
ESTUDIO FILOLÓGICO PRELIMINAR
(PAPIERS COLLÉS)

Raúl Antelo

Los cuadernos: poesía y vida

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 croquis, bajo el título de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*.¹

Al presentarse con esas palabras en la *Antología de la Poesía Argentina Moderna*, Oliverio Gironde asocia su escritura al recóndito trabajo de contra-

¹ Julio Noé, *Antología de la Poesía Argentina Moderna (1896-1930)*, 2ª ed. corregida, Buenos Aires, El Ateneo, 1931.

excavación del yo practicado en clase contra lo clásico. 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. Y es en las aulas del colegio de Epsom, la escuela mundana, donde se distrae con los viejos árboles, idénticos a esos «viejos árboles pederastas, florecidos en rosas té» de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, «viejos árboles que se tragan los chicos que juegan al arco en los paseos».

Hay en Oliverio, como en toda la vanguardia, una noción de juego que se insubordina contra las tecnologías de la subjetividad con que los dispositivos disciplinarios tratan de homogeneizar a la ciudadanía. Buena parte de la modernidad local interviene en la esfera pública con las estrategias precisas de inversión discursiva en que el cuaderno, instrumento ejemplar de sujeción, se transforma en espacio del devaneo y el devenir. Es así en los montajes de Norah Borges, hechos con el cuaderno con que su hermano designaría su retorno a la patria: *Cuaderno San Martín*. Es así con el *Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, cuya portada, un auténtico *ready-made* de Tarsila do Amaral, crea, a partir del objeto en serie, la dimensión imaginaria de una ingenuidad inaugural. Es así con los dos primeros libros de Oliverio Girondo, que responden a la estructura serial del cuaderno de viaje. Jorge Ruffinelli llega incluso a decir que hasta *Espantapájaros* era en realidad un cuaderno, como las lecciones de Juan de Mairena fueron el cuaderno de Antonio Machado. Pero no lo son menos las de su esposa, Norah Lange, grabadas en *Cuadernos de infancia*. ¿Será fortuito el hecho de que sean mujeres las compañeras cómplices de esas aventuras? Ciertamente no lo es que su espacio virtual sea el cuaderno. Un estudioso de esos cuadernos de anotaciones, Michel Foucault, veía los *hypomnemata* como técnica privilegiada de *cura sui*. Los cuadernos no nos revelan lo oculto sino que reúnen lo dicho y, por esa vía, reconstruyen lo legible de una subjetividad. Son, en cierto modo, soporte especial de la escritura, que es una forma peculiar de estoicismo, el ejercicio de la sensibilidad. En los cuadernos, el escritor se plantea su autonomía en relación al mundo a través de una relación compleja y a veces contradictoria en la medida en que esa autonomía se arraiga en la transgresión de las normas, pero sólo en cuanto vea confirmada su independencia podrá ese escritor llegar a reconocer el orden imperioso de las cosas, la ley de la letra. Pues precisamente en uno de esos cuadernos, fechado el 11 de mayo de 1918, y titulado, sin pretensiones, «Anécdotas», Oliverio anota:

Una noche que mi abuelo (Tatata como le decíamos nosotros) se encontraba indispuesto la llama a mi abuela (mamá Pepa) que se encontraba en el cuarto contigo y cuando se le acerca a la cama le pregunta:

¿Mearé o beberé agua?

He aquí 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, como dirá en *Persuasión de los días*, esos vocablos carcomidos sobre un purulento desborde de inocencia, «ante esa nauseabunda iniquidad sin cauce, y esta castrada y fétida sumisión cultivada en flatulentos caldos de terror y de ayuno». Todo rechazar y no contenerse «ante esta paranoica estupidez macabra, sobre este delirante cretinismo estentóreo y esta senil orgía de egoísmo prostático». Pero, por otro lado, incorporar simultáneamente todo aquello que tienda a profundizar la experiencia, a extrañar las relaciones familiares, a deshacerse de lo sublime, «con la certidumbre reconfortante de que, en nuestra calidad de latinoamericanos, poseemos el mejor estómago del mundo, 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».²

Expulsar o incorporar, ésta 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*).

Poco antes de ese cuaderno de anécdotas, Oliverio Gironde inicia otro, un cuaderno escolar, marca «El Vencedor», de tapas azules, como las del memorándum de *Adán Buenosayres*. Se titula «Roma II» y está fechado el 29 de octubre de 1917. No fue posible localizar el antecedente ni el consecuente, que seguramente existieron. Podemos leer ese cuaderno como suerte de variante prototextual de los primeros libros, *Veinte poemas* y *Calcomanías*, una escritura de vida o anécdotas que, en los repliegues de su genealogía, abriga e ilumina la ruptura poética posterior. Lo curioso es que, por la misma época, Henríquez Ureña compone unas miniaturas mexicanas en todo idénticas al carnet de croquis de Oliverio. Uno de los fragmentos anuda de forma iluminadora tropología y antropología, lo imperial y lo colonial. En el pasaje titulado «La triple México», Henríquez Ureña observa que:

Para quien tenga ojos, cualquier viaje será viaje de Italia. En México no cabe duda: sus ciudades antiguas tienen el encanto de las continuas sorpresas. Y su capital ofrece al espectador, como Roma, tres ciudades sucesivas, vivientes aún la

² Epígrafe de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, 1922.

ciudad triple sobre las capas de ciudades sepultas. En Roma coexisten arquitectónicamente la urbe de los Césares, la ciudad de las basílicas cristianas y la corte de los Papas del Renacimiento, que alcanza su áureo mediodía en San Pedro, y su fastuoso crepúsculo barroco, en las fachadas y las fuentes del Bernini. Pero la unidad se impone; basta mirar a la mujer romana, aristocrática o plebeya: el busto tiene todavía las amplias líneas marmóreas de Livia y de Julia; la cara es todavía el óvalo rafaélico.

Así, México ofrece, si no los veinte siglos de Roma, al menos el compendio de cuatro centurias: la Tenochtitlán lacustre de los emperadores aztecas, la corte de los virreyes españoles, la atormentada capital independiente, republicana con eclipses monárquicos. Y la unidad (en la dualidad, si queréis) se impone también: en 1921, como en 1521, transitan por las calles el español que combate a las órdenes de Cortés o de Iturbide, y el indio que combate a las órdenes de Cuauhtémoc o de Morelos.³

Esa unidad en la dualidad de lo imperial y lo colonial es, en el caso de nuestros escritores, unidad de lo ficcional y lo metaficcional. Henríquez Ureña, el filólogo, escribe un cuaderno de imágenes del pensamiento, mientras Oliverio Gironde, el poeta, mantiene un *carpet* donde no sólo registra materiales para los libros por venir sino que deja el rastro, inconsciente como lo puede ser el espectro de una fotografía, de una aventura intelectual: la identidad de un hombre sin historia y, sin embargo, doble en su unidad. Con los dos se podría armar una arqueografía latinoamericana de la imagen nacional, suerte de complemento de

³ Las tarjetas postales, para usar el término de Soupault, son relativamente anacrónicas o extra-temporales tal como lo ilustra la última de ellas: «En camino hacia ruinas indias de Uxmal, de noche. Va atestado el tren oficial, y hasta lleva músicos en la comitiva: cantores que se acompañan con guitarras. La juventud pide canciones, y comienza la interminable serie de aires del trópico, con quejas y arrullos incomparables, de donde nacerá la maravilla musical del futuro. Pero al día siguiente hay que estar en pie desde temprano, y recorrer leguas a caballo, y subir a pie colinas y pirámides. Queremos dormir. El invitado de honor, más que todos. Comienza a dormitar; pero bien pronto lo despierta una nueva canción. Los cantores han iniciado la serie colombiana, llena de imágenes fúnebres... Dormita la víctima de nuevo, y nuevos cantores le turban el sueño a intervalos frecuentes: cantares absurdos que hablan del rosal enfermo que muere por falta de amor, como el corazón del poeta, y de la espina clavada en el corazón, y de la niña que hizo florecer la madera de la caja en que la llevaban a enterrar, y de la niña que murió entre flores de mayo y dejó el alma volando entre ellas: de las cosas más tétricas que pueden dar de sí la imaginación y el sentimiento enfermizos. Y cuando la víctima, desesperada por la vigilia impuesta a sus ojos pesados de sueño, pide morir o matar a sus verdugos, y se llena de ideas de muerte, los implacables cantores entonan con voz aguda: —“¡Arráncame los ojos cuando muera!”». Ver Pedro Henríquez Ureña, «Miniaturas mexicanas», *Nosotros*, Buenos Aires, a. 16, n.º 155, abril 1922, p. 454. Lo dicho de Henríquez Ureña valdría también para Alfonso Reyes, quien, además, mantenía fuertes vínculos con Oliverio Gironde. Tras conocerse en el viaje de Oliverio a México, Reyes le envía *El testimonio de Juan Peña* (Río de Janeiro, Villas Boas, 1930) con una dedicatoria en que se declara «su fraternal amigo» y, más tarde, *Horas de Burgos* (Río de Janeiro, Villas Boas, 1932) como «tímida correspondencia a su *Espantapájaros*».

las alegorías benjaminianas del inconsciente colonial. Al fin y al cabo, no lo olvidemos, el autor de *Iluminaciones* debe su encuentro de 1915, con México y la literatura precolombina, a Rilke, quien también se interesaba por esos asuntos (recordemos el aviso de su *Séptima Elegía de Duino*, todo lo que todavía perdura de otros tiempos; todo cuanto fue motivo de imploración y servido de rodillas, se recoge, tal cual queda, en lo Invisible y en lo Inasible) y a partir de ese estímulo decisivo, Benjamin comienza a interesarse, en los cursos de Ernst Lewy, por las teorías lingüísticas «latinoamericanas» de Humboldt, es decir, por la diferencia entre lo mímico y lo mimético, y enseguida, con Walter Lehmann, pasa a estudiar la cultura de mayas y aztecas.⁴ Baste recordar algunos de los registros en *Calle de una sola mano*, tales como «Excavaciones», donde se depara, en plena plaza de Weimar, con los restos de Anaquivitzi, o «Embajada mexicana», en que se topa con un fetiche mexicano erguido por un sacerdote. Ese fragmento en especial se abre, sintomáticamente, con una ruina textual, una cita de Baudelaire: «Je ne passe jamais devant un fétiche de bois, un Boudha doré, une idole mexicaine, sans me dire: c'est peut-être le vrai dieu». Ese plexo de anamorfosis libera una energía contra-sublime: la del arte contra el Arte, la del artista, pequeño-dios, contra la intrincada medusa de mampostería, «un fetiche ante el que ofician, arrodillados quienes no son artistas». Pero más allá de ese membrete, en plena *masmédula* de su experiencia poética, Oliverio Gironde ahondaría esos *trasfondos otros de la in extremis medium*, la noche, *tras los idos pasos otros de la incorpórea ubícua también otra escarbando lo incierto*. En «Totem», poema de *Persuasión de los días*, ese ídolo híbrido, europeo y mexicano, imperial y colonial, le despierta a Oliverio sentimientos encontrados: «¡Quién pudiera decirme si es un dios o un árbol!», lo que evoca la duda dilemática de la escena infantil, «¿merezco su presencia? ¿Me sacaré el sombrero?». ¿Quién del mismo modo puede decirnos si, al escribir su cuaderno del viaje a Roma, Oliverio Gironde no está escribiendo ese diario de salvaje americano, que inició sin acabar, o en última instancia, si incitando su memoria personal no está, simultáneamente, citando y excitando su misma memoria textual? Memoria: sin pausa, sin mora, sin locura.

Roma y las ruinas de «El Vencedor»

Abrimos pues el cuaderno de tapas azules y leemos:

⁴ Apoyado en el ensayo de Jill Lloyd sobre expresionismo alemán, John Kraniauskas recuerda que una de las obras decisivas de ese movimiento estético de regeneración y renovación fue *Anfänge der Kunst im Urwald* (1907) de Th. Kock-Grünberg, de quien Mário de Andrade tomaría materiales y motivaciones para *Macunaíma*. Cf. «¡Cuidado, ruinas mexicanas! Rua de mão única e o inconsciente colonial», en Andrew Benjamin y Peter Osborne (orgs.), *A filosofía de Walter Benjamin. Destruição e experiência*. Trad. M. L. Borges. Río de Janeiro, Zahar, 1997, pp. 149-164.

29-10-1917

Roma

(continuación)

1° Santa Prudensiana, 2° Santa Raseda y 3° Santa María Mayor.

Esta mañana he visitado estas tres iglesias interesantes principalmente por los mosaicos que poseen. La primera que [tachado: *una de las mas*] pasa por ser la más antigua de Roma tiene un mosaico en la abside del siglo tres [tachado: *q*] aun grosero de composición y de dibujo pero bello de colorido sobretodo los dorados. 2° En la segunda tanto los mosaicos de la ábside como los de la capilla Senone son posteriores y por lo consiguiente hay más segurid y más amplitud en el desarrollo y mucho mas riqueza de colorido. Los que cubren la capilla mencionada sobretodo dan una idea de riqueza deslumbrante y sin duda son los mejores que hasta ahora he visto. Santa María Mayor es «un palacio por fuera y un salón por dentro». La nave central no obstante no carese de cierta magestad con sus columnas antiguas estupidamente arrancadas del templo de Juno del Aretino. El mosaico de la abside es el menos antiguo que de todos representa la coronación de la virgen. Las figuras y la materia rica pero a los lados tiene una ornamentación que distrae y perturva. La conclusión que se saca despues 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 mas que es el templo verdaderamente cristiano. Los frescos se pierden y no se ven en el interior penumbroso de una iglesia y es contrario [tachado: *p*] al genio de la arquitectura. El mosaico en cambio por su misma exigencias es simple, rico, lleno de contrastes, no necesita de mucha luz, ni de perpectiva.- (Desarroyar esta idea.-)

. . .

2° Visita al Vaticano

En la galería de las estatuas que no termine de ver en la primera visita [tachado: *Ad*] hay un torso de Baco (Dionisio) de una gran simplicidad y de un modelado blando. Thanatos (el genio de la muerte) cosido generalmente por el Amo de Vaticano es una pequeña estatua de medio cuerpo que debio tener alas y un arco en la mano. ¿Esto es lo que pensaban los griegos de la muerte? Desididamente al frente de las estatuas antiguas no se puede mirar sino las formas en si mismas sin buscar formas que ellas nos revelen algo más que una línea armoniosa o una postura elegante.- Una Amazona es interesante por el contraste de los pliegues del manto y el desnudo que deja aquel en descubierto. La galería de los Bustos francamente es poco interesante. Cuando se trata de la figura entera está bien que la cabeza sea inexpresiva y sin alma. Allí es una cosa secundaria que se estudia para armonizar el conjunto y que dandole demasiada importancia distraería la atención. Pero cuando se trata por separado, no Señores griegos, Vds no comprenden nada del asunto. Solo los sabios tienen a veces una expresión de alegría sana por ejemplo uno que lleva en el catálogo el número 316 Satiro barbudo, casi es caricaturesco con su enorme boca llena de sensualidad su

[tachado: *la*] nariz achata de vacuno sus ojitos penetrantes y sensuales. A un lado hay un «Satiro imberve que ríe» lleno de malicia y de [tachado: *hum*] buen humor. Patio del Belvedere.— Todavía no puedo hablar. Mañana estare algunas horas aquí y entonces ratificare las impresiones de hoy.

. . .

