997). *Todo debe ser demasiado. Biografía de Delia del Carril, la hormiga*. Santiago: Sudamericana.
- SAGASTIZÁBAL, Leandro de (1995). *La edición de libros en la Argentina: una empresa de cultura*. Buenos Aires: Eudeba.
- SAID, Edward (1990). *Orientalismo*. Madrid: Libertarias.
- SAÍTTA, Sylvia (1998). *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SAÍTTA, Sylvia (2000). "El periodismo popular en los años veinte". Ricardo FALCÓN (ed.), *Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, *Nueva Historia Argentina*, tomo VI. Buenos Aires: Sudamericana: 435-471.
- SAÍTTA, Sylvia (2001). "Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda". CATARUZZA (2001: 383-428).
- SAÍTTA, Sylvia (2005). "Una biblia porteña: *El hombre que está solo y espera*". Posfacio a Raúl SCALABRINI ORTIZ, *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires: Biblos.
- SAÍTTA, Sylvia (2006). "Ciudades escritas: literatura y periodismo en la Argentina de entreguerras". Francis KORN; Luis Alberto ROMERO (coords.), *Buenos Aires/entreguerras: la callada transformación, 1914-1945*. Buenos Aires: Alianza 191-229.
- SAÍTTA, Sylvia (2009a). "Nuevo periodismo y literatura argentina". JITRIK (ed.) (2009: 239-264).
- SAÍTTA, Sylvia (2009b). "Catálogo de revistas (1904-1938)". JITRIK (2009: 683-704).
- SAÍTTA, Sylvia (2014) "Filippo Marinetti en la Argentina". Paula BRUNO (coord.). *Visitas culturales en la Argentina, 1898-1936*. Buenos Aires: Biblos: 215-230.
- SALATINO DE ZUBIRÍA, María Cristina (1987). "Girondo y Mastronardi, antítesis e identidad". *Revista de Literaturas Modernas* 20: 159-176.
- SALAZAR ANGLADA, Aníbal (2009). *La poesía argentina en sus antologías: 1900-1950. Una reflexión sobre el canon nacional*. Buenos Aires: Eudeba.
- SALDÍAS, José Antonio; CASARIEGO, Raúl (1918, noviembre 9). *El distinguido ciudadano*. *Bambalinas* 32.
- SALEM, Leila. (2018). "El orientalismo en tensión: lecturas sobre Egipto en los relatos de viaje a finales del siglo XIX en Argentina". *Revista de Historia Americana y Argentina* 53-2: 39-82.
- SALVADOR, Nélica (1960). *Revistas literarias argentinas (1893-1940). Aporte para una bibliografía*. Buenos Aires: FNA.
- SALVADOR, Nélica (1962). *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*. Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- SALVADOR, Nélica; Elena ARDISSONE (1978, enero-junio) "Contribución a la bibliografía de Oliverio Girondo". *Revista Iberoamericana* XLIV, 102-103: 187-219.

- SALZMAN, Isidro (2002). "Roberto Casaux". Osvaldo PELLETTIERI (dir.), *Historia del teatro argentino. La emancipación cultural 1884-1930*, Buenos Aires: Galerna; UBA: 281-299.
- SÁNCHEZ RAMOS, Nélida (2010). "Íconos femeninos en *Espantapájaros* de Oliverio Girondo". Ociel FLORES FLORES; Gloria Ignacia VERGARA MENDOZA (coords.), *Ocho escritores latinoamericanos del siglo XX*, México: Universidad Autónoma Metropolitana: 81-110.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso (1991). "El viaje literario en la poesía ultraísta de Oliverio Girondo". *Scriptura* 6-7: 155-64.
- SÁNCHEZ SÁEZ, B. (1930, agosto). "Crónicas de Argentina. Breve esquema de nuestra cultura literaria". *Social* XV, 8. La Habana: 21, 74.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2005). *Calpe. Paradigma editorial*. Gijón: Trea.
- SÁNCHEZ, Yvette (1999). *Coleccionismo y Literatura*. Madrid: Cátedra.
- SANGUINETTI, Julio María (2002). *El doctor Figari*. Montevideo: Aguilar.