3° Visita al Vaticano.— Mañana y tarde he estado en sus salas. A la mañana vi el Museo Egipcio. A medida que uno va conociendo el museo se convence que no puede existir otro en el mundo que este mejor distribuido y donde las obras puedan verse mejor. En este sentido el Museo Egipcio es una maravilla. No solo el ambiente está de acuerdo con las obras que contienen sino que en tal amplitud que cada una de ellas adquiere [tachado: *y*] importancia y no daña a su vecina. Sala de los Sarcófagos.— A la entrada hay dos monos melencólicos, con enormes osicos que sentados se agarran las rodillas con las manos. Son arquitecturales y de por sí muy decorativos. Sala de las Estatuas. La reina Tuaa, madre de Ramsés II (XIII siglo A.C.) está de pie y aunque cubierta con una túnica con sus formas se distinguen como si estuviera desnuda. Diríase que la tela con que esta vestida tiene solo un objeto decorativo, adornar con un bordado el cuello y los tobillos las muñecas y las formas de los senos. Con una pierna adelantada y la otra atrás no se sabe si camina ó está quieta. Su actitud es de por sí rígida y hierática y esta impresión se acentúa debido a la [tachado: *con*] ornamentación de la cabeza. Caen a ambos lados de su cuello sus cabellos estilizados en un dibujo caprichoso y pesado, que, se completa con una corona masiva y redonda. En ambas manos sostiene algo que no puedo decir lo que es con precisión. Su cuerpo desproporcionadamente alargado donde se pronuncian dos senos turgentes dan un carácter extraño a toda la figura cuyas formas delgadas no carecen de cierta sencillez. La idea que con más energía se escucha mirando esta, como casi todas las estatuas del museo, es que ellas no se han desprendido aun de la arquitectura y obedecen a las leyes y exigencias que ella les impone. Cualquiera de estas estatuas pudiera sin violentar su espíritu servir de base a la [tachado: *lo*] columna de un templo ó sostener un capitel ó una cornisa. El mármol mismo en que están ejecutadas nos confirma en esta manera de ver. Ellas no han sido modeladas según los cánones de la estricta perspectiva ni se han liberado aun por completo de la materia que les da vida. Y la razón de esto es que en resumidas cuentas la [tachado: *noción de*] perspectiva aplicada a la decoración de los edificios es más bien nociva y contraria a (su) espíritu. La estatua que comento es sin duda la pieza más interesante pero la trinidad formada por el Faraón Tolomeo-Filadelfo (fundador de la biblioteca alejandrina), la Reina Arsinoe su hermana y esposa y por último su hija la princesa real, (todas obras del siglo III A.C.) son muy interesantes por su valor decorativo. No lo son menos, a decir verdad las dos deidades Setet del tiempo de Amenofi III (XVIII Dinastía XV A. de C.) que simbolizan el ardor del sol y cuyo mármol negro representa un cuerpo de mujer sentada con una cabeza de tigre coronada por un disco de mármol. Sala del Naforo.— Hay cuatro naforos en distintas posiciones modelados en un mármol

muy lustroso y terso que sostienen no sin cierta dignidad inscripciones jeroglíficas. Uno de estos textos es importantísimo porque recuerda la [tachado: *campana*] conquista de Egipto hecha por Cambises en el 525 a de C.

Emicirculo.— La colección de sarcófagos es la mejor conservada que he visto. Hay dos momias sumamente interesantes; una completamente fajada [tachado: *to*] conserva todavía las alajas de oro y los adornos de cuentas azules [tachado: *que*] con que la enterraron. La otra (Momia de una mujer llamada Hotep-hir-tes) tiene las vendas podridas y se le ven los pies y los brazos momificados el cráneo y en que se distinguen los dientes. El cuerpo guarda una contorción dolorosa que debe ser el gesto que tuvo al morir. Es algo realmente impresionante. Los senos que acaso encendieron de deseo en otro tiempo están secos como higos. ¡Que orgullo tan mal comprendido pudo guardar tal podredumbre! La caja en que esta guarda se conserva en perfecto estado. Es algo perturbador pensar que estas figuras pintadas sobre una madera lleguen hasta nosotros y que este cuerpo, que sin duda es uno de los mejor conservados esté en este estado.—

Es curioso como observación general notar el alargamiento y la delgadez de los pies de todas las estatuas. Estos no son pies humanos, en ellos hay algo de anfibio.— Pequeñas estancias.—Pápirus, utensilios funerarios, incensarios de bronce, animales sagrados, escarabajos, son los objetos que las llenan. El carácter hierático y diabólico que los Egipcios han dado al gato (que para ellos era sagrado) es muy interesante.

. . .

A la tarde visite: Cortile del Belvedere.— En el silencio de los mármoles antiguos una fuente dice su letanía. Lugar de reposo donde es dulce hilar pensamientos sencillos. El Laocoonte que tanto admiraba Miguel Ángel me deja indiferente. Es ella, según mi manera de ver una escultura barroca, en ejecución [tachado: *y*] tanto como en espíritu. Su desesperación es puramente física, y ni así mismo [tachado: *tien*] posee alguna grandeza, no obstante el contraste de sus gigantes con la pequeñez de sus hijos. El Apolo del Belvedere Es un lord inglés lleno de orgullo que [tachado: *pasa*] hace su entrada como la hiciera Jorge Brummel. Es penible de cuerpo, de formas alargadas, de carnes blandas aun viriles. La cabeza es algo afeminada, con sus bucles rizados y los que le caen por la espalda. La composición del manto es acertadísima así como su postura. No serían como este los efervos que merecieron el elogio [tachado: *de*] equivoco de Sócrates?

El Perseo de Canova es un pederasta insoportable.— y ambos pugilistas dos changadores que han cargado demasiados baules.

El Mercurio erroniamente llamado el Antinoo es de una belleza seria, y es la mejor cabeza que hasta ahora he visto en la escultura griega. De aquí se pasa al Museo Chiaramonti que en una gran galería guarda infinidad de Obras en su mayor parte mediocres (no incluyo el Dracino Nuovo). Una cabeza colosal de Minerva es interesante por tener pupilas de esmalte y agujero para los aros.

El museo Pinturicchio.— Tampoco tiene mayor interés. Seis salas decoradas por Bernardino Betti lo componen. Es este un pintor mediocre que en su im-

tencia acude hasta al relieve y usa continuamente del oro para dar una impreción de riqueza. En la sala llamada de Los Santos existe un pluvial bisantino del 1200 representando un bordado de seda de diversos colores sobre un fondo rojo. Los santos y los apóstoles y algunas escenas de la vida del Señor de una ingenuidad y un humanismo esquisito.

...

Interior de San Pedro. Hay algo en la vida mas insoportable que un rastacuer? En San Pedro no se puede resar, no se puede pensar y ni siquiera se puede respirar. Todo allí oro, bronce, marmol. Los cuadros mismo son de esta última materia la pintura no era [tachado: *pa*] suficiente rica. Sin duda, bajo el punto de vista de ejecución son perfectos, como colorido y como dibujo, pero sin embargo que diferencia entre ellos y cualquiera de los que he visto bisantinos. La realidad es un contrasentido en el mosaico como lo es la perspectiva el claro oscuro, y el estudio de luces. Los cuadros de donde han sido copiados son en su gran mayoría mediocres.— pertenecientes a la escuela del Domeniquino y del Guercino.— que tienen tantas condiciones como defectos. La Tumba de Clemente VIII con dos magníficos leones de Canova nos hace descansar por un momento del barroco — no obstante su suntuosidad. Aquí es donde se explica la boga alcanzada por este artista en su tiempo. El representa una vuelta al clasicismo, a la simplicidad después del extravío desenfadado del Barroco. La piedad de Miguel Ángel es una cosa sentida y fina pero sin la potencia que luego lo caracterizo (La hizo a los 21 años fue su primera obra).

La cúpula dibujada por Miguel Ángel con sus cuatro Apóstoles hechos con su mano — es tan [tachado: *be*] bella interior como exteriormente. Su decoración es arquitectural y simple dentro de su suntuosidad.

4° Visita al Vaticano.—He vuelto a estar mañana y tarde en este mundo y he visitado Sala de la Biga. Hay en esta sala una estatua, es la de un «Romano» que es la mejor que he visto en su género. Tiene una cabeza intensa y los pliegues del manto son fluidos blandos cosa que rara vez acontece en la estatuaria romana. El Discobolo copia de un original de Miron es un lindo ejemplar de atleta en movimiento. Sala de los candelabros.— En el tercer compartimento se encuentran dos zocalos de pozo o algive decorados con bajos relieves de un movimiento y de una gracia extraordinarias. En los bajos relieves es donde se aprecia la sobriedad y la elegancia del arte griega. [tachado: *Los*] cuando tratan el alto relieve ya no me convensen tanto. ¿No dependera toda la estatuaria griega de la arquitectura? ó aun mas ¿esta no estara sujeta a la naturaleza? Yo me imagino una de estas Venus en un templete perdido entre la fronda, bajo un sol brillante, en un aire en que las formas se destaquen y ya ella me gusta más por que me parece ha vuelto a la vida. El artista [tachado: *que*] la esculpíó no para estar recluida en el fondo de una celda donde su falta de ideas sería un contrasentido sino para [tachado: *me*] 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 [tachado: *fue*] pretendió ser una negación de ella, sino su afirmación

[tachado: *pu*] mas fuerte. El cristianismo niega la vida natural y busca el encierro, la celda. Es una negacion de la vida, predica el renunciamiento, el desprecio de la carne. [tachado: *Los monjes*] Los primeros cristianos se juntan para hundirse en las tinieblas de las catacumbas y monjes de la edad media hacen otro tanto disciplinandose en las celdas. La vida se hace interior espiritual y materialmente. Y comienza a nacer en los claustros el arte cristiano que toma la figura como un símbolo, que se intereza por las ideas y los sentimientos, que hacen [tachado: *ha*] obras para ser vistas en la penumbra de los claustros. Que contradicen hasta las leyes de su propia existencia. La catedral gotica nace siendo una mina, los frescos estan pintados en las tinieblas. La arquitectura como la pintura tienden a la irrealidad y quieren corregir la vida. No se conforman con las cosas normales y sueñan con lo inverosimil. Si recurren a la naturaleza en busca de inspiracion toman de ella lo mas fantastico y lo mas misterioso. El milagro le parece lo unico digno de sus pinceles. Ahora bien nosotros estamos mas serca de esto que de el ideal griego. Desde que los cristianos comenzaron a encerrarse en sus celdas esto se ha convertido en un habito cada vez mas marcado. En el renacimiento la gente volvio a salir a los campos y renacieron los habitos paganos, pero solo en cierto sentido. Las ideas fundamentales de la edad media llegaron intactas hasta nosotros. La idea de la muerte la idea del amor que tenian los caballeros feudales son en sustancia las mismas que tenemos hoy día. Sin duda nos hemos hecho voluptuosos, pero esto tampoco es una característica griega. Nuestra vida es puramente cerebral y despresiamos la cultura física. (Desarrollar estas ideas).

Continuando con la sala de los Candelabros.- en el V compartimento hay una «Muchacha griega pronta para la carrera» y lo que tiene encima es una peque(ña) camisa que deja en descubierto un [tachado: *ce*] seno [tachado: *y*] los brazos, la espalda y las piernas. Un actor comico con la mascara es interesante por lo ridiculo.-

La Galería de los Tapises es poco interesante.-

Galería de las cartas Geograficas.- Contienen los planos de Italia, con los arboles, las casas las olas del mar, los barcos. Antes el arte esta ligado a las ciencias en forma que era una sola cosa. Los dibujos de Leonardo. Pinacoteca Moderna. Horror!! Horror!!

Sala de la Concepción, id!

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 intencion. La imprecion que recibimos en la primera estancia llamada «Del incendio del Borgo» no puede ser mas pobre. Creo eso sí que [tachado: *esta*] los frescos que estan en ella jamas llegaron a convenserme plenamente, pero no obstante esta primera imprecion es ciertamente exagerada, por ser la primera sala que se visita. Viene uno a ella con la idea de encontrar algo luminoso, rico de color, puro en todo sentido y se encuentra con unos frescos desteñidos, palidos, confusos en el primer momento. Cuando se pasa a la otra estancia ya calculamos [tachado: *q*] lo

que veremos en ella, mas aun abandonamos cuantas iluciones nos forjamos y entonces no solo porque realmente las obras son superiores sino por esta disposicion de espíritu [tachado: *las*] nuestra imprecion es mucho mayor. Hablaremos solo de lo que me ha llenado en esta primera visita dejando para otra ocasión el hablar del resto. El fresco de la Escuela de Atenas, es en conjunto lo que mas me ha entusiasmado, si es que puede emplearse esta palabra aplicada a una obra semejante. Como composición, es decir; [tachado: *un*] sabio equilibrio de las partes, claridad de disposicion, estudio de grupos, es esta una obra de una belleza extraordinaria. Todo allí esta en su sitio, hay una medida, un conocimiento de las masas, un equilibrio y una proporcion tan extraordinarias que solamente Flaubert ha alcanzado en ciertos momentos. Las figuras son nobles, delicadas algunas, fuertes otras pero todo esto con parsimonia, sin disonancias, acompasadamente. La selección de las actitudes es tan refinada que no hay una figura que no tenga una intencion en sí y con respecto a las que las rodean. Cierta joven de una serenidad Leonardesca nos hace pensar en algo sobre humano. Sin embargo lo que le preocupa al artista es solo las actitudes, los gestos, esta cabeza que se inclina sobre una figura geometrica, aquel joven que se arregla la sandalia, el de mas allí que pasa indiferente, la pierna de este otro que escribe sobre una piedra. Los personajes por otra parte estan reunidos allí, [tachado: *pa*] no para cumplir [tachado: *un*] algun proposito sino para formar este lindo grupo. Los ojos son los que gozan con este espectaculo el cerebro podía dormir sin el temor de que se le necesitara. ¿Esto nos satisface plenamente? ¿Que pedimos nosotros a una obra de arte? Sobre esto habría mucho que hablar. Aquí como en los griegos lo unico que podemos pedir son lindas posturas y piernas modeladas primorosamente. Y por otra parte por poco observador que sea se nota que ese [tachado: *mismo ha*] espíritu ha ejecutado la obra. Rafael habra sido influenciado por casi todos los artistas de la epoca, pero en donde mas profundamente ha formado su espíritu es en la contemplacion de los antiguos marmoles.

En la Estancia de Eliodora el Milagro de Bolsena posee para mi manera de ver el mejor trozo de pintura de todos los afrescos y que es la parte de la derecha abajo en que estan cuatro caballeros de rodillas. Aquí Rafael es ya otro es el Rafael del cardenal del Prado y de [tachado: *el museo de*] la Galeria de los Uffizzi. Es decir un Rafael que siempre guardo su equilibrio, su sobriedad, pero que es apretado, mas fuerte, mas duro mas Miguel Angelesco en una palabra, sin sus arranques rurales y su ímpetu tormentoso. son dos cosas, ¿[tachado: *que*] Cual es la que yo prefiero?

. . .

Salon de Constantino v Capilla de Nicolás V. La primera no merece [tachado: *la*] ni una palabra y la segunda [tachado: *hay*] queda una pequeña capilla de los frescos que pinto en ella Fra Angelico. Que diferencia con el dulce pobrecito que yo conozco de Florencia. Aquí ha perdido su alegría, su dulzura [tachado: *has*] y hasta su paleta. Donde estan los azules, [tachado: *y*] los rosados los rojos, los verdes de sus historias de Santos. Roma le ha hecho daño, su humildad no se

encuentra comoda entre estas riquezas [tachado: *e*] sin quererlo el tambien quiere poner en sus frescos alguna pompa y es enternecedor observar lo contrario que es tal cosa a su espíritu. Quizas ha hecho bien el papa Pío VII de mandar tapar con estos [tachado: *fres*] los frescos mediocres que actualmente decoran la parte principal de la capilla y que el pintara durante su estancia en Roma. Así su gloria queda aun mas pura.

Logge de Rafael.— Es una galeria decorada bajo el plano los proyectos y la vigilancia del maestro. La obra de por si aunque [tachado: *tiene*] de una gran perfeccion [tachado: *fe*] tecnica en el detalle, es deslucida en el conjunto, y en este sentido altamente instructiva.— Decididamente el fresco no es una decoracion a proposito. En el conjunto de una galeria como esta es necesario grandes masas de color un tono unico con calidad. El bajo relieve y la piedra de color usada con discrecion pueden dar brillantes y riqueza al mismo tiempo. Por su sustancia misma la pintura esta indicando que ella no es la llamada a decorar ambientes al aire libre. Se requiere para ello una materia que sufra menos con la intemperie. El efecto que produce la Logge es pobrísimo no obstante la minuciosidad prolíja de su decorado. Se ve en conjunto una tonalidad gris-marron desagradable y el detalle se pierde en la gran superficie.