- SAPIRO, Gisèle (2011, julio-diciembre). "Modelos de intervención política de los intelectuales. El caso francés". *Prismas. Revista de historia intelectual* XV, 2: 129-156.
- SAPIRO, Gisèle (2016). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: FCE.
- SARABIA, Rosa (2007). *La poética visual de Vicente Huidobro*. Madrid: Iberoamericana.
- SARLO, Beatriz (1983). "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*". ALTAMIRANO; SARLO (1983: 127-171).
- SARLO, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SARLO, Beatriz (1992). "Intelectuales y revistas: razones de una práctica". *América. Cahiers du CRICCAL* 9-10: 9-16.
- SARLO, Beatriz (2002). "Recuerdos de Manuel Gálvez, escritor profesional", estudio preliminar a Manuel GÁLVEZ, *Recuerdos de la vida literaria*, Buenos Aires: Taurus, 2002.
- SARLO, Beatriz (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SARLO, Beatriz (2011). *El imperio de los sentimientos Narraciones de circulación periódica en la argentina, (1917-1925)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SARLO, Beatriz (comp.) (1969). *Revista Martín Fierro (1924-1927). Antología*. Buenos Aires: Carlos Pérez.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1845). *Facundo*. Edición Buenos Aires: Colihue, 2006.
- SAROBE, José María (1957). *Memorias sobre la revolución del 6 de Septiembre de 1930*. Buenos Aires: Gure.
- SAVIGNANO, Alan (2016). "La recepción del pensamiento de Jean-Paul Sartre en Argentina: la generación existencialista del 25 y la nueva izquierda de *Contorno*". *Ideas* 4: 34-61.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl (1931). *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires: Gleizer, 2ª ed.
- SCARANO, Laura (2014). *Vidas en verso. Autoficciones poéticas*. Santa Fe: UNL.
- SCAVINO, Dardo (2007). "Mimofonías. En la *masmédula* de Girondo o la ficción de la lengua". *Bulletin Hispanique* CVII, 2: 519-544.
- SCHWARTZ, Jorge (1981). "Vanguardias enfrentadas: Oliverio Girondo y la poesía concreta". *Maldoror* 16: 22-35.
- SCHWARTZ, Jorge (1984, mayo). "¿A quién espanta el espantapájaros?". *Xul* 6: 30-36.
- SCHWARTZ, Jorge (1986, octubre-diciembre). "Oliverio Girondo: actualización bibliográfica". *Revista Iberoamericana* LII, 137: 1045-1049.
- SCHWARTZ, Jorge (1993). *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo. Edición original: Sao Paulo, Editorial Perspectiva, 1983.
- SCHWARTZ, Jorge (1996, julio-agosto). "La trayectoria masmedular de Oliverio Girondo". *Cuadernos Hispanoamericanos* 553-554: 217-230.

- SCHWARTZ, Jorge (1999a). "Poesía inédita: la retaguardia poética en "Dos nocturnos" y "Campo nuestro" de Oliverio Gironde". GIRONDO (1999: 417-442).
- SCHWARTZ, Jorge (1999b). "Ver/leer: el júbilo de la mirada en Oliverio Gironde". GIRONDO (1999: 490-510).
- SCHWARTZ, Jorge (2002). *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: FCE.
- SCHWARTZ, Jorge (ed.) (1987). *Homenaje a Gironde*. Buenos Aires: Corregidor.
- SCHWARTZ, Jorge (ed.) (2007). *Oliverio. Nuevo homenaje a Gironde*. Rosario: Beatriz Viterbo. Edición ampliada de Schwartz (1987).
- SCHWARTZ, Jorge; Roxana PATIÑO (eds.) (2004, julio-diciembre). "Revistas Literarias / Culturales Latinoamericanas". *Revista Iberoamericana* 70, Pittsburgh: 208-209.
- SCRIMAGLIO, Marta (1964). *Oliverio Gironde*. Santa Fe: Cuadernos del Instituto de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral.