. . .

Fin Segundo Cuaderno

(Continúa en el III)⁵

Uno de los primeros en interesarse por los cuadernos, Alberto Perrone, llegó a observar que:

Estos cuadernos 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. 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. Millones de perros ladran en el interior de las pirámides. Quejidos humanos, de resignación. ¿Se quejan todavía los esclavos que las construyeron?»⁶

lo cual es, casi, una pregunta brechtiana, la pregunta de un obrero cuando lee. En su cuidado de sí, el artista latinoamericano en viaje por Europa, aun cuando se

⁵ Oliverio Gironde, *Roma II. Originales* (Colección Susana Lange de Maggi, Buenos Aires).

⁶ Alberto M. Perrone, «Oliverio Gironde», *La Nación*, Buenos Aires, 27 agosto de 1978, p. 15.

comporte como rastacuero, no deja sin embargo de exhibir una cierta impugnación «obrera»: hacer obra a partir de fragmentos. Es en ese punto indecible de los *hypomnemata* que el texto coagula y se constituye como campo significante.

Nace pues una escritura en uno de esos primeros poemas en que Oliverio Gironde duda «que aun en esta ciudad de sensualismo existan falos más llamativos, y de una erección mas precipitada, que la de los badajos del “campanile” de San Marcos». Cuatro años antes, en el cuaderno romano, había observado otra cúpula, la de San Pedro, dibujada por Miguel Ángel, que «con sus cuatro Apóstoles hechos por su mano, es tan bella interior como exteriormente». En uno y otro caso, sentir, decir y poder. Al joven turista que recorre la ciudad eterna, el punto más alto de la iglesia, la cúpula de Pedro, lo aleja, temporariamente, de lo insoportable e igual, lo rastacuero, «nos hace descansar por un momento del barroco no obstante su suntuosidad. Aquí es donde se explica la boga alcanzada por este artista en su tiempo. Él representa una vuelta al clasicismo, a la simplicidad después del extravismo desenfrenado del Barroco». La cúpula repone cuestiones: ¿Mear o beber? ¿Clásico o barroco? La lectura de Gironde no anula ni disuelve esas tensiones. En su discurso las formas tornan y retornan y es en esa torsión que al final se forman. La historia de las formas es en última instancia la historia del proceso en que se traman las normas de modo tal que la cúpula es, justamente, lo no-rastacuero: concilia lo simple y lo suntuoso, lo interno y lo externo, lo alto y lo bajo. La cúpula de Oliverio es señal de una modernidad en proceso, índice emergente de la originalidad posible para un rioplatense antes de la guerra, su soporte rastacuero frente al cual Borges confiesa: «Me he sentido provinciano junto a él».

Pensar su viaje a Roma como viaje iniciático, en la línea abierta por David Viñas, implica escindir y enfrentar esos dos mundos. Son dos formas que se chocan. Esa lectura toma la frontera como obstáculo a ser vencido por la razón activa, instrumento universal de remoción y transformación de tradiciones nacionales pasivas. Se podría llegar a pensar, visto desde ese ángulo, que Oliverio Gironde, así como ignora la ortografía, desconoce las normas, no es más que un parásito: medra de lo ajeno. Sin embargo, ver la escena desde otro punto de vista, el de una diseminación proliferante, desdobra el problema y nos revela otro régimen de mirada. 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. Se aparta de prácticas convencionales para cruzar intercambios. Su dirección ya no es recta sino diagonal, oblicua. El parásito desconfía de lo bello como mero equivalente de lo bueno y lo verdadero. Esa ecuación ya le parecía a Baudelaire un signo de americanismo, es decir, de una avasalladora filosofía del progreso material. Lo moderno baudelairiano, ese moderno que Gironde capta en *Los raros* de Rubén Darío y en sus maestros franceses, los simbolistas, sin olvidarnos de esa alma híbrida que es Nietzsche,

medio muerto como patriarca aunque vivo aún como una madrastra, ese bello moderno de doble mano es, en última instancia, una formulación de la teoría del parásito: las convenciones tienen su utilidad, las creencias comunes son operativas. Afirma en suma que las relaciones humanas no son meras relaciones de fuerza.

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. La armonía de la cúpula diseñada por el Artista sirve para señalar una suerte de conciliación entre lo interno y lo externo que traduce variados mecanismos de correspondencia entre el afuera y el adentro. La elección de ese objeto híbrido (anfíbio, como dirá de las bases estatuarias) es sintomática de los procedimientos martinfierristas, abriendo canales de circulación de discursos, siempre de adentro hacia afuera, canales que no destruyen lo nacional sino que lo reinventan por relativa desmaterialización. El entre-lugar de Oliverio Gironde, como el de toda la vanguardia años 20, no remite a un indiferenciado preexistente sino que proyecta una diferencia que no cesa de desdoblarse a cada uno de los otros lados que une al dividir y separa al relacionar. El cuaderno de Gironde es fértil en esas oscilaciones nuevo/viejo, vanguardia/rastacuero. «El Perseo de Canova es un pederasta insoportable y ambos pugilistas dos changadores que han cargado demasiados baules». Es ésa una definición totalmente rastacuera, en que la impostación de la sociedad arribista se mezcla a libre oralidad porteña. En otra, el Apolo del Belvedere es un lord inglés que le recuerda «los efesos [sic] que merecieron el elogio equívoco de Sócrates», doble definición con la cual, así como el caballero británico no vale lo que un imberbe afeinado, los muchachos atenienses pasan a ser auténticos señores, niños bien. En otro pasaje, al visitar las galerías vaticanas, unas inscripciones jeroglíficas le parecen importantísimas porque le recuerdan la *campana*, palabra que por ser insatisfactoria, elimina y sustituye por *conquista* de Egipto. El ambivalente avance del rey Ambives transporta y transparenta el de sus propios antepasados del siglo XIX, exterminando al indígena y elidiendo la alteridad local, lo cual a su vez repercute en su propia biografía. No nos olvidemos que, al responderles a Pedro Juan Vignale y César Tiempo sobre su trayectoria, Oliverio repara que le piden «algo que no tengo: una biografía compacta y precipitada, la que no soy capaz de escribir: sería demasiado deshilvanada y lenta. Atribúyame Ud. la de mi bisabuelo Arenales o la del cotudo que lo asistía; invente la vida más chata y

más inútil y adjudíquemela sin remordimientos... cualquier cosa... menos forzarme a reconocer que soy un hombre sin historia»,⁷ un rastacuero. Antes que eso, todo, cualquier cosa, hasta aceptar la nadería de la personalidad.

Gracias a ese artificio, la cultura nacional, en vías de redefinición, surge como un texto enigmático, un jeroglífico que desafía al tiempo, en fin, como un mensaje diferido en sus efectos. En ella lo interno presupone lo externo y la fachada nos revela la intimidad de las formas. En todas esas operaciones, lo visible se capta en lo legible y la materia da cuerpo a voces inmateriales. Las estatuas inertes del museo le hablan al poeta. Le dicen algo de un arte no desprendido aún de la arquitectura, de lo utilitario, y en esa sinestesia, la de *escuchar estatuas*, se dramatiza la autonomización simbólica que se discrimina de lo pragmático para construir lo puro aunque éste sólo se concrete de hecho mediante el desdoblamiento de lo uno en lo otro: la integración entre arte y vida.

La mirada de Oliverio se concibe y piensa a sí misma cada vez que construye objetos. Le interesa a veces una amazona «por el contraste de los pliegues del manto y el desnudo que deja aquél al descubierto». Lo mismo que le perturba la reina Tewe, cuya túnica descubre las formas como si estuviera desnuda y cuyas piernas —una adelante y otra atrás— «no se sabe si camina o está quieta, su quietud es de por sí rígida y hierática». Ante esa Gradiva, la mirada de Oliverio no busca lo bello pero encuentra en cambio lo sublime moderno, que es siempre doble, representación de lo irrepresentable, palimpsesto de lo invisible.

Los sátiros eufóricos, casi caricaturescos, «con su enorme boca llena de sensualidad, su nariz achata[da] de vacuno, sus ojitos penetrantes y sensuales», los «dos monos melencólicos con enormes osicos [*sic*] que sentados se agarran las rodillas con las manos»; los dos senos turgentes de Tewe o los de Hotep-hir-tes, «senos que acaso encendieron de deseo en otro tiempo [y que] están secos como higos», todos esos elementos son focos de lo siniestro e inquietante que lo interrogan, como a Bergson, sobre la duración (¿de qué modo esas figuras pintadas sobre una madera llegaron así hasta nuestra época?) o sobre la materia (¿cómo puede un cuerpo muerto generar un vivo deseo?). Cúpula y canal, avance y retroceso,

⁷ Cf. Pedro Vignale y César Tiempo, *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, Buenos Aires, Minerva, 1927, p. 15. En su retrato, Gómez de la Serna recuerda que su amigo «desciende por su padre de vascos de Mondragón —cuya casa blasonada cayó en los bombardeos de la última guerra civil— y por su madre, apellidada Urriburu y Arenales, de los conocidos próceres también vascos, entre los que se destaca el general Arenales, aquel militar valiente, de quien se cuenta que, abandonado por muerto, es hallado por el capellán, quien comprueba que una metralla le ha herido el cráneo; le lava la herida en un regato próximo y cubriendo el roto le aplica un mate, con el cual el general vive y batalla durante largos años». Cf. *Retratos Contemporáneos*, en: *Obra Completa*, Barcelona: AHR, 1957, t. II, p. 1542. Al dedicarle la edición de 1944 de sus *Retratos Contemporáneos* (Buenos Aires, Sudamericana), Gómez de la Serna escribe en la portada: «Para mi muy querido y admirado Oliverio esta segunda edición con su retrato y además con su fotografía corroborando mi mayor afecto y mi devoción viejísima».

hombre y animal diseñan así un plexo de espacios divergentes en que lo sagrado y lo profano nos remiten, a su vez, a una constelación de tiempos contradictorios que podríamos identificar como lo actual y lo inactual. Ahondar esas representaciones nos muestra en consecuencia signos que socavan atributos y proliferan sentidos. En la promesa de felicidad de los senos *se escucha* «une voix argentine», una voz argentina y baudelairiana, *moesta et errabunda*, una voz que transfigura los vivos senos en higos secos, hijos de la modernidad entendida como aborto. Obsérvese, en contrapunto a esta lectura expresionista, la fuerte idealización de base filológica que otro poeta, Arturo Capdevila, nos propone simultáneamente a la de Oliverio. Para el autor de *Melpómene*, en efecto, los mellizos fundadores de la dinastía romana habrían sido expuestos, en su abandono,

...a la sombra de una higuera o cabrahigo silvestre: la higuera *ruminal* o *romular*. La circunstancia de dar la higuera un humor lácteo, y la de que, según parecer de Plutarco, *ruma* designaba en la vieja lengua del Lacio el pecho materno, nos mueve a ver en esta higuera uno de aquellos árboles nutricios que siempre dieron el símbolo de la perdida edad de oro.

Higuera *romular* puede significar, asimismo, higuera de la diosa *Romulia*, cuyo nombre le venía de presidir la crianza de los niños, y cuyo carácter pacífico resulta de que por único sacrificio se le ofrendaba leche, en un culto a la par incruento y abstemio.

Llamándola *ruminal*, como también se la designa, denotaríamos que los ganados sesteaban bajo su follaje; y con tal dato se afianzaría mi aserto de que esta higuera simboliza la edad de la paz. Nótese además que la loba legendaria se amansa conforme gana su sombra, a tal punto que amamanta de suyo a los recién nacidos. El quebrantahuesos, ave de Marte, no cesa de revolotear, a su vez, solícito y doméstico en torno del árbol, trayéndoles a los expósitos su generoso cebo.

Romular o *ruminal*, esta higuera se relaciona etimológicamente con la denominación de *Roma* que recibiera la ciudad del Tíber, que así se nos mostraría como hogar de concordia destinado a restablecer entre los pobres hombres las apacibles glorias de una siempre añorada felicidad; en tanto que la vocación guerrera de la urbe, como la filiación marcial del fundador, habrían sido posteriores ornamentos de la tradición, intercalados por reyes y sacerdotes rapaces, en abierta transgresión con la leyenda del héroe y con calculado espíritu militar.⁸

Recordemos que Capdevila urde esta ficción poco después que el ejército sofocara las revueltas de otros pioneros, los obreros patagónicos, no menos expósitos, aunque huérfanos, de esa propalada concordia nacional. El relato de Capdevila es claramente nostálgico. Apela al *nostos*, al retorno hacia los orígenes, al viaje como reconciliación con una sensibilidad rebajada. El de Oliverio

⁸ Arturo Capdevila, «Los orígenes de Roma», *Nosotros*, n.º 128, enero de 1920, p. 6.

Girondo, en cambio, voraz en su voluntad de porvenir, se orienta hacia un tiempo que a su juicio dura para siempre, aunque no cese de depararse en cambio con la siniestra emergencia de la ruina de un pasado sempiterno que redefine la alegoría de su construcción imaginaria como el recurrente discurso de un olvido social. Pulso y pulsión catastróficos acumulan y dejan ver en su lectura estratos bastante disímiles: una novela familiar, una heroica rebelión vanguardista, un nacionalismo secularmente emergente y hasta la pérdida de una incipiente experiencia. La arqueología de ese imaginario a través de los cuadernos escribe la historia de esas representaciones al tiempo que pule y polifaceta los signos de esa misma historia.

El paseo de la pupila

Ese año 1917 los lectores de *Caras y Caretas* acompañan las andanzas italianas del intelectual más prestigioso del momento, José Enrique Rodó, más tarde reunidas en *El Camino de Paros*.⁹ Pero tienen también acceso a unos textos anónimos sobre arte clásico del Mediterráneo. El tono desprejuiciadamente rastacuero del cronista nos resulta familiar. Argumenta, por ejemplo, que la Venus de Milo no tiene brazos pero que, gracias a la armonía del conjunto, sus brazos *se ven*, lo que nos evoca un membrete: «Los únicos brazos entre los cuales nos resignaríamos a pasar la vida, son los brazos de las Venus que han perdido los brazos». Acepta que Winckelmann atribuya gran valor al Laocoonte pero juzga esa obra artificiosa, amanerada y decadente. Recordamos aún lo que leíamos, hace poco, en el cuaderno Roma II: el Laocoonte es una escultura barroca, en ejecución y en espíritu, cuya desesperación, meramente física, lo deja a Oliverio indiferente. Por otro lado, al cronista de *Caras y Caretas* el Apolo del Belvedere le parece altivo, elegante y desdeñoso, el auténtico ideal de la belleza masculina, observación que, en lo íntimo de un cuaderno, se explaya sin pudor viendo en la estatua a un lord inglés lleno de orgullo, a la manera de Lord Brummel. En resumen, buena parte de las anotaciones derivadas de una *cura sui* por los museos se transforma, en la pluma del cronista rastacuero, en impresiones mundanas de andanzas por Europa. En el *sistema misceláneo del magazine*, como lo llamó Beatriz Sarlo, convergen así dos anonimatos. El del nuevo lector, quien a resguardo del sistema intimidatorio de la librería tradicional, podía adquirir, en la complicidad del kiosco, su material de lectura descartable, sensiblemente más

⁹ Son ellas «Tivoli», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 10 de febrero de 1917; «Ciudades con alma», 4 de abril de 1917; «Una impresión de Roma», 14 de abril de 1917; «Nápoles la española», 5 de mayo de 1917; «Sorrento», 2 de junio de 1917. Cf. José Enrique Rodó, *El camino de Paros (meditaciones y andanzas)*, 2ª ed., Valencia, Cervantes, 1919, pp. 115-210.

accesible que el de librería, y el del nuevo escritor, quien también tenía abierta la vía del *pentimento*, dejando de reconocer y reunir esos materiales fugaces, muchas veces recogidos a mucha distancia de su publicación, ya sea por la identificación de la máscara heterónima, ya sea por la inequívoca atribución de autoría, que podemos realizar en este caso. El sistema misceláneo del magazín apunta, sintomáticamente, en dos direcciones: a un valor tranviario, al alcance de todos, y a una forma fugaz, inalcanzable para casi todos. Transcribamos, pues, esa página de Oliverio Gironde sobre

Las maravillas de la escultura

Lo más interesante que nos queda de la maravillosa civilización helénica, fuera de la obra de sus filósofos y de sus poetas es, sin duda, la colección de obras escultóricas, ora copias, ya completas, ya desgraciadamente mutiladas. Hay datos que permiten tener la seguridad de que los helenos fueron tan grandes pintores como escultores pero sus obras pictóricas han sido víctimas del impío tiempo y en ocasiones de los hombres que suelen ser no menos impíos que el tiempo. Es difícil, por lo demás, poder formarse *de visu* una idea exacta de la escultura griega porque las obras actualmente existentes, está repartida en diversos museos en Atenas y en Londres, en Constantinopla y en París, en Petrogrado y en Nápoles, y aún en valiosas colecciones particulares. Críticos eruditos, sin embargo, las han catalogado prácticamente todas, las han estudiado con amor y con inteligencia, y han logrado definir y establecer las diversas escuelas, así en sus modalidades como en el tiempo. Gracias a su labor, la escultura helénica aparece como una de las más brillantes florecencias del genio humano. Naturalmente, cada escuela tiene sus partidarios, y dentro de cada escuela, cada obra es objeto de admiraciones especiales. Sin embargo, quizás no sería desacertado reducir a seis las obras escultóricas helénicas que han logrado informar más las opiniones: la Venus de Milo, la Venus de Médicis, el Laocoonte, el Apolo del Belvedere, el Gladiador moribundo y la Niobe.