- SEBRELI, Juan José (1953, noviembre). "Los martinfierristas: su tiempo y el nuestro". *Contorno* 1: 1-2. Recogido en *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades (1950-1997)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997: 103-108.
- SEBRELI, Juan José (2005). *El tiempo de una vida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SEGAL, Zully (1994, julio-agosto). "La poesía de Oliverio Gironde". *Cuadernos Hispanoamericanos* 529-530: 51-62.
- SEGALA Amos (1999). "La Colección Archivos". *América. Cahiers du CRICCAL* 23, 1999: 147-158.
- SIEBENMANN, Gustav (1997). *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasil. Historia, movimientos, poetas*. Madrid: Gredos.
- SILVESTRI, Graciela (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Edhasa.
- SIRIO, Alejandro (1948). *De Palermo a Montparnasse*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.
- SMITH, Eugene W. (1947). *Trans-Atlantic Passenger Ships, Past and Present*, Boston: George H. Dean.
- SOCIEDAD ARGENTINA DE ESCRITORES (1940). *Segundo Congreso. Discursos oficiales y resoluciones*. Buenos Aires: SADE.
- SOIZA REILLY, Juan José (1930, mayo 31). "Viaje alrededor de los criollos ilustres. Calixto Oyuela o cincuenta años haciendo versos". *Caras y Caretas* 1652: s.p.
- SOIZA REILLY, Juan José (1930, octubre 4). "La república romántica de Flores". *Caras y Caretas* 1670: s.p.
- SOLA GONZÁLEZ, Alfonso (1963, julio-agosto). "Oliverio Gironde, iniciador de la vanguardia poética argentina". *Cuadernos Hispanoamericanos* 163-164: 83-101.
- SORRENTINO, Fernando (1973). *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Pardo.
- SOSNOWSKI, Saúl (ed.) (1999). *La cultura de un siglo: América latina en sus revistas*. Madrid, Alianza.
- SOTO Y CALVO, Francisco (1926). *Los poetas maullantinos en el Arca de Noé*. Buenos Aires: Gleizer.
- SOTO, Luis Emilio (1942, noviembre 5). "Persuasión de los días". *Argentina Libre*: 6.
- SOTO, Luis Emilio (1969). "Para un perfil de Oliverio Gironde". *Revista Iberoamericana* XLI, 91, abril-junio de 1975, con una introducción de Juan Loveluck: "La conversación infinita de Luis Emilio Soto. Un texto sobre Oliverio Gironde": 287-292.
- SPERANZA, Graciela (1990, mayo). "Reéditos. Oliverio Gironde. El retorno de una modernidad". *Babel. Revista de Libros* 17: 17.
- SPERANZA, Graciela (2006). "Oliverio Gironde. El furor cosmopolita". *VIÑAS* (2006: 164-174).
- SPITZER, Leo (1945). *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Instituto de Filología, FFyL, UBA.
- STEDILE LUNA, Verónica (2016). "La narrativa en *Letra y Línea*: entre «contemporáneos» y «embaucadores»". Verónica DELGADO; Geraldine ROGERS, *Tiempos de papel. Publicaciones periódicas argentinas*, Universidad

- Nacional de La Plata: 285- 303.
- STRONG, Beret E. (1997). *The Poetic Avant-Garde. The Groups of Borges, Auden and Breton*. Illinois: Northwestern University Press.
- SUÁREZ CALIMANO, Eduardo (1925, julio-agosto). “Calcomanías por Oliverio Gironde”. *Sagitario* 2: 232-233.
- SUCRE, Guillermo (2001). *La máscara, la transparencia*. México: FCE.
- SULLIVAN, Edward J.; Nelly PERAZZO; Mario H. GRADOWCZYK; Patricia ARTUNDO (2004). *Emilio Pettoruti (1892-1971)*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- SUPERVIELLE, Jules (1924, marzo). “Les livres hispano-américaines. 20 poemas para ser leídos en el tranvía par Oliverio Gironde”, *Revue de l'Amérique Latine* 27: 612-613. Reproducido y traducido en Schwartz (1987: 328-329).