La Venus de Milo, joya inapreciable del Museo del Louvre, es conocida, en imagen, por todo el mundo y es considerada la expresión suprema de la belleza de las líneas del cuerpo femenino. No tiene brazos; pero la armonía de la cabeza y del torso y del cuerpo todo es tal, que los brazos también *se ven*. La Venus de Médicis, que se conserva en la galería de los Oficios de Florencia, es obra de Kloemenes y pertenece a la escuela de Scopos y Praxíteles. Su belleza es también grande y hay quienes la prefieran a la de Milo, por considerarla más *femenina*, de aquella feminidad que da el pudor. Por su parte, el Apolo del Belvedere, orgullo del Museo del Vaticano, altivo, elegante, desdeñoso, realiza el ideal de la belleza masculina.

A Winckelmann se debe que el Laocoonte sea considerado como una obra maestra, siendo que en realidad de verdad, sus autores, Hagesandros, Polidón y

Atanadoro, no hicieron sino una obra artificiosa, y de decadencia, amanerada, en la cual todo movimiento es convulsión, desproporcionada y de una anatomía radicalmente falsa. Pero está convenido considerarla como una de las maravillas de la escultura helénica. En cambio, el Gladiador moribundo, que no es tal gladiador, sino un soldado galo y que pertenece al Museo Capitolino de Roma, es en verdad, un portento de expresión, de realidad, sin ninguna de las exageraciones ni desviaciones de las obras de los períodos de decadencia.

Grande, maravillosa obra es también la Niobe, existente en una galería particular de Inglaterra. Todos sabemos el caso de la mitológica Niobe, víctima de la ira de Apolo y Artemisa, vengadores de una ofensa o supuesta ofensa, hecha a su madre Letona. Su dolor ha pasado a ser el símbolo del dolor maternal ante el destino inexcrutable que hiere de muerte a los hijos por faltas que éstos no cometieron. En ésta, la vieja ley hebrea y la mitológica helénica se daban la mano. El cristianismo borró en esa parte la ley, pero la Niobe nos recuerda, en su infinita desesperación, un dolor también infinito. Según la leyenda, el cadáver de Niobe fue colocado en una gruta de una montaña en donde se enfrió y se endureció como un mármol; mas, cuando llega la primavera, brotan de los cerrados ojos de la desgraciada madre, dos lágrimas, que lentamente se evaporan al calor del sol.¹⁰

A los pocos días, otra crónica anónima pero sin duda del mismo autor, vuelve a ocuparse de estatuaria clásica pero ahora para rescatar el motor del cambio: una teoría de la parodia. Argumenta, en efecto, que «los críticos de arte mejor conceptuados han considerado poco censurable el plagio, cuando el artista que ha copiado una obra célebre ha impreso su sello propio y definido a su obra que más bien que aquello, ha resultado una coincidencia feliz y, podríamos decir, sin pecar en aventurados, que muchas de esas obras, así ejecutadas, han tenido su originalidad verdadera en la fuerza, el carácter y la belleza adquiridos en la nueva concepción. Y en muchos casos esa imitación, hecha no con el afán del ascendiente que pudiera tener la fama de la obra que se copia en provecho propio, sino con el propósito de hallar en la obra maestra la forma viva, ha sido el medio de expresar belleza, sentimientos e ideas plásticas perfectas»,¹¹ forma viva ésa más próxima del olvido que de la memoria ya que, como escribe Valéry, la creación es cuestión de estómago, ese estómago ecléctico latinoameri-

¹⁰ «Las maravillas de la escultura», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n° 999, 24 de noviembre de 1917.

¹¹ «El plagio en la escultura», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n° 1001, 8 de diciembre de 1917. Se trata de un tópico estético del momento. Baste recordar las páginas de Anatole France sobre esa materia en *La vida literaria* o los desdoblamientos teóricos en Rusia o Brasil (en textos de Mário de Andrade o Sérgio Buarque de Holanda poco posteriores a éste). Valéry Larbaud destaca en *Sous l'invocation de Saint-Jerôme*, que cada vez que se plantea la cuestión de la apropiación en una obra, está, realmente, frente a un hecho nuevo, «le motus proprius du Poète, le Fait du Prince», objeto de una nueva ciencia literaria que debería ir más allá de la crenología. Cf. Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de Saint-Jerôme*, 6ª ed., París, Gallimard, 1946, p. 189.

cano reivindicado por Gironde en su debut poético. Más aún: es esa línea, la de la desmemoria cultural (doble negación de la locura), la que lo hará volver a acuñar, en 1944, en una serie de membretes, el intrincado proceso de intertextualizaciones e hibridaciones en que reside el cambio literario:

¡Si buena parte de nuestros poetas se convenciera de que la tartamudez es preferible al plagio!...

«Facilidad igual plagio» axiomatizaba el amigo Diehl, muy graciosamente; a lo que agregaríamos, con toda redundancia: trabajo igual inspiración.

En arte, en poesía, nada más importante que el recuerdo, ni más indispensable que saber olvidar.¹²

Retomando el análisis de la emergencia de una escritura en Gironde, afirmar, por lo tanto, que los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* son fruto de la desautomatización perceptiva de sus previas crónicas modernistas es apenas una parte de la cuestión: la de una desfamiliarización y desmemoria deliberadas. Sería necesario, al mismo tiempo, reconocer el gesto complementario, en que el texto marginal, como objeto mnemónico compacto, nos permite esbozar una genealogía de la sensibilidad vanguardista. Podemos intentarlo con otro texto

¹² Oliverio Gironde, «Membretes», *Papeles de Buenos Aires*, n° 4, Buenos Aires, agosto de 1944. Los otros membretes son: «A los preceptistas les sucede con la poesía, lo que a los psicólogos con las mujeres: creen conocerlas tanto que, invariablemente, les ponen los cuernos»; «La economía deja de ser repugnante en el manejo del vocabulario»; «Asqueados por la pureza aséptica de cuantos productos se expenden bajo el rótulo de “Poesía” tanto como del uso y el abuso de los filtros y de las retortas donde se elabora, ingeriríamos, con verdadero deleite, un brebaje que —con un dejo a tierra— nos infundiera la cálida ebriedad contaminada y acre de lo viviente»; «Llega un momento en que aspiramos a escribir un poco peor»; «¿Cómo dejar de admirar la prodigalidad y la perfección con que la mayoría de nuestros poetas logra el prodigio de realizar el vacío absoluto...»; «En arte, tanto como en ciencia, hay que buscarle siete patas al gato»; «Pensar que todavía pueda repetirse sin cometer un anacronismo, aquello de que “ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo sublime”»; «Hay bienaventurados que nos describen, con una convicción tan minuciosa las intimidades de la poesía, y nos hablan en un tono tan confidencial de sus muslos, de sus caderas y hasta de sus lunares menos asequibles, que una sola parcela del enorme candor que los habita nos convencería de que no pasa noche sin que la tengan entre sus brazos y la posean. Lástima que al exhibir los engendros que le atribuyen, se evidencie que no la conocen ni de vista y que, en vez de ser ellos quienes han pretendido fecundarla, sea el desleído súcubo de algún Fray Luis de León o de cualquier otro difunto no menos venerable»; «No por demasiado fácil deja de proporcionarnos cierta satisfacción el permitir que se nos confunda»; «Ya casi nadie concibe que en ciertas oportunidades prefiramos el whisky; en otras, el agua y con mucha más frecuencia, el whisky con agua... en algunas ocasiones, con mucho whisky, en otras, con un exceso de agua»; «Los críticos olvidan, con demasiada frecuencia, que una cosa es cacarear, otra poner el huevo»; «No estaría mal, estaría muy bien, que trasladáramos al plano de la creación, la fervorosa voluptuosidad con que, durante nuestra infancia rompimos, a pedradas, todos los faroles del vecindario»; «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».

de ese período, «Orillas del Lago de Como». Allí emergen materiales ideológicos y literarios que se volverán recurrentes en la obra de Girondo: 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. En efecto, en su primera aparición, la pupila es el órgano vaciado de esas estatuas contempladas, en serie, en las galerías romanas. Dice el cronista que, al borde del lago, la naturaleza fraterniza con el hombre «como la pupila de una divinidad antigua». Atributo además de una pieza en ruina, esa pupila es la imagen misma de un saber degradado y un poder potencial en clave melancólica. Y así la tersura del lago puede llegar a empañarse con la brisa, «como oscurece una pupila cuando pasa por ella un pensamiento melancólico». Por último, la pupila es una clave interpretativa no sólo estetizada sino historicizada a tal punto que se la asimila a las ojivas *art-nouveau* y, entonces, Girondo nos dice que los torrentes venusinos del lago «se suicidan pasando por las pupilas huecas de los puentes».

El sistema misceláneo de ese texto funciona como un prefacio al conjunto posterior de la obra de Oliverio Girondo. 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». Leamos, pues, ese hiper-paratexto relativamente marginal:

Orillas del lago de Como

¿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? ¿Montañas verdegueantes que reprimen su ambición para volcarse en curvas tendenciosas? ¿Impavidez del lago cuya tersura sólo a veces se empaña con la brisa como oscurece una pupila cuando pasa por ella un pensamiento melancólico?...

¡Sin duda, estos son los jardines del amor! Entre las justas proporciones de cuanto nos rodea, nos movemos libremente, livianamente, sin que nada de excesivo nos sofoque o nos intranquilece. Con sólo descansar nuestra vista en las curvas femeninas de las montañas, sentimos una verdadera satisfacción, y el solo

hecho de respirar es, para nosotros, un deleite parecido al que deben sentir los árboles al llegar la primavera. Ungidos por esta luz embriagadora y tornasolada como el ajenjo, nuestro exceso de vida aprovecha cualquiera oportunidad para emplear su vigor, con la coquetería con que pudiera hacerlo una mujer madura. Llenos de un sentimiento pagano, nos complacemos en sentirnos vivir, y con sólo sentirnos vivir, nos contentamos. 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.

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. Sin duda, las montañas, al demorar las caídas de los torrentes que se suicidan pasando por las pupilas huecas de los puentes, así como la docilidad algo doméstica, con que los árboles reprimen el desorden de sus ademanes, le restan sublimidad, y contribuyen a darle una blandura casi cortesana. Pero en cambio ¡qué elegancia tan medida y tan fina; qué pereza tan pacífica y tan azulada nos invade en estos jardines luminosos, donde las cosas atenúan sus contornos para fundirse en una armonía [*sic*] suave y musical!

Yo, al menos al pasearme por sus terrazas florecidas, he aspirado con deleite la languidez de cuanto me rodeaba y, sintiendo la benignidad acariciadora de las copas, me he abandonado sin reserva a la dulzura de registrar mis propias sensaciones. ¿No es acaso disculpable cualquiera languidez en un paraje donde los botes se deslizan en un susurro de faldas femeninas? ¿En dónde las mujeres tienden sus molicies en los lechos flotantes, mientras sonríen a su propia pereza? ¿Dónde todas ellas se visten con colores claros, tienen el olor sencillo de las flores silvestres, y parece que no temieran que nuestra codicia les apretara la cintura?...

Sin duda, sería petulante tachar de mal gusto la sensualidad de estas gentes que han aprendido a tener gestos armoniosos, mientras la barca se desliza al empuje de las velas latinas; y fuera una imperdonable falta de comprensión que, apretados por nuestro traje negro y nuestros modales demasiado sajones, juzgásemos excesiva la graciosa libertad de sus maneras y de sus sentimientos. Las mujeres, sobre todo, tienen un encanto en que se mezclan los desfallecimientos más sensuales a una alegría sana que suena en risas armoniosas.

En sus ojos y en sus caderas hay, no obstante, algo de la cadencia tragicamente voluptuosa de las mujeres andaluzas: pero su sensualidad es menos vibrante, menos dolorosa, más delicada, más felina. Mirándolas presentimos que podríamos amarlas fácil, alegremente, sin que la intensidad de nuestro amor nos ponga en presencia de la muerte.

Es ésta la idea que con más frecuencia he escuchado mientras me llegaba el sonido de las campanas y refrescaba mis manos en el lago. En este rincón privilegiado, me decía yo, la naturaleza es tan benigna, que no es posible imaginarla de cuanto la decora en este instante. La idea de inmortalidad que comunmente nos sugieren las montañas y las estrellas, se extiende aquí a todas las cosas y a todos los seres, y solamente por un esfuerzo intelectual

llego a comprender que ellos están sujetos, como en cualquiera otra parte, a las leyes que gobiernan la vida.

En tal sentido, han hecho bien en venir a ocultar sus amores descalificados, todos aquellos cuya historia se comenta aún, sobre las mesas de las «trattorias». Sus fiebres pudieron encontrar aquí, no tan sólo un ambiente que les aconsejara el desprecio de todos aquellos fantasmas con que la ciudad pretendía reprimir sus desórdenes, sino que, al mismo tiempo de brindarles un marco propicio a todos los excesos, les infundiera la ilusión embriagadora de que sus desfallecimientos no tendrían un término. En las villas perdidas bajo las cúpulas de las higueras y de los nogales, sus pasiones pudieron respirar libremente, y en el silencio de los plenilunios, cuando el lago se perfuma de canciones, sentirse estremecer mientras los remos del bote se plateaban.

¡Estos son los jardines del amor! ¡No es por una casualidad que Psiquis besa a Cupido allá en la «Villa Carlotta»! Cuantos viven sobre sus márgenes tienen una misma y enternecedora buena voluntad de ser felices, que para la mayor parte de nosotros no consiste en otra cosa que en conseguir un mendrugo de cariño. Qué de extraño tiene entonces, que cuando veo desde mi bote los caminos por donde trepan los sátiros y las cabras piense que me gustaría trepar a mi también; después de retozar en las laderas perezosas y verdequeantes, de exprimir las ubres de las viñas y tejer un ensueño sencillo, bajo la complicidad de las hojas antiguas de los olivos.¹³

El objeto poético, en ese texto, es capturado en un régimen especial de luz, la luz «tornasolada como el ajenjo». No sólo el ajenjo sino el mismo texto es tornasolado y misceláneo: articula registros disímiles que no se funden completamente. Pero más allá de eso, la idea de un tornasol de absinto, nos remite a una condición social específica, la de las bebedoras de absinto, coristas, planchadoras, provincianas, en fin, desplazadas y solitarias en la París impresionista, y, más aún, nos ilustra sobre el plus de goce de esas trabajadoras anónimas, obnubiladas por una luz que las manda a lo alto, al ábside del absinto. Decíamos, en el capítulo anterior, que la arqueología de las representaciones de lo moderno, reconstruida a partir de los cuadernos, nos permite escribir una historia de esas representaciones al mismo tiempo en que se ajustan y examinan las piezas con que ella misma se construye. Si aceptamos esa hipótesis, podríamos retornar a los cuadernos para rescatar en ellos una poética del fragmento. Gironde opta, en sus paseos por Roma, no por el fresco y sí por el mosaico por estar vinculado a un régimen de luz específico que constata al elevar la mirada y ver el ábside de una iglesia. Lo que está implícito en ese gesto no es sólo el pasaje de la religión al arte sino la emergencia misma del fragmento como unidad de sentido.