- SUPERVIELLE, Jules (1944). *Choix de poèmes*. Buenos Aires: Sudamericana. Edición al cuidado de Oliverio Gironde y Eduardo Bullrich.
- SUPERVIELLE, Jules (1996). *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard.
- SYLVESTER, Santiago (2008). “Notas sobre la poesía argentina de vanguardia”. *Orbis Tertius* XIII, 14: 1-6.
- TARCUS, Horacio (2002). *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- TARCUS, Horacio (2009). *Cartas de una hermandad. Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezquiél Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg*. Buenos Aires: Emecé.
- TARCUS, Horacio (2011). “Modernismo y socialismo *fin-de-siècle*. Espigando la correspondencia de José Ingenieros”. *Políticas de la memoria* 10-11-12: 7-20.
- TARCUS, Horacio (dir.) (2007). *Diccionario biográfico de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- TATO, María Inés (2004). *Viento de Fronda. Liberalismo, conservadurismo y democracia en la Argentina, 1911-1932*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- TATO, María Inés (2006). “Los *parvenus*: la construcción periodística de un estereotipo del yrigoyenismo”. Francis KORN; Luis Alberto ROMERO (comps), *Buenos Aires/entreguerras. La callada transformación, 1914-1945*, Buenos Aires: Alianza: 125-152.
- TATO, María Inés (2008). “Patricios y plebeyos: humor conservador en la Argentina de entreguerras”. *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*: 7-25. DOI:10.18441/ibam.8.2008.31.7-25
- TEDÍN URIBURU, Mario (1947, junio). “Aventura del precio de los libros”. *Continente* 3: 151.
- TERÁN, Oscar (2009). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- TESTENA, Folco (ed.) (1927). *Antología della poesia argentina moderna*. Milano: Edizioni Alpes. 2ª edición: *Poeti argentini, tradotti all'italiano da Folco Testena*, introduzione di Julio Noé. Buenos Aires: Libreria Editrice Attilio Moro, 1948.
- THENON, Susana (1968, noviembre-diciembre). “Oliverio Gironde; una historia del fervor”. *Sur* 315: 82-87.
- THONIS, Luis (1984, mayo). “Dos teoremas en Oliverio Gironde”. *Xul* 6: 37-46.
- TIEMPO, César (1962, octubre). “Dos pioneros: Jacobo y Mauricio Porter”. *Bibliograma* 19: 20-22.
- TIEMPO, César (1980). *Manos de obra*. Corregidor.
- TINIÁNOV, Iuri (1924). *El problema de la lengua poética*. Traducción de Eugenio López Arriazu. Buenos Aires: Dedalus, 2010.
- TISCORNIA, Eleuterio (1925). *Martín Fierro comentado y anotado*. Buenos Aires: Coni. Tomo 1.
- TORNÉ, Emilio (2001). “La mirada del tipógrafo. El libro entendido como una máquina de lectura”. *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita* 1: 145-177.

- TORRAX BELLI, R. (1932, septiembre 1). "Los Libros. *Espantapájaros* de Oliverio Gironde", *Atlántida* 751: 41.
- TORRE, Guillermo de (1923). *Hélices*. Madrid: Mundo Latino.
- TORRE, Guillermo de (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio.
- TORRE, Guillermo de (1925, abril). "Oliverio Gironde". *Alfar* 50: 36-39. Reproducido en *Proa* 12, julio de 1925: 18-27.
- TORRE, Guillermo de (1928, 15 de julio). "Buenos Aires: literatura. De la extrema derecha a la extrema izquierda". *La Gaceta Literaria* 38, Madrid: 1.
- TORRE, Guillermo de (1965). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama.
- TRAVERSA, Oscar (2009), "Martín Fierro como periódico". Jitrik (ed.) (2009: 147-166).
- TREN, Gabriel (2011). "Extintos Expresos internacionales sudamericanos II: Montevideo - São Paulo; *Guía oficial de turismo*, Brasil, 1944". Disponible en http://km329.blogspot.com/2011/02/extintos-expresos-internacionales_08.html Consulta 28 de octubre de 2019.