¹³ *Ídem*. «Orillas del Lago de Como», *Plus Ultra*, Buenos Aires, a. 3, n° 22, febrero de 1918.

Olimpia, Venus, Eros

Oliverio Gironde parte en su cuaderno *Roma II* de una constatación de la doxa rastacuera (la de que Santa María Mayor es un palacio por fuera y un salón por dentro) para darle vuelta y, transformada en paradoja, devolvémosla como iluminación fractal: lo mejor es lo escondido aunque sea grosero. El mosaico del ábside de Santa María, aun siendo gracioso y rico en materiales, se revela indeseable en su ornamentación recargada y excesiva, «que distrae y perturba». La conclusión vale para el texto y para la nación modernos, los dos vectores martinfierristas. Contra el fresco, cuyas desventajas son muchas (no ilumina, se pierde por abigarrado y es contrario al genio de la arquitectura), Oliverio Gironde prefiere el mosaico, «simple, rico, lleno de contrastes, no necesita de mucha luz, ni de perspectiva», porque esa técnica ilumina y reorganiza la mirada. El mosaico recuerda una verdad plural y proliferante, ausente en el panel aunque esté también presente, como gesto de ausencia, en la función decorativa del fresco. En el mosaico de Oliverio palpita el sentido poético de la ciudad moderna que Luis Emilio Soto identificaba con la «resurrección de todas las cosas inertes que sedimentan el recuerdo sin poder individualizarlas por la simultaneidad con la que surgen».¹⁴ En ese cuaderno «El Vencedor», como en el *Cuaderno San Martín*, se escucha una voz ciega: «en el silencio de los mármoles antiguos una fuente dice su letanía. Lugar de reposo donde es dulce hilar pensamientos sencillos. El *Laocoonte* que tanto admiraba Miguel Ángel me deja indiferente. Es ella según mi manera de ver una escultura barroca, en ejecución tanto como en espíritu. La desesperación es puramente física y ni así mismo posee alguna grandeza no obstante el contraste de gigantéz con la pequeñez de los hijos».

En los cuadernos de Oliverio se lee lo abyecto y el horror, en este caso, el de Miguel Ángel. Pero en otros pasajes, en cambio, apreciamos lo sublime de Rafael, un Rafael, por cierto, «más Miguel Angelesco en una palabra». Es precisamente *en la palabra* que ninguno de los dos enunciados –lo práctico, lo puro– es anterior o superior al otro. La bidimensionalidad del artista joven y de la modernidad periférica en su conjunto traduce un atributo de la palabra barroca: su asimetría. Oliverio Gironde niega porque afirma y afirma cuando niega. «Asqueados por la pureza aséptica de cuantos productos se expenden bajo el rótulo de ‘Poesía’, tanto como del uso y el abuso de los filtros y de las retortas donde se elabora, ingeriríamos, con verdadero deleite, un brebaje que –con un dejo a tierra– nos infundiera la cálida ebriedad contaminada y acre de lo viviente».

¹⁴ Luis Emilio Soto, «El sentido poético de la ciudad moderna», *Proa*, a. 1, n° 1, Buenos Aires, agosto de 1924, pp. 11-20.

Los cuadernos diseñan, en resumen, dos estrategias de lectura contrapuestas y combinadas. La lógica del viaje iniciático destaca, en primer lugar, el privilegio del artista en Europa y confirma lo literal de «El Vencedor», su astucia y voracidad de recién llegado. La reflexividad crítica de una lectura diferida y genética, en cambio, nos muestra al artista como rastacuero, aunque esa euforia deje ver también su ruptura en busca de lo otro y de la universalización del goce. En ese entre-lugar específico del artista de vanguardia se lee lo otro nuestro, la universalidad posible como lateralidad alegórica. Un membrete de Oliverio, «en arte, en poesía, nada más importante que el recuerdo, ni más indispensable que saber olvidar», lo fija en su movimiento. Así también Ramón Gómez de la Serna, quien evoca, justamente, una anécdota del viaje a Italia:

En Roma, durante la guerra, 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.

Decepcionado, da una vuelta por el Museo, pero no encuentra nada que realmente le interese.

En la puerta, un guardián le llama misteriosamente, y le confía con una sonrisa de celestina que si tiene un verdadero empeño en verla, quizás pueda satisfacer sus deseos. Queda en que volverá una hora después de cerrarse el Museo, es decir, a la hora de los escabrosos five o'clock teas.

Cuando vuelve le introduce, subrepticamente, en la conserjería, y después de recorrer galerías y galerías, bajan juntos una escalera oscura que les conduce 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.

Después de varios minutos, al ver que continúa contemplándola, el guardián se impacienta y desaparece. Al quedar solo se turba, no sabe qué hacer. Pero por suerte, el guardián regresa inmediatamente.

Un poco avergonzado le desliza las 50 liras convenidas y se va.¹⁵

Coger o largar, rechazar o incorporar, cachar o ser cachado. He allí el trabajo de la metáfora parásita: ser moderno y americano al mismo tiempo. Es aún Gómez de la Serna quien recuerda que, con Oliverio, jugaron todas las variables,

...en Madrid vivimos noches inolvidables de Botín y de Pombo, y en Segovia don Daniel y don Ignacio Zuloaga dan, en su honor, una corrida de toros, con Belmonte como lidiador.

¹⁵ Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 1547.

Sigue los viajes en zigzag y aparece en Tetuán presenciando la guerra de España con el infiel marroquí y vive en el Hotel Excelsior de Roma con Nicodemi, rodeado de perros y de heroínas d'anunzianas o reaparece en París en una carpa instalada en el *Palais-Royal*, en una Feria a beneficio de los huérfanos y las viudas de los artistas teatrales, junto con Ricardo Güiraldes, bailando durante tres días danzas flamencas y tangos.

Obsérvese el doble movimiento. Por un lado croquis que son prosa, como la que prepara para *Plus Ultra* y lee a Pettoruti en el Excelsior de Roma. Por otro lado, cuadernos que contienen poemas desfuncionalizados de las crónicas. La baja y la alta cultura. O si se prefiere, la naturaleza y la cultura. El lugar del poeta es el de un mediador entre mundos y discursos, entre linajes y lenguajes.

De esas danzas y contradanzas nace el primer poema datado por el autor, «Croquis sevillano», en que el vampiro, «una capa prendida a una reja con crispaciones de murciélago», es un mero *voyeur* de «los poros abiertos como ventositas y una temperatura siete décimos más elevada que la normal». Espiando a su Venus en Roma o en Sevilla, el ojo de Gironde, ojo excesivo, de esos que «sacan llagas al mirar», se interesa por su objeto para mostrárnoslo descartable o sustituible. Ostenta la displicencia *dandy* o el distanciamiento anti-retórico de un artista *más allá de lo humano*, «nuestra enfermiza ansiedad de 'más allá' y de 'quién sabe qué'», en una palabra, de un *plus ultra* artístico. Ese pasaje sutil de la religión al arte, del aristocratismo a la democracia, es en fin uno de los rasgos definitivos del arte moderno y nos muestra que, lejos de servir a la representación, la nueva poesía pasa a ser su mismo objeto y fin, una forma de acceder al mutismo esencial del lenguaje. En la superposición del Capitolio romano con la calle sevillana, se monta una escena emblemática, la de Olimpia. Analizando esa tela de Manet, es Bataille quien esta vez observa y espía:

L'*Olympia* émergeait nue –mais comme une fille et non comme une déesse– de ce monde séduisant, poétique si l'on veut, mais plus profondément conventionnel. Le passé, c'est la poésie se voulant réelle, mais pour cela devant se réduire à une convention qui seule ose trouver l'étrangeté de la poésie dans la réalité des choses. Ce monde embourgeoisé, s'il n'était la convention, nierait la poésie jusqu'au bout. Mais la poésie est à la fin la négation de toute convention imaginable: elle l'est avec violence. Elle se veut simple poésie, sans pouvoir, irréalité et désintégrée, ne tirant sa *magie* que d'elle-meme, et non de la formation d'un monde dont l'ordre politique répondit au rêve d'une majesté divine ou princière. L'*Olympia*, comme la poésie moderne, est la négation de ce monde: c'est la négation de l'Olympe, du poème et du monument mythologique, du monument et des conventions monumentales (qui se réfèrent à la réalité ancienne de la Cité).¹⁶

¹⁶ Georges Bataille, *Manet*. París: Skira, 1994, pp. 60-1.

La Olimpia de Manet —escribe Girondo en uno de sus membretes— está enferma de tuberculosis. Frente a ella, como ante la ventana (el tópico de Baudelaire o Apollinaire), abertura órfica a lo mutante y cromático, como ante lo blanco, *le vide papier que la blancheur défend*, o como ante la Cosa, que es, en fin, representación de la representación, Oliverio Girondo comprende, en sintonía con Bataille, que la creación es acto mental, el acto de hundir y ahondar.

Dentro de los límites de su tela, el artista se halla en un trance semejante al de Dios ante la Nada. Su creación ha de surgir de su propia sustancia y ha de someterse a las leyes que le impone su voluntad omnipotente. Cuando apela a lo exterior, cuando incurre en la debilidad de manifestar alguna ternura por un objeto humilde (vaso, periódico, botella) le inflige las deformaciones que se le antojan, lo somete a la estructura y al ritmo que requiere la composición. La austeridad y el ascetismo de su dogma son tan descarnados que no sólo reniega de los sentidos y desconfía de las apariencias, sino que su técnica se despoja de todos los sensualismos del color, de todos los recursos cuya lealtad parezca sospechosa, para delatar, sin compasión, el «trompe l'oeil», los juegos de luz.¹⁷

La poesía, la escritura, es juego de luz, régimen espectral. Volveremos a esa idea. Baste, por el momento, señalar que, en un poema geminado al croquis, «Sevillano» (abril de 1920), los elementos que en el primero aparecían disociados, la doncella y el *voyeur* encapotado, surgen ahora fundidos en un autómatas barroco:

Bajo sus mantos rígidos, las vírgenes enjugan lágrimas de rubí. Algunas tienen cabelleras de cola de caballo. Otras usan de alfilerero el corazón.

Esa *poupée* o pupila desarticulada (obsérvese el conjunto de ex-votos en el diseño que acompaña al poema: es una prefiguración del desmontaje que, gracias a Buñuel, más tarde veremos en el perro, también andaluz, que secciona la mirada con auténticas lágrimas de rubí), esa figura superpone lo sagrado y lo profano, lo íntimo y lo externo, *le rouge et le noir*, dramatizando la situación misma de la poesía moderna, *al alcance de todos*, como un espantapájaros sin función ritual, degradado a mera condición objetal. 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. Esos poemas, los primeros, se enlazan por su temática, si acompañamos la cronología de composición, con los últimos del segundo libro, *Calcomanías* (1925), suerte de Otro de los *Veinte poemas*. En el último, precisamente, «Semana Santa», leemos:

¹⁷ Oliverio Girondo, *Pintura moderna*, incluida en esta *Obra completa*.

De pie en medio de la nave –dorada como un sabón–, las vírgenes expiden su duelo en un sólido llanto de rubí.

Están allí las lágrimas de Niobe, evocadas en su crónica de *Caras y Caretas*, pero también las de esa Salomé, cuasi Carmen, retratada por Apollinaire. En esa superposición babélica de lenguajes («con una técnica de Rembrandt», que nos recuerda lo alto, la lección de anatomía y el trémulo cuerpo privado de Francis Barker, o «con un ritmo siniestro de Edgar Poe» que en cambio nos lleva a lo popular y lo anónimo), la escena «proyecta en las paredes blancas un ‘film’ dislocado y absurdo», el de lo excesivo y extraordinario. Sin embargo el plus y la transgresión son constitutivos de la fiesta a la que el poeta asiste porque participa de una virtud santa y colabora, como pocos estímulos, en la regeneración social. Si el tiempo agota y desgasta, nos usa y deja pasar, todo cuanto existe debe también ser reiniciado o retomado. Reciclado. La sangre menstrual, ese «sólido llanto de rubí», se separa de su parte nefasta señalando un eterno retorno, el de la fiesta. Actualización del tiempo primordial o *Urzeit*, la fiesta es el tiempo de lo antepasado narrado por el mito pero es también el tiempo a partir del cual la auténtica historia, la Ur-historia irruptiva, puede, finalmente, comenzar. «Las vírgenes, sólo salen de casa esta semana, y si no cazan nada, seguirán siéndolo...» En sus «Vísperas» se esconde la energía de la fiesta y el derroche. Venus, Olimpia está situada al comienzo y al exterior de la historia, es un mito lanzado contra la historia así como el sueño asalta a la vigilia o como el tiempo del ocio desafía al de la economía. «La mort est l'Ersatz de la jouissance sexuelle quand celle-ci est bloquée de tous les cotés». ¹⁸ Esto supone una crítica de la filosofía de la producción en nombre de una metamorfosis abismal, una estética del despilfarro opuesta a toda noción de humildad y, en último análisis, un rescate de lo asiático cristiano contra el catolicismo romano. El Ur-fenómeno de la procesión sevillana, reanudada con lo romano en la inscripción SPQR, como teatralización terminal, abre así una zona de indecibilidad de la que no emerge la humanidad del hombre sino su animalidad, la posibilidad de lo viviente o la energía inmaterial de la materia.

Así como lo figural es, de acuerdo a la lección de Auerbach, la contribución cristiana a la teoría occidental de la mimesis, en lo esperpéntico Ur-fenomenal reside lo nuevo: un pedido de piedad por la carne, que no es ya figura mimética sino libre figuración, un entre-lugar de lo humano y lo animal, de lo sublime y lo abyecto, en que el artista siente compasión (con pasión) el horror de los objetos. A propósito de Bacon, Deleuze admite ver, en el artista de la figuración, un carnicero, con la salvedad de que, al entrar en la carnicería, ese artista se comporta como quien penetra en una iglesia. Para él, toda víctima es un animal.

¹⁸ Philippe Sollers, «Une prophétie de Bataille», *La guerre du goût*, París, Gallimard, 1994, p. 458.

Todo animal es víctima. Toda exterioridad traduce una interioridad. González Lanuza llegó a describir *Campo nuestro* como un costillar abandonado de todo latido cordial; por lo tanto, diríamos que, como en el imaginario de Almodóvar, por ejemplo, Gironde ensaya, en sus simulacros Ur-fenomenales, meras calcomanías degradadas, algo que empezará a verse más claro con el espantapájaros: la noción de extimidad. En todo caso, no creo que sea fortuito que el cuaderno poético, como un *ready-made* rectificado, comience y acabe en Andalucía, que es de donde se ve lo irregular nuestro, así como nos dice en «Pedestre» que «un farol apagado tiene la visión convexa de la gente que pasa en automóvil». En sus estereoscopías andaluzas, Oliverio Gironde descubre lo dual, lo occidental-oriental, lo europeo-americano, lo viejo-nuevo, lo moderno. No es esto un tema sino un problema. ¿Cómo resolverlo?