- TRENTI ROCAMORA, José Luis (1996). *Índice general y estudio de la revista Martín Fierro (1924-1927)*. Sociedad de Estudios Bibliográficos.
- TREVISANI, E. (1906). *L'Italia nell'America Latina. Per l'incremento dei rapporti industriali e commerciali fra l'Italia e l'America del Sud*. Milano: Società tipografica editrice popolare.
- ULANOVSKY, Carlos (1997). *Parent las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Buenos Aires: Espasa.
- URIBURU, Alberto (1986). "Comentarios a los «Apuntes en Borrador» del Capitán Juan Perón en el Golpe de 1930". Fernando GARCÍA MOLINA; Carlos A. MAYO (eds.), *Archivo del General Uriburu: Autoritarismo y Ejército*, tomo 2, Buenos Aires: CEAL.
- URONDO, Francisco (1962, septiembre 19). "Gironde. Una entrevista". *Leoplán* 675: 18-22. Fotos de Jorge Aguirre.
- URONDO, Francisco (1971, agosto 15). "En la masvida". *La Opinión Literaria*: 1-3. Reproducido como introducción a Oliverio GIRONDE, *En la masvida (Poemas escogidos)*, Barcelona: Ocnos, 1972: 5-15.
- URRUTIBEHETY, Gabriela (2004). "El espacio en blanco en la poesía de Gironde". Actas del II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura, Mar del Plata, 25 al 27 de noviembre de 2004. Disponible en http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2004/actas/ind_titulo.htm. Acceso: 4 de enero de 2018.
- USANDIZAGA, Helena (1996, verano). "Donde te lleve la sangre: La poesía de Oliverio Gironde". *Guaragua* 2: 6-20.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1999). *Teoría del poema en prosa*. Universidad de Sevilla.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (2004). "Tipografía y verso libre". *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada* II 2, Sevilla: 251-273. Recogido luego con variantes en Utrera Torremocha, *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (2010). *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VACCARI, Augusto (1925, junio 6). "Un rincón de paraíso". *Caras y Caretas* 1392: s.p.
- VACCARINI, Franco (1999, junio). "Persuasión de los días". *La Guacha* 7: 9.
- VACCARO, Alejandro (2005). *Borges. Una biografía en imágenes*. Ediciones B.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1916). *La lámpara maravillosa*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- VALLEJO, Antonio (1969, octubre 7). "Fijman, más acá del mito". *Panorama* 128: 48.
- VARELA MERINO, Elena; Pablo MOÍÑO SÁNCHEZ; Pablo JAURALDE POU (2005). *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia.

- VARGAS VILA, José María (1927). *Odisea romántica. Diario de viaje a la República Argentina*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- VARO ZAFRA, Julio (2010). “El aforismo, género y concepto”, *Revue Romane* 45: 2.
- VASCO, Juan Antonio (1966, abril-junio). “Oliverio Gironde o la pervivencia del deseo”. *Testigo* 2: 40-44.
- VÁZQUEZ SACRISTÁN, Gloria (2007). “La mujer en la ventana recursos y mensajes desde la pintura barroca hasta nuestros días”. *Alcalibe* 7: 173-182.
- VEDIA Y MITRE, Mariano de (1929). *La revolución del 90. Origen y fundación de la Unión Cívica, causas, desarrollo y consecuencias de la Revolución de Julio*. Buenos Aires: L. J. Rosso.
- VEGA, José Luis (1987, abril-junio). “Los avatares del grotesco. En la *masmédula* de Oliverio Gironde”. *La Torre*, nueva época I, 2: 205-226.
- VEIRAVÉ, Alfredo (1967). *La poesía: la generación del 40. Capítulo, la historia de la literatura argentina* 49. Buenos Aires: CEAL.
- VEIRAVÉ, Alfredo (1991, julio-diciembre). “El universo poético de Oliverio Gironde”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras* LVI, 221-222: 513-532. Publicado como separata, *Homenaje a Gironde (1891-1967)*, Academia Argentina de Letras, 1993: 25-44.
- VÉLEZ GARCÍA, Juan Ramón (2007). “El dios Pan en la literatura de entre siglos”. *Cartaphilus* 2, Murcia: 175-183.