En el prefacio a su traducción de *Una temporada en el infierno*, Gironde y su compañero de empresa, Enrique Molina, destacan que el valor de la poesía de Rimbaud deriva «de la riqueza polifónica de sus resonancias y modulaciones, de los relampagueos de su ritmo interior y, mucho más aún, del extraordinario poder de síntesis que logra su estilo, mediante el empleo de las más violentas contracciones y de la supresión de imprescindibles nexos sintácticos; licencias que obedecen a perentorios designios expresivos o responde a una lógica más profunda que la gramatical».¹⁹ Esa lógica podría ser la del anagrama, paratexto o variación desarrollada, que le permite al ojo atento y memorioso percibir la evidente presencia de lo desfigurado o disperso a través de precisas señales conductoras. Son esas figuras anatemas o ex-votos, ofrendas votivas que transcurren, bajo el texto, como su don, del poeta al lector. Las chicas de Flores, las de «Ex voto», no tienen coraje de desembarazarse del cuerpo como de un corsé y menos aún de cortárselo a pedacitos y arrojárselo a los peatones. Rimbaud, en cambio, sí. Sus ex-votos son anagramas que muestran la crispación y el pasaje más allá de lo humano de la ciudad moderna e ilustran el precepto de Valéry, en «Autres Rhumbs», de que lo bello, recordemos, no es lo sublime, «de beau exige peut-être l'imitation servile de ce qui est indéfinissable dans les choses». Eso busca Rimbaud. En «Villes», por ejemplo, las ciudades planeadas, casi como mecanos, se desorganizan en caos babélico, dejando ver no sólo una dimensión material arquitectónica sino su lastre inmaterial, antropológico, el cruce incesan-

¹⁹ Ídem y Enrique Molina, «Nota de los traductores», en: Arthur Rimbaud, *Una temporada en el Infierno*. 2ª ed., Buenos Aires, Fabril, 1962, p. 16. Ya en «El mal del siglo» (*La Nación*, 21 de febrero de 1937) observa que «un niño cuyo genio es un verdadero milagro –Rimbaud– emplea todo su candor y su perversidad en delatarla (la nada). Hastiado de estrujar y hacerles dar mil vueltas a las ideas, descubre, a los dieciséis años, un país encantado: la imbecilidad. Las insignias estúpidas de los cafés, todas las exuberancias del mal gusto le procuran un verdadero éxtasis, y aunque su ejemplo tarda en generalizarse, llega un momento en que la impotencia y la decepción impulsan a los cerebros más evolucionados a intentar el elogio de la espontaneidad y del instinto».

te y tumultuoso de culturas, con sus ecos y sus choques, sus gestos y gritos, «ces alleghany et ces libans de rêvel!». Leemos:

Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux.

En ese «rugen melodiosamente», donde se oyen ecos *De Natura Rerum*, captamos también el nacimiento de Venus a partir de los escombros de la experiencia,

VE N U S
Les ViEux cratERes ceiNts de colOSses rUGiSsent
ER OS

En su cuaderno romano, Oliverio se imaginaba a Venus «en un templete perdido entre la fronda, bajo un sol brillante, en un aire en que las formas se destacan y ya ella me gusta más porque me parece ha vuelto a la vida». Con la reverberación de la luz, sin embargo, Venus adquiere la iridiscencia del mosaico, el esplendor de la promesa: tiende a la irrealidad y quiere corregir la vida. No se conforma a la norma y sueña con lo inverosímil. Por eso, en ese universo de destrozos que es Roma, auténtico anticipo de las «Villes» de Rimbaud, Venus emerge, simultáneamente, como el deseo de lo moderno y como su simulacro mecánico aplazado.

Al mismo tiempo, el maniquí Eros, con violencia e ímpetu, se insinúa en las hendiduras del verso, desdoblado la pareja Venus/Eros en Orfeo/Eros, y de ese modo el viaje urbano, cosmopolita, pasa a ser un descenso cosmogónico a un mundo sin jerarquía ni orden, en suma, abyecto. De ese poema, del que Britten, gracias a Auden, nos dio en plena guerra una peculiar lectura, tenemos una versión no menos votiva, redactada, como la otra, en París, pero en 1921:

OTRO NOCTURNO

La luna, como la esfera luminosa del reloj de un edificio público.

¡Faroles enfermos de ictericia! ¡Faroles con gorras de «apache» que fuman un cigarrillo en las esquinas!

¡Canto humilde y humillado de los mingitorios cansados de cantar! ¡Y silencio de las estrellas, sobre el asfalto humedecido!

¿Por qué, a veces, sentiremos una tristeza parecida a la de un par de medias tirado en un rincón?, y ¿por qué, a veces, nos interesará tanto el partido de pelota que el eco de nuestros pasos juega en la pared?

Noches en las que nos disimulamos bajo la sombra de los árboles, de miedo de que las casas se despierten de pronto y nos vean pasar, y en las que el único consuelo es la seguridad de que nuestra cama nos espera, con las velas tendidas hacia un país mejor.

En esa auténtica invitación al viaje imaginario a Cythera, Jorge Schwartz analiza, con precisión, que

...la luna, elemento indispensable del paisaje romántico, es —comparada con el «reloj de un edificio público»—, despojada de sus atributos románticos; así lo natural se disloca en aras de lo mecánico. También el elemento musical del «Nocturno» es recuperado en la figuración irónica del ruido de los mingitorios. La dimensión paródica se marca por un lado, en la humanización del objeto, con sus nuevos atributos («humilde», «humillado» y «cansado»); por otra parte, el elemento sonoro indicado por el título del poema resurge fónicamente en el juego de las paronomasias: CANto, CANsADO, CANTAr y HUMILde, HUMILLADO, HUMedecido en que la sonoridad del mingitorio contrasta con el «silencio de las estrellas». Y así como la luna aparece destituida de su valorización romántica, lo mismo acaece con las estrellas, integradas —a través del reflejo del asfalto— al degradado paisaje ciudadano.²⁰

Se podría ver en ese fenómeno una manifestación de la volatilidad del canto vanguardista, en la línea propuesta por Walter Mignolo,²¹ secundado por Beatriz Sarlo, quien evalúa, en esa lucha contra lo sublime, un esfuerzo por combatir dos formas dominantes de la transcendencia, la religión y el erotismo. Es verdad que Gironde le atribuye al arte griego un ideal naturista, antitéticamente

²⁰ Jorge Schwartz, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, p. 153.

²¹ «La figura del poeta se construye por las informaciones que nos provee el texto interpretable, como se ha sugerido, en correlación con el metatexto que guía la producción literaria en un momento histórico. La literatura, como la ciencia, es una actividad disciplinaria. Si es cierto, y así lo creo, que la ciencia se define en un paradigma sociológico y en un paradigma conceptual, en lo que el grupo que institucionalmente tiene el poder de la palabra y de decisiones con respecto al quehacer científico (paradigma sociológico) y estas decisiones se toman en relación a un conjunto de procedimientos y de conceptos adecuados para la actividad científica (paradigma conceptual), podemos pensar que el esquema es válido también para la actividad literaria. La modificación necesaria es la de agregar al paradigma conceptual (que se expresa en el metatexto) un paradigma que podríamos llamar estructural, y en el que se contemplarían los procedimientos dominantes y privilegiados en un conjunto de textos que se escriben en correlación con el paradigma conceptual. La figura del poeta que estructuralmente se construye en la lírica de vanguardia, en correlación con el metatexto, es una figura que —como bien lo señalan Ortega y Paz— tiende a evaporarse. Este efecto se logra por una serie de procedimientos (descripción del cuerpo y locación en el espacio; disonancia de las categorías de la persona; fusión del polo del sujeto con el polo del objeto) correlativos con un pensamiento que privilegia el lenguaje sobre el hombre». Cf. Walter Mignolo, «La figura del poeta en la lírica de vanguardia». *Revista Iberoamericana*, n.º 118-9, enero-junio de 1982, p. 148.

burgués y sano, mientras, al contrario, cree que «el cristianismo niega la vida natural y busca el encierro, la celda», pero sería reductor pensar que, en su escritura, la proliferación objetual, con su carga denegativa, podría *per se* instaurar a la muerte como término y regulación de los intercambios, exaltando una economía de impulsos. No creo que sea ésa la opción de Oliverio Gironde. Me parece, entre tanto, que como materialista dramático ensaya una suerte de paroxismo de los trueques, excesivos y expletivos. Afirmar la sola vida, el momento heroico de toda vanguardia, sería pedir la muerte a cualquier precio y la opción de Gironde, a través de su escritura anagramática, no es ésa sino la de borrar toda frontera entre la muerte y la sexualidad, meras instancias del *ritornello* inagotable de los seres, que una y otra vez afirman, en el gasto y el derroche, el carácter ilusorio de toda búsqueda de permanencia.

En lo inerte, Venus = muerte, habita Eros fascinado por la disolución y desajuste de las fuerzas constituidas, el deseo y el desastre sobre los que escribirá más tarde en plena guerra. En ese juego con la continuidad total de la vida, más allá de lo humano, en la mismísima de lo mismo, Oliverio Gironde trata de introducir el máximo de continuidad en la discontinuidad que se le impone.

De esa experiencia de viajero, Gironde sacó en última instancia una poética, así como del viaje (*Fahrt*) supo Benjamín elaborar una teoría, su concepto de experiencia (*Erfahrung*) como extracción del límite o como saber arrancado a lo inerte. *Ex perire*. Justo es notar que se aplica al *Espantapájaros* lo que Benjamín elogia en *El circo* de Gómez de la Serna: ser una colección de notas, un cuaderno, que se ajusta a la realidad como el frac al payaso. A partir de esa premisa, en que todo se desdobra e invierte, la historia se transforma en naturaleza y la naturaleza en historia, el cuaderno en escritura y ésta en ética.

En uno de los fragmentos de la *Gaya Ciencia*, tan admirados por Gironde, se lee que es parte de la fortuna del hombre no ser propietario de una casa. Adorno, otro buen lector de Nietzsche, que transformó el saber confiante en membrales de mínima moralía, entendió que es parte de la moral no sentirse en casa en su propia casa, con lo cual, en último rango, se redefinen la subjetividad y su saber: toda experiencia es distancia. El sujeto no sabe que no sabe y no quiere saber que no puede saber. Eso es lo que mueve al espantapájaros, el esperpento que pone distancia a lo volátil.

Excavando la inmaterialidad de lo simbólico

En una de sus invectivas contra Gironde, Borges sostuvo que el autor de *Interludio*, «como escritor, nunca contó mucho. Oliverio Gironde financió la revista *Martín Fierro*, pero la obra personal de él... yo no creo que él le haya dado ninguna importancia tampoco. Creo que a él le interesa más la tipografía,

la imprenta».²² La imprenta no es sólo el *Ur-zeit* del proceso de escritura de ese Oliverio, para Borges, menospoeta y mastipógrafo. Es también el lugar donde se vuelven a anudar una aventura personal, una historia cultural y un proceso social.

Girondo vuelve a casa. Tras los viajes a Europa, a mediados de 1932, los talleres de Francisco Colombo, en Areco, le imprimían su *Espantapájaros, al alcance de todos*, libro que, con el sello de la editorial Proa, sería el primero que publicaría en la Argentina. Los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* habían sido compuestos por H. Barthélemy en las gráficas de Couloma, en Argenteuil, suburbio impresionista de París, eternizado por Manet, mientras las *Calcomanías* salieron, tres años después, de las prensas de los hijos de Rivadaneyra, con el sello de la editorial Calpe de Madrid. Los cinco mil ejemplares de esa primera edición de *Espantapájaros* circularon con una tapa coloreada de José Bonomi: un muñeco en ropas de noche (galera y capa oscuras, guantes blancos) elementos destacados en un degradé *déco*. Tras la portada, el motivo del espantapájaros reaparece, ahora, en solución tipográfica. Se trata de una composición en dos colores (rojo y negro), los colores dominantes en la tapa, que distribuyen el texto del poema emblemático en cuatro zonas, interpretadas como trayecto hacia la dicción masmedular. Jorge Schwartz ha subrayado el convencionalismo de esa experiencia poética de Girondo que, a lo que nos consta, ya conocía abundantes antecedentes. En el siglo XVII, sin ir más lejos, David Gessner editó un texto en forma de copa aunque, antes que él, Charles Panard (1694-1765) ya había optado por la forma de una botella como figuración de la extimidad. No es otro sin duda el linaje de los caligramas de Vicente Huidobro, mimetizando una campana o un frasco japonés en sus *Pagodas ocultas* (1917). Aunque no se lo pueda entonces reputar emergente, si consideramos los veinte años que lo separan de los caligramas de Apollinaire, poeta también admirado por Oliverio, su espantapájaros es una primera manifestación de la modernidad como cansancio, cuyo corolario será «Chega de poesia» (1984) de Augusto de Campos. Esa «poesia de linguagem / e não de língua / qorpo estranho», como

²² Jorge Luis Borges, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Pardo, 1973, p. 17. No se conservan, en la biblioteca de Oliverio Girondo, obras de Borges ofrecidas al poeta. Sí, en cambio, a Norah Lange. Las dedicatorias son reveladoras de distanciamientos y cercanías entre uno y otra. A Norah, Borges confía *Fervor de Buenos Aires*, «fraternalmente»; *El idioma de los argentinos*, «a mi más honrosa amistad y al mejor cuidado recuerdo de los que guardo, a la aureolada y voluntariosa Norah, afectuosamente»; *Discusión* «a Norah Lange, alto y gracioso fuego»; *Las Kenningar*, «ad Animulam Vagulam, hoc musaeum nugarum septentrionalium dedicat Auctor»; la *Historia Universal de la Infamia*, «con el recuerdo de tantos atardeceres, de tantas músicas, de tanta cabellera ardiente», y, por último, *El jardín de senderos que se bifurcan*, «a Norah, este modesto jardín con la amistad constante de Georgie», apelativo con el que, invariablemente, firmó las anteriores dedicatorias. Más aún, a Haydée Lange, hermana de Norah, dedica *Cuaderno San Martín* en inglés, «to the splendid person Haidée, affectionately, Georgie».

la llamó el poeta concreto, es ella misma un cuerpo extraño en que se cruza un plexo de variables individuales, culturales, históricas.

Digamos, en primer lugar, que el espantapájaros es una formación mixta, fruto del diálogo entre el poeta de vanguardia (casi un tipógrafo, según Borges) y el anónimo obrero de Colombo (casi un poeta, como se verá). En efecto, la versión dactiloscrita de ese emblema sólo coincide con la versión impresa en su secuencia textual, distanciándose de ella en su disposición visual. En el original encontramos, bien escondidas, las cuatro partes ya señaladas. La declinación de «nada saber», ocupando toda la cabeza. El macheteo en *-ción*, separado del resto del poema por un guión (ausente en la versión definitiva) y que en el libro se traduce en rojo. Una tercera estrofa compuesta por el corte parentético y un juego lingüístico en torno al creer/no creer, aspectos éstos fundidos en negro en la versión caligramática, salvo la última frase de esa tercera estrofa, que anuncia el tema de la cuarta, «Cantar de las ranas», destacado en rojo en el muñeco. Pero es en este último bloque donde las divergencias se hacen más evidentes porque el texto que ocuparía las piernas del espantapájaros surge, en su dactiloscrito, distribuido en una columna rectangular convencional. Por otra parte, la hipótesis de una interferencia de la experiencia gráfica, aliada a la poética, se consolida si recordamos que el colofón estiliza más aún ese mismo motivo del muñeco, figurando con un cuadrado la cabeza del espantapájaros, con un trapecio de base menor, su tronco y con otro trapecio, éste de base mayor, las piernas, separadas del cuerpo. Y es esa misma disposición de trapecios conjugados la que, por último, se observa en la disposición de las «Obras del autor», al final del libro. Sería tan ingenuo suponer que Oliverio Gironde «se olvidó» de disponer el texto del espantapájaros de la forma deseada, como injusto afirmar que el poeta sea sólo un tipógrafo. Una serie de indicios formales del volumen, la distribución de los poemas en prosa en el espacio de la página, la altura en que se lee el número de cada fragmento y hasta el diseño de los números, todo, en fin, revela que Gironde cuidó los mínimos detalles de su libro. En su discurso al presentar *Interlunio*, Norah Lange lo admite: Gironde dejó huella en la imprenta de Colombo. «Su potencialidad simpatizante dominó al monotypista, a los tipógrafos, a San Antonio de Areco. Su modo de contrarrestar ausencias o desfallecimientos entre el personal laborioso, carece de precedentes en la historia de la imprenta.» Pero esta constatación a su vez invierte nuestra mirada y nos obliga a considerar un *hypomnema* espectral. El trabajo de composición gráfica es de hecho la primera transformación de un texto pensado para ser gasto. En esa primera lectura que, a su vez, se presenta como lectura de una intención vanguardista, don que pasa de poeta a tipógrafo, reconocemos una interpretación del dactiloscrito en que ese «original» es tomado como señal a partir de la cual se obtuvieron las informaciones que pasaron a constituir *Espantapájaros*. En ese sentido, la lectura del trabajador gráfico, que define la copia, se configura como

una co-participación o co-autoría en la medida en que el copista determinó qué características pertinentes del original elegir, es decir, cuáles son los rasgos gracias a los cuales el original, la edición prínceps, constituye una entre tantas realizaciones de la obra. Si el espantapájaros es un muñeco parásito, que se arma con deshechos, véase que *Espantapájaros* reacciona, en la línea insinuada en los dos primeros libros, como auténtica soberanía del parásito.