- VERA BARROS, Tomás (2015). *La constelación experimental. Estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX: Jacobo Fijman, Oliverio Gironde, Alejandra Pizarnik*. Córdoba: UNC.
- VERBITSKY, Bernardo [“B. V.”] (1956, octubre 30). “Poesía experimental de Oliverio Gironde”. *Noticias Gráficas*: 9. Reproducido luego con el título “En la *masmédula* por Oliverio Gironde”, *Davar* 71, julio-agosto de 1957: 95-96.
- VERBITSKY, Bernardo “*Campo nuestro*, por Oliverio Gironde”, *Noticias Gráficas*, 3 de diciembre de 1946.
- VICTORIA, Marcos (1934). “Sobre Oliverio Gironde”. *El viajero y los paisajes. Primera serie*. Buenos Aires: Gleizer, 1934: 149-154.
- VICTORIA, Marcos (1958, enero 17). “Un experimento de Oliverio Gironde”. *Clarín*, segunda sección: 3.
- VICTORIA, Marcos (1975, julio 20). “La increíble «Academia» de José Ingenieros”. *La Prensa* 2ª sección: 1.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria (1989). “El simultaneísmo cubista-creacionista entre cosmopolitismo, autorreferencialidad y trascendencia”. *La Torre* 12: 565-586.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria (2011). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre la poesía de vanguardia 1920-1930*. Mendoza: UNC. 3ª edición.
- VIGNALE, Pedro Juan; César TIEMPO (1927). *Exposición de la actual poesía argentina, 1922-1927*. Buenos Aires: Minerva.
- VILLANUEVA, Darío (2015). *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Madrid: Cátedra.
- VILLAURRUTIA, Xavier (1924, octubre 5). “Oliverio Gironde”. *El Universal*, México: 5. Reproducido en GIRONDE (1999: 462-463).
- VILLORDO, Hermes (1991). *Manucho. Una vida de Mujica Láinez*. Buenos Aires: Planeta.
- VIÑAS, David (1963). “El último de los martinfierristas”. *Las malas costumbres*. Buenos Aires: Jamcana: 109-125.
- VIÑAS, David (1969). “Grotesco, inmigración y fracaso”, introducción a Armando Discépolo, *Obras escogidas*, tomo I, Buenos Aires, Jorge Álvarez: VII-LXVI. Luego en Viñas (2006: 287-311).
- VIÑAS, David (1971). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- VIÑAS, David (1982). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: CEAL.
- VIÑAS, David (1996). *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Sudamericana.

- VIÑAS, David (1998). “Las *Aguafuertes* como autobiografismo y colección”. Roberto Arlt, *Aguafuertes*, tomo II, edición y prólogo de David Viñas, Buenos Aires: Losada: 7-32.
- VIÑAS, David (2004, marzo 14). “Una revista VIP”. *Página 12*, suplemento *Radar*: 9.
- VIÑAS, David (2006b). *Tartabull o los últimos argentinos del siglo XX*. Buenos Aires: Sudamericana.
- VIÑAS, David (dir.) (2006). *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Paradiso.
- VIÑAS, David (dir.) (2007). *La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*. Buenos Aires: Paradiso.
- VIÑOLE, Omar (1932). “Oliverio Gironde”. *Cabalgando en un silbido*. Buenos Aires: Tor: 29-32.
- VIÑOLE, Omar (1940, octubre). “A la Argentina le faltan humoristas”. *Claridad* 344: 415-416.
- VIÑOLE, Omar (s.f. [ca. 1936]). “Oliverio Gironde”, “Nora[h] Lange”. *Cien cabezas que se usan*. Buenos Aires: Claridad: 19, 91-92.
- VITAGLIANO, Miguel (2015, noviembre). “Dos maneras de leer. Josefina Ludmer/Calixto Oyuela”. *La Ballena Azul* 5: 4-5.
- VITAGLIANO, Miguel (comp.) (2012). *Boedo. Políticas del realismo*. Buenos Aires: Título.