Pero esta cuestión, vinculada a una semiosis poética, no está disociada de códigos de lectura que, antes que nada, remiten a lo cultural y a lo social. En efecto, considerando que la mitad de la población de Buenos Aires era, en los años 1920 y 1930, de origen extranjero, tal vez se pueda tener una idea más cabal de hasta qué punto esa intervención parasitaria del tipógrafo-copista está, aunque remotamente, afiliada al nivel técnico de esos trabajadores manuales, inmigrantes europeos de alta calificación. El rastacuerismo de *Plus Ultra* solía vanagloriarse de haber sido distinguida por *El arte tipográfico*, revista norteamericana, como una publicación sin parangón en América y Europa. Pero más allá de lo documental, en este punto, un acto fallido, una desmemoria textual, adquiere inesperado valor en nuestra reconstrucción de una política de la letra. En efecto, al dactilografiar la portada de *Espantapájaros*, Girondo supuso (no hay documentos que lo prueben) que su editorial sería la sofisticada Viau y Zona, casa que producía primorosas ediciones de poetas franceses, como Valéry o Mallarmé, editados en lengua original, a más de un color, generalmente rojo y negro, con diseños especiales de firmas reconocidas como Spilimbergo quien, justamente, ilustrará, más tarde, *Interlunio*. Sin embargo, a despecho de las ilusiones de Oliverio, no fue Viau sino Proa, editorial de la famosa revista de vanguardia de los años 20, quien, finalmente, publicó el *Espantapájaros*. Lo curioso es que Girondo, para quien la presencia de Apollinaire debía ser decisiva en este caso, se equivoca e invierte el nombre de la firma, «Zona y Viau», en inesperado y oblicuo homenaje no sólo al autor de *Zone* sino a los «metálicos santos de las santas usinas».

Dijimos que, en sus poemas, Oliverio Girondo trata de imponer el máximo de continuidad en la discontinuidad que se le impone. Pues bien, en este caso, vemos cómo genética textual e historia cultural se anudan indisolublemente. En *Espantapájaros* el texto es teoría y la experiencia se inscribe del mismo modo en que, gracias a la poética del viaje, el paisaje deviene historia y la historia produce imágenes de pensamiento. Por ese artificio, la vida social penetra en la escritura, transformándose en discurso; pero más allá de ello, el mismo texto se nos impone como un enunciado irreductible a toda ideología previa. Deja de ser un *símbolo*, cuyo sentido oculto recién se revelaría a las artes hermenéuticas del intérprete, único detentor del derecho de comentario autorizado sobre el texto, y pasa a ser visto como una cifra, un código abierto a la producción de un orden, un lenguaje, unos objetos y unas técnicas. Por un instante, en ese entre-

lugar de texto y teoría, el copista-lector es también un crítico genético, un parásito. Ambos se preguntan por los presupuestos implícitos en la operación de definir y dar sentido a un texto. Ambos se distancian del filologismo por detectar el riesgo de actitudes objetivistas que proyectan en el discurso analizado la filosofía discursiva implicada en el hecho de analizar discursos.

La distancia que la experiencia del *Espantapájaros* nos propone es también temporal, la de un cierto anacronismo, un factor de traicionera fidelidad que atemporaliza al texto como un todo. Sin embargo, la fusión de esos dos horizontes, texto y tiempo, tiene la ventaja de ver a la página ya no como espacio sino como duración: un ritmo, una escansión. Aun cuando ese factor cuantitativo y variable sea pasivo o silencioso, aun así ejerce una presión: la de que toda lectura se escribe así como toda escritura lee. «Toute mise en page représente et pratique une conception du langage à découvrir. Qu'elle en est le spectacle, le metaspigne.»²³

Autonomía semiótica y determinación social son meras variantes de esa ficción fantasmática ¿mearé o beberé agua?, es decir, ¿me haré o beberé agua? Ambos términos no se debaten en tensión dilemática que, a la larga, cristalizaría tan sólo uno de esos polos, el de una «producción ética vanguardista», pero, en cambio, se abren a la pulsión trilemática en que la escritura de vanguardia es un proceso que se arma con determinaciones tanto estéticas como históricas. Sartre la llamaría una dialéctica del trompo. Digamos que sea una genealogía del patrón poético. No deja, sin embargo, de ser circular, abriéndose y cerrándose sin cesar. Ambas actitudes, en última instancia, nos llevan a la nada con la salvedad de que la dialéctica del trompo apunta al *néant* metafísico mientras esta nada, el *rien* batailliano, se da en la experiencia interior, concebida como coincidencia espectral de lo poético y lo repugnante, agua y pis, poeta y tipógrafo.

¿Tomar ciudadanía de vaca?

En 1937 Oliverio Gironde publica en *La Nación* dos artículos, «El mal del siglo» y «Nuestra actitud frente a Europa». Constata que entre los males mayores de la guerra, al sadismo del aniquilamiento y al afán morboso de no dejar títere con cabeza, se suma, para colmo de males, «el intento pueril de convencernos de que Nietzsche es un ejemplar troglodítico». Hay en esa lectura no sólo la captación de una guerra por plusvalía sino también por un plus de goce que anuncia las biopolíticas inclementes de la post-historia. «Y mientras se va borrando,

²³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 303. Existe una primera versión de ese texto en la revista *Littérature* (35, octubre de 1979) con el título «L'enjeu du langage dans la typographie».

poco a poco, el recuerdo aleccionador del catorce, junto con las coerciones morales que subsistían en ese entonces, los pueblos se aprestan al combate, sin pensar en que esta vez se movilizará hasta a 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?». Es ella, precisamente, la vaca, la protagonista de esa alegoría nacional, en clave siniestra, que es *Interlunio*. Gómez de la Serna, amigo y admirador, recuerda:

En el filo del 37 al 38, Oliverio Gironde publica un libro extraño, pintado de negro y con el título de *Interlunio*. Ha querido guardar en este libro algo muy logrado y estricto y lo ha adornado con admirables, abismáticas y complejas aguafuertes de Spilimbergo.

No ha pretendido Oliverio en este libro más que lo que ha conseguido, troquelar una idea, captar un tráfugo, practicar virilmente la obra bien hecha.

Salido al mercado en los días en que el español a salvo ha conseguido tal ciencia de los hombres, que si señala como su mejor amigo a alguien lo señala con mano de mármol, inmortalmente, puedo entender su estilo humano y su bondad íntima como nunca.

Este *Interlunio* es algo más que un cuento, es el luto y la cercioración de un caso de fracaso del extranjero incomprendido en la capital de las pampas, estacionado en los cafés y lecherías de la madrugada, llevado por el tranvía primero del día a la pradera de los cardos en las afueras donde la vaca, su madre definitiva le consolará con consuelo postrero.

Yo que he vivido ya en tres viajes y en tres estadas de años la noche porteña, he visto cuajarse en ella este tipo de *Interlunio*, impotente, desorientado, portentoso de falta de destino, solo, tembloroso, insuciente, problemático, de riguroso luto.

Se podría decir que este libro es el «tango» de Oliverio y, como siempre, traza la silueta de su personaje como no hay quién, viéndole «un esqueleto capaz de envejecer los trajes recién estrenados» y «una sonrisa de bolsillo gastado».²⁴

Interlunio es pasaje. Es una luna intermedia, a caballo entre los ingenuos nocturnos de los cuadernos primerizos y los sombríos nocturnos de *Persuasión de los días*. En los primeros, mingitorios cantan como fuentes, es decir, el mundo de los objetos en serie, independizados de su aura, problematiza no sólo la indecisa barrera entre naturaleza y cultura sino el estatuto mismo del arte. Se retoma, por lo demás, la cuestión dadá que leemos en las páginas de *Martín Fierro*: «un buen HISPANO-SUIZO es *una obra de arte*», o inclusive el proyecto de «Mingitorios Noel», erigidos como monumentos a la

²⁴ Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, pp. 1550-1551.

mujer moderna. Si el arte supone una alteridad radical, indescifrable, infinita e irreductible al dominio y a la posesión, entonces una obra de arte puede ser cualquier objeto que suscite aprehensión estética de acuerdo a la intención del artista. Duchamp, en el nocturno de la primera guerra, vio justamente una obra de arte en «los mingitorios cansados de cantar» y de esa percepción, de que todo puede ser arte, derivó el borramiento del límite entre el arte y el no arte así como aumentó la determinación institucional de toda lectura, lo que redefinió en consecuencia al mismo artista, cuya experiencia no pudo ser más mera presencia sino tránsito y transgresión. El nuevo artista es también público y así funde arte y vida. Pero, como apuntamos, ese nihilismo en relación al arte sólo se manifiesta, de hecho, más tarde, en los nocturnos nada persuasivos de 1942, nocturnos de la segunda guerra. En ellos el poeta surge acurrucado en su mutismo, «como un sapo en su cueva / circundado de insectos». Entre el cantar de los grillos y el sapo acorralado, el cantar de las ranas sube y baja desorientado. En ese punto se escribe *Interlunio*. Su entre-lugar tiene que ver con la distancia del esperpento al alcance de todos. Gastar los errores. Escribir la interdicción de leer. Escribir por rechazo o ausencia.

El suplemento de *Interlunio*, editado por Sur, es *Nuestra actitud ante el desastre*, autofinanciado por Gironde, ante la apatía y la incompreensión de la cultura dominante. *Interlunio* es un relato siniestro. *El desastre*, llamémoslo así, es el extrañamiento de la poética manifestaria de *Martín Fierro*, su estela imaginaria, su duración.

Recordemos que, en el cuarto número de *Martín Fierro*, el 15 de mayo de 1924, se publica, anónimo, el manifiesto de la revista redactado por Oliverio Gironde, que decía:

Frente a la impermeabilidad hipopotámica del honorable público.

Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica todo cuanto toca.

Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más ‘bellos’ espíritus y a la afición al anacronismo y al mimetismo que demuestran.

Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos.

Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas.

Y, sobre todo, frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza el mismo ímpetu de la juventud, más anquilosada que cualquier burócrata jubilado:

Martín Fierro siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos son capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA SENSIBILIDAD y de una NUEVA COMPRENSIÓN, que, al ponernos de acuerdo con nos-

otros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.

Martín Fierro acepta las consecuencias y las responsabilidades de localizarse, porque sabe que de ello depende su salud. Instruido de sus antecedentes, de su anatomía, del meridiano en que camina, consulta el barómetro, el calendario, antes de salir a la calle a vivirla con sus nervios y con su mentalidad de hoy.

Martín Fierro sabe que ‘todo es nuevo bajo el sol’ si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo.

Martín Fierro se encuentra, por eso, más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen HISPANO-SUIZO es una obra de arte muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV.

Martín Fierro ve una posibilidad arquitectónica en un baúl innovation, una lección de síntesis en un marconigrama, una organización mental en una rotativa, sin que esto le impida poseer —como las mejores familias— un álbum de retratos que hojea, de vez en cuando, para descubrirse a través de un antepasado... o reírse de su cuello y de su corbata.

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.

Martín Fierro tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación.

Martín Fierro artista, se refriega los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen, de continuo, el hábito y la costumbre. ¡Entregar a cada nuevo amor una nueva virginidad, y que los excesos cada día sean distintos a los excesos de ayer y de mañana! ¡Esta es, para él, la verdadera santidad del creador!... ¡Hay pocos santos!

Martín Fierro, crítico, sabe que una locomotora no es comparable a una manzana y el hecho de que todo el mundo compare una locomotora con una manzana y algunos opten por la locomotora, otros por la manzana, rectifica para él la sospecha de que hay muchos más negros de lo que se cree. Negro el que exclama ¡colosal! y cree haberlo dicho todo. Negro el que necesita encandilarse con lo coruscante y no está satisfecho si no lo encandila lo coruscante. Negro el que tiene las manos achatadas como platillo de balanza y lo sopesa todo y todo lo juzga por el peso. ¡Hay tantos negros!...

Martín Fierro sólo aprecia a los negros y a los blancos que son realmente negros o blancos y no pretenden en lo más mínimo cambiar de color.

¿Simpatiza usted con *Martín Fierro*?

¡Colabore usted con *Martín Fierro*!

¡Suscríbese usted a *Martín Fierro*!

Si el manifiesto de 1924 afirma, eufórico, una nueva comprensión de los pro-

blemas y, en última instancia, una nueva sensibilidad ante el sentido, el de 1940, en cambio, es disfórico frente a *l'esprit nouveau*:

Nuestro profundo hartazgo por Europa nos impulsó, hace ya varios años, a sugerir la conveniencia de dirigirle un saludo expresivo y recogernos, momentáneamente, dentro del propio cascarón.

Justificaban este retraimiento malhumorado —entre muchas razones— dos apremios gemelos: el de impedir que nos contagiara el odio que la carcome y el de palpar la topografía de nuestro cerebro y de nuestro suelo, hasta hallarnos en condiciones de cumplir, con dignidad, nuestro destino.

Desde entonces, los acontecimientos europeos han fortalecido esa actitud. A la angustia que nos procuraba el temor de que Europa volviese a precipitarse en la catástrofe, ha sucedido la pesadumbre— ¡y la indignación!— de verla nuevamente arrasada por el odio y la sordidez, para asistir ahora, cada día, a una nueva traición y a un nuevo crimen.

Este espectáculo depresivo ha ido encalmado, poco a poco, el entusiasmo de la gente. Si hasta ayer se encontraban personas cuya adhesión a Europa las hubiera llevado a «plagiar el desastre», hoy cada cual comienza a comprender, de acuerdo con su sensibilidad olfativa, que urge apartarse de ella antes de que llegue a un estado de completa descomposición.

Esa disforia es más que distancia. Es, como lo dice el texto, *hartazgo*. Del artificio al hartazgo y de éste al cansancio: he allí el trayecto que va de los cuadernos de viaje al recorrido órfico hacia la marmédula de la experiencia. *El desastre* no afirma, implora.

Es súplica o ruego implicado en el proceso mismo del desastre. Desconoce lo último como límite y, por lo tanto, a pesar del cansancio y la despedida en relación a lo moderno, no deja de plantear el umbral y el pedido, o de otro modo, el diseño de otras palabras, el designio del infinito del lenguaje, como sistema no cerrado en que el poeta se encuentra, simultáneamente, dentro y fuera de ese lenguaje. *El desastre* desespera del orden y del mundo aun cuando sean nuevos, o promisoros. Cree en cambio que el mundo vale la pena de ser vivido cuanto más distante se lo conciba del orden, ese arreglo tácito de la coerción y de la norma. *El desastre*, no dialéctico, descrece del ciclo ley-interdicción-transgresión, prefiriendo la transgresión sin entredicho, que así postula una lógica catastrófica del sentido. Esto, sin embargo, no debe confundirse con una pseudotransgresión cínica.