- VOLTA, Sandro (1924, noviembre 20). “Los martinfierristas de Italia”. *Martín Fierro* 12-13: s.p.
- WASZEK, Norbert (2005). “L’Esthétique de la laideur de Karl Rosenkranz”. *Germanica* 37: 17-28.
- WECHSLER, Diana (2004). *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición, Buenos Aires, 1920-1930*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- WECHSLER, Diana Beatriz (2006). *La vida de Emma en el taller de Spilimbergo*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- WEIGEL, Molly (2013). *In the Moremorrow / En la masmédula by Oliverio Gironde*, traducción de *En la masmédula*. Notre Dame: Action Books.
- WEISS, Alfredo (1949, noviembre). “Calendario. Los 25 años de *Martín Fierro*”. *Sur* 181: 103-104.
- WENNER, Liana (2014). “Estudio preliminar” a la edición facsimilar de *Letra y Línea*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- WESCHER, Herta (1976). *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- WIGOZKI, Karina (2001). “La estética de la violencia urbana en dos poéticas latinoamericanas: Oliverio Gironde y Roque Dalton”. *Explicación de Textos Literarios* 29: 38-51.
- WILLIAMS, Raymond (1994). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- WILLIAMS, Raymond (1997). *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.
- WILLIAMS, Raymond (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós.
- YANTORNO, Juan A. (1933, diciembre 16). “Inauguración de la exposición de industrias argentinas en Palermo”. *Caras y Caretas* 1837: s.p.
- YURKIEVICH, Saúl (1970). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Seix Barral.
- YURKIEVICH, Saúl (1984). *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Barcelona: Muchnik.
- ZAÏTZEFF, Serge (2008). *20 epistolarios rioplatenses de Alfonso Reyes*. México: El Colegio Nacional.
- ZANI, Giselda (1948). *Pedro Figari*. Buenos Aires: Losada.
- ZAPATA QUESADA, René (1917). “Ofertorio fraterno. A Oliverio Gironde”. *La exaltación de mi tristeza y de mi lujuria. Poemas de dolor y de riyo que compuso para su propio halago*. S. d.: 99-100.
- ZÁRATE, Armando (1976). *Antes de la vanguardia. Historia y morfología de la experimentación visual: de Teócrito a la poesía concreta*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso.
- ZEPEDA, Jorge (2006). *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México: El

Colegio de México.

ZIA, Lizardo (1942, noviembre 15). "El mundo poético de Oliverio Girondo". *Cabildo*: 8-9.

ZITO LEMA, Vicente (1971, abril 2). "Memorias de la vieja casa". *Semana Gráfica* 81: 29-33. Fotografías de Osvaldo Varone y Tato Álvarez.

ZOLEZZI, Emilio (1969, invierno). "Oliverio Girondo". *Macedonio* 3: 74-78. Recogido en *Poesía, conflicto y asentimiento. Estudios sobre poesía argentina*, Buenos Aires: Eudeba, 1986: 53-60.

ZUMTHOR, Paul (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

7. ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN	1
0.1. Propósitos, metodología, estado de la cuestión	1
0.2. Establecimiento del corpus.....	13
0.2.1. Textos éditos	13
0.2.2. Textos dispersos.....	17
0.2.3. Textos inéditos	30
0.3. Periodización	50
1. LA DÉCADA VELADA: 1910-1919	53
1.1. Lecturas: La historia del hombre sin historia.....	55
1.2. Octavio José Oliverio Gironde Uriburu	75
1.3. “Hasta lo que sé que no sé me lo enseñaron en mi casa”	82
1.4. “Copiosa sensibilidad”	93
1.5. “Primeras armas literarias”	110
1.6. “Una coraza de mi propio egotismo”	128
1.7. “Los jardines del amor”	138
1.8. La batalla de la Florida	147
2. LA DÉCADA EN MOVIMIENTO 1920-1931	157
2.1. Lecturas: “Embarcarse para poder volver”	161
2.1. Veinte poemas para ser leídos en el tranvía	181
2.1.1. “Una bomba desde un transatlántico”	182
2.1.2. “La temeridad de editar”	186
2.1.3. “Una pedrada en la charca”	194
2.1.3.1. “El tinglado de la farsa futurista”	215
2.1.3.2. Poemas para leer en el tranvía.....	225
2.1.3.3. El anacronismo irónico.....	251
2.1.3.4. Mujeres en la ventana.....	266
2.2. Calcomanías: “Paisaje alucinado”	290
2.3. Lecturas: Gironde y las artes visuales.....	310
2.3.1. Gironde crítico y promotor	311
2.3.2. Gironde artista	313
2.3.3. Gironde poeta visual.....	319
2.3.4. Gironde coleccionista y editor	322
2.4. “Intervenir en la coyuntura”	329
2.4.1. “Insomnio”	329
2.4.2. El periódico Martín Fierro (1924-1927)	331
2.4.3. Ediciones pulcras o tranviarias	341
2.4.4. Membretes.....	344
2.4.4.1. Miniaturas de ensayos	345
2.4.4.2. Condensaciones críticas.....	354
2.4.4.3. Una escritura en proceso	358
2.5. Egipto: “un horizonte casi pampeano”	367
3. LA DÉCADA DE LA PROSA: 1932-1941	381

3.1. Incrustadito en París	381
3.2. La vanguardia institucional	393
3.3. Espantapájaros: Cosas variadas, inverosímiles y grotescas.....	398
3.3.1. La cuestión genérica.....	403
3.3.2. El lenguaje poético.....	423
3.3.3. El estatuto del yo	429
3.3.4. La campaña de lanzamiento	446
3.4. Lecturas: Literatura y publicidad	454
3.5. Otras prosas	464
3.5.1. Interlunio: inmigración y fracaso	471
3.5.2. Contra la mentira y el terror	484
4. LA DÉCADA PERDIDA: 1942-1953.....	495
4.1. Persuasión de los días: Ruiseñores de barro (1942)	496
4.1.1. Una estructura proporcionada	498
4.1.2. “Imágenes inasibles y fantasmagóricas palabras”	505
4.1.3. “La fealdad no existe”	514
4.1.4. “Nunca se sacian de fabricar cadáveres”	518
4.1.5. Lo nauseabundo	524
4.1.6. “¿Seré yo esa piedra?”	528
4.1.7. Fuera de los límites	533
4.2. “Panorama americano”	551
4.3. Volver a ver Campo nuestro (1946)	568
4.3.1. Campo nuestro en la trayectoria poética de Girondo	568
4.3.2. Lecturas: rupturas y continuidades de lo rural en Girondo.....	572
4.3.3. Poesía visual de Campo nuestro	621
4.4. Informalismo y absurdo en Europa (1947).....	628
4.5. Ampliación del corpus (1943-1953).....	632
4.5.1. Textos dispersos (1943-1951).....	632
4.5.1.1. Lecturas: la aposición metafórica	656
4.5.2. Textos inéditos (1950-1955).....	665
4.6. XXV aniversario de Martín Fierro (1949)	674
5. LA DÉCADA FINAL: 1954-1963	687
5.1. 1954: “Resquebrajar el silencio”	687
5.2. 1956: “Una patada en los huevos”	697
5.3. 1961: “Palabra en el tiempo”	713
5.4. 1963: “Hasta que Dios diga, la mas médula”	717
5.5. Lecturas: “El intrafondo eufónico”	726
5.6. “Un desconocido para el gran público”	766
6. BIBLIOGRAFÍA	779
6.1. De Oliverio Girondo.....	779
6.1.1. Obras de Oliverio Girondo publicadas en vida del autor.....	779
6.1.2. Recopilaciones póstumas	779
6.1.3. Obra dispersa. Relevamiento de esta investigación	780
6.1.4. Artículos de atribución dudosa.....	781

6.1.5. Poemas aparecidos en la prensa periódica recogidos en volumen	781
6.1.6. Libros y trabajos anunciados	782
6.1.7. Traducciones	782
6.1.8. Textos inéditos. Relevamiento de esta investigación	782
6.2. Bibliografía general.....	784
7. ÍNDICE.....	830