Analizando el pensamiento de Bataille, Philippe Sollers puntualizó correctamente que, entre la prohibición sin transgresión o la pseudotransgresión que desconoce toda prohibición, ésta, sin duda, es la más peligrosa de todas porque entrega la experiencia a su gratuidad más informe e irrisoria. Bajo censura, cuando impera la prohibición sin transgresión, no hay posibilidad de acumular

experiencia. Pero bajo la razón cínica, al haber desaparecido el entredicho, sólo hay un sucedáneo o fantasma de experiencia mediante el cual la libertad se esconde, de hecho, tras una doble represión.²⁵ O, en palabras de Blanchot, el desastre lo arruina todo, dejándolo todo como estaba. Nos sentimos siempre ante su inminencia, cuando en verdad el desastre ya es pasado y, no obstante, todavía dura, exponiéndonos constantemente a una amenaza potencial que es, en los hechos, la pura impotencia y el ningún porvenir. «El desastre, ruptura con el astro, ruptura con cualquier forma de totalidad, aunque sin denegar la necesidad dialéctica de un cumplimiento, profecía que no anuncia nada sino el rechazo de lo profético como simple acontecimiento que vendrá, no obstante abre, descubre la paciencia del habla que vela, alcance de lo infinito sin poder, aquello que no acontece bajo un cielo sideral sino aquí, un aquí que excede a cualquier presencia».²⁶ Desastre, designio, desiderio.

Oliverio Gironde opta, en *Interlunio*, por una mortífera tapa negra. No se trata del uso festival del espantapájaros, paseándose en coche fúnebre por las calles de la ciudad en 1932. Ahora es el desastre imponiéndose. Pero habría que atenuar el luto, reforzándolo con más negro. «Negro el que exclama icolosal! y cree haberlo dicho todo. Negro el que necesita encandilarse con lo coruscante y no está satisfecho si no lo encandila lo coruscante. Negro el que tiene las manos achatadas como platillo de balanza y lo sopesa todo y todo lo juzga por el peso. ¡Hay tantos negros!»..., decía, no sin cierta resignación, el manifiesto de *Martín Fierro*. Y, sin embargo, continuamos aún pasivos ante el desastre porque tal vez el desastre sea la pasividad misma, el pasado que ya no pasa, el pasado más paciente, la perseverancia más persistente. «La indiferencia con que hemos contemplado hasta ahora estos problemas y la impasibilidad de quienes debieran percibir que no admiten ninguna dilación, ha hecho que mucha gente se persuada de que es demasiado tarde para esperar que se solucionen dentro de la normalidad.» La persuasión de los días señala justamente eso: ¿cómo captar la soberanía de lo accidental, cómo ahondar el desconcierto nómada? La respuesta se halla en el rechazo a la masa, «la masa semianalfabeta, formada por todas las clases», como argumenta, de acuerdo con la dialéctica del iluminismo, en «El mal del siglo», una masa que plagia a Europa y, con ella, al desastre. «Son los mismos que niegan la existencia actual de una realidad americana o que la admiten, a lo sumo, como una posible gravidez de lo futuro», replica «Nuestra actitud ante Europa».

Contra la masa y por la nada como punto de no saber. Ese camino, que es la ruta hacia la masmédula del lenguaje, pasa por el campo, palabra que, en

²⁵ Philippe Sollers, *La escritura y la experiencia de los límites*. Trad. Manuel A. Lázaro. Valencia, PreTextos, 1978, p. 113.

²⁶ Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*. Trad. Pierre de Place. Caracas, Monte Ávila, 1990, pp. 68-69.

los años 40, connota trabajo y fuerza. El campo, lugar de la auténtica soberanía, sostiene una relativa indiferencia en relación a lo futuro, una renuncia a todo poder ejercido, una afirmación vitalista del presente como goce y una apertura abismal al juego y al acaso, hasta el extremo del agotamiento o el extravío. El campo (de trabajo, de aniquilamiento) hace visible lo que, desde el *Urzeit*, permanecía oculto: que son hombres los que imponen su ley a otros hombres, es decir, que no hay sólo explotación y plusvalía en el campo sino plus de goce a partir de la extinción del valor. «Al relativismo y elasticidad de los regímenes establecidos –argumenta Oliverio en «El mal del siglo»– se oponen sistemas rígidos y utópicos, que pretenden apresar la vida en la estrechez de sus moldes y se hallan dispuestos a reprimirla con la mayor brutalidad cuando éste amenaza desbordarlos». Si el trabajo funciona como castigo deja, entonces, de ser un bien que se intercambia para ser una ley que se impone, de donde trabajo y muerte imperan en la sociedad posindustrial por todas partes. Creo que se puede, en el campo de Oliverio, leer el trabajo de una escritura que busca un más allá de la experiencia y es lo que trataremos de ahondar a continuación, nuevamente con sus cuadernos.

Arqueología del campo

Sin necesidad de un instinto arqueológico desarrollado, hubiera sido fácil verificar que no exageraba desmesuradamente, al describir la fascinante seducción de sus atractivos, con la impudicia y la impunidad con que se rememora lo desaparecido... pero las arrugas y la pátina que corroían esos vestigios le proporcionaban una decrepitud tan prematura como la que sufren los edificios públicos

OLIVERIO GIRONDO, *Interlunio*

...cavando en las ruinas de Villa María para fomentar su colección de ruinas...

NORAH LANGE, *Estimados congéneres*

Todos saben que Nijinski se casó en Buenos Aires. Pocos recuerdan, sin embargo, que, cuando en 1917 la compañía de Diaghilev visitó la Argentina, Nijinski se interesó por un ballet indio, *Caaporá* u *Ollantay* (1916) de Alfredo González Garaño, argumento de Güiraldes y música de Pascual de Rogattis. Habría llegado incluso a preparar él mismo la coreografía de la obra, proyecto que se trunca con la enfermedad del bailarín ruso y la muerte de Diaghilev aunque, años después, la revista *Martín Fierro* no pierda las esperanzas de que «alguna de las

compañías del género que casi todos los años nos visitan» pueda, finalmente, llevar a cabo la tarea.²⁷

Otra no era, por lo demás, la preocupación de *Nosotros*. En una de sus famosas encuestas sobre música y folclore, el autor de *Zupay* y *Huemac*, Pascual de Rogattis, argumentaba que para crear música americana era necesario «interpretar y asimilar su sentimiento» y, de acuerdo con la teoría del estómago ecléctico martinfierrista, creía además que «los motivos americanos tienen elementos originales como para poder contribuir a la formación de un arte digno de tomarse en cuenta, siempre que quien los trabaje tenga sensibilidad y si el aborigen —argumentaba—, por pertenecer a una raza vencida, no ha cantado esas bellezas, toca a nosotros hacerlo, ya que el destino histórico así lo manda. Para ello nos encontramos en una situación excepcionalmente favorable: podemos unir a la rusticidad indígena, las complicaciones espirituales y los refinamientos de nuestra ascendencia europea. Tal vez sea ésta la clave del verdadero arte americano»,²⁸ concluía De Rogattis, con inocultable imperativo programático transculturador, no lejano de la *política musical* execrada por Lugones. En el otro extremo, González Garaño se aproximaba a lo americano con la actitud estetizante característica de las vanguardias, dispuesta a autonomizar y desfuncionalizar los objetos culturales para garantizarles una percepción estética renovada, es decir, una experiencia artística singular. Habría aquí que recordar que, siendo amigo de Figari y Le Corbusier, a quien además trajo a Buenos Aires, miembro de los

²⁷ Cf. «Cuarta encuesta de *Nosotros*: la música y nuestro folclore», *Nosotros*, n° 109, Buenos Aires, mayo de 1918, pp. 65-66.

²⁸ «Arte americano», *Martín Fierro*, 2ª ép., a. 1, n° 5-6, Buenos Aires, 15 de junio de 1924. A la muerte de Diaghilev, el coronel Basil reorganiza la compañía que realizó largas giras por América Latina en los 40. «Montaron cinco obras de asuntos y compositores latinoamericanos, cuya coreografía ideó Vania Psota: *El Malón* y *Fue una vez* de los compositores argentinos Héctor Iglesias Villoud y Carlos Guastavino, el primero con escenografía de Héctor Basaldúa y el segundo con escenografía de Ignacio Pirovano; *La isla de los ceibos*, basado en el poema sinfónico del mismo título del compositor uruguayo Eduardo Fabini, con decorados y vestuario de Jacob Anchutin, *Yx-Kik* leyenda maya-quiché de Ricardo y Jesús Castello, de Guatemala y *Yara*, obra brasileña de ambiente folclórico (argumento de Guilherme de Almeida) con música de Francisco Mignone y decorados y vestuario de Cándido Portinari». (Cf. Victoria García Victorica, *El original Ballet Russe en América Latina*. Pref. Fernando Emery. Buenos Aires, Kraft, 1948, p. 26). En su biografía de Güiraldes, Ivonne Bordelois identifica la obra de Güiraldes-González Garaño como *Caaporá*, «ballet guaraní de su inspiración basado en la leyenda del urutaú». Según testimonio de Adelina del Carril, José Ambrosetti, a la sazón director del Museo Etnográfico, fue el informante y el musicólogo Blemey Lafont el intermediario ante Nijinski. Fascinado con el proyecto, el bailarín visita diariamente a González Garaño «y proyecta con ambos una reunión en Suiza para ultimar los detalles del ballet cuya música se encomendaría a Stravinsky». Aun cuando abortara el proyecto para el cual fueron compuestos, los dibujos de González Garaño, a instancias de Sorolla, fueron exhibidos en la Galería Vilches en 1921. Bordelois interpreta que la frustración de Güiraldes por *Caaporá/Ollantay* «caso favorezca la reconversión que poco a poco se va operando en él», conduciéndolo a *Don Segundo Sombra* (Cf. Ivonne Bordelois, *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 82-84).

grupos Parera, del más secreto Verdad (1915) y del menos secreto Sur (1931), González Garaño abrigó, en su casa de Florida y Corrientes, una notable colección de obras del arte Baule de Costa del Marfil, del arte Bembe del Congo, del arte Punu de Gabón, del Akan Parlantes de Ghana, o Pende-Tshokme de Angola, del arte Fon de Benin y del Murik o del Massim de Nueva Guinea, colección hoy incorporada al Museo Nacional de Bellas Artes. Por lo demás, su interés por el arte primitivo encontraba eco entre los martinfierristas que no sólo adoptaron viñetas *naïves* sino que ante un huaco peruano de Chimú, por ejemplo, no dudaban en ensalzar la intensidad expresiva lograda «con una simplicidad de medios y un sentido escultórico de tal pureza que nada tiene que envidiar a las grandes obras de la escultura egipcia».²⁹ González Garaño encontró en su amigo Oliverio Gironde a alguien que lo secundaba en el afán coleccionista, como lo prueban tunjos o pectorales de oro chibcha, reproducidos en el tercer número de *Sur*.

Güiraldes con Nijinski, Figari con Le Corbusier parecen mezclas extrañas y sin embargo la vanguardia supo trabajar con estos valores exasperados. Gironde, el turista impenitente, podía muy bien convivir con la *transatlantic society* y, al mismo tiempo, auspiciar un monumento a Hernández, descontando la adhesión «de todos los artistas, los literatos y hombres públicos sin distinción de grupo y de partido».³⁰

Es en esa línea de hibridización cultural que debe situarse *Interlunio*, donde se mezclan el ruralismo pampeano y la bohemia francesa, lo grupal y lo individual. Como analiza Graciela Montaldo, en ese texto bizarro Gironde recurre a procedimientos de los primeros libros (la mirada artificialmente ingenua, la exageración expresionista) para extrañar la percepción, «para volver hacia el propio pasado y pensar en un pasado contiguo al presente: en la Argentina no hay límites entre la ciudad y el campo del mismo modo que no se puede distinguir entre la tradición y el presente» y así Gironde se vale de «atributos del agua y del cielo que se le otorgan a un paisaje innumerable, contiguo en el espacio y el tiempo».³¹

Este interés no sólo por lo primitivo sino por lo arcaico como materiales a partir de los cuales abstraer la experiencia inmediata hizo que, después de

²⁹ «Cerámica», *Martín Fierro*, a. 2, n° 18, Buenos Aires, 26 de junio de 1925. La actitud comparativa busca siempre legitimar la pieza primitiva. Es lo que se ve en «Dos conceptos de escultura» (n° 24, 17 de octubre de 1925) donde se apareja un pésimo ejemplo de José Llimona para poder exclamar *magnífico* ante una escultura anónima azteca. A propósito de la escultura egipcia, valdría recordar los versos finales de «El Nilo», poema incluido en el cuaderno de viaje «Egipto n° 1»: «reposo de un instante de / eternidad / que es plenitud de vida / y que tiene algo de muerto / y de pregueto de muerte».

³⁰ «Monumento a Hernández», *Martín Fierro*, a. 2, n° 22, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1925.

³¹ Graciela Montaldo, *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, p. 127.

Interlunio, Gironde llegara a emprender algunas experiencias arqueológicas. Podemos pues pensar que sus *Versos al campo* traducen poéticamente esas investigaciones. Pero así como antes del *carnet de voyage* público había también un cuaderno privado de anotaciones, hay aquí un registro, si se quiere banal, de los hallazgos en su *Expedición a Quilmes II*, manuscrito no fechado pero que por indicios textuales podemos ubicar entre 1938 y 1949.³²

Transcribo, a continuación, las páginas recuperadas de ese segundo cuaderno de búsquedas arqueológicas:

Expedición a Quilmes II

Comenzamos a cavar el 13 de octubre, –a los quince minutos un hombre encuentra las lajas del techo de una sepultura. Inmediatamente se cava al lado para encontrar una entrada sin que el techo se desmorone. Hacemos seis pozos en tres de ellos. A los 60 centímetros encontramos una tierra distinta, que según el baquiano es traída de otra parte y que indica la existencia de una urna. A la hora vi ahí el primer sepulcro. Sobre la laja se encuentran flores (pequeños restos de cerámica). El baquiano saca las lajas y por un agujero de unos 60 cm cava con una estaca y a pala y saca un esqueleto deshecho que revienta al menor choque y el cráneo es lo único que sale. La mitad es un cráneo de mujer. Al rato sale uno de hombre. En total seis cráneos y esqueletos pero ningún objeto (6). Después del almuerzo continuamos cavando; al lado del sepulcro encontrado, se encuentra otro (4). Después de las primeras lajas se encuentran trozos de esqueleto. Comunicando el uno con el dos se encuentran superficialmente muchos restos de esqueletos y muchas «flores». Después de un rato se encuentra la entrada de un sepulcro en el primero (1) a 0,80 cm de profundidad –pero tampoco da resultado.

El día 14 se continúa la excavación sin nuestra presencia.

El 15 a la mañana cuando llegamos nos encontramos con una olla (urna) dentro de la cual se habían encontrado una quinque en forma de llama y otro pequeño objeto también negro, muy deteriorado. La sin relieve está bastante bien conservada y se puede ver bien el dibujo. La cabeza de llama, aunque rota, es muy interesante.

Las excavaciones de ayer fueron agrandadas formando zanjas que tienen hasta 20 m de largo. Fueron muy bien unos 50 metros cuadrados. La profundidad de las excavaciones varía entre 100 y 60 cm.

Después del almuerzo cambiamos de lugar y situamos los hombres a unos doscientos metros hacia la parte plana del cementerio. A la hora de cavar (2^{1/2}) se descubrió un cubriendo una olla. Con pala y después a estaca se le fue

³² «Octubre, 18. Volvemos a inspeccionar las excavaciones el martes 18. El domingo la cuadrilla continuó trabajando en nuestra ausencia como así el día de lunes (17)». Sólo en 1938 o 1949 hubo lunes 17 o martes 18 de octubre. Me inclino pues por la primera hipótesis.

sacando la tierra de hasta que sacarla. Al abrir el se encontró un esqueleto de chico, de cráneo bastante grande. (Ningún objeto). La mina es de las tipo y se la encontraba a unos 25 cm de la superficie de la tierra. Por esta causa, la humedad ha logrado bastante y no está en buen estado a pesar de hallarse intacta. En el lado opuesto de la misma zanja, donde trabajan dos hombres, se encuentra al mismo tiempo la bóveda de un sepulcro. Después de sacadas las lajas no se cuentan más que un esqueleto de hombre y un pedazo de tinta negra. Los otros cuatro hombres trabajan diseminados en diversos de esta parte baja del cementerio según el siguiente croquis.

A las tres y media se descubre otra nueva urna de forma curiosa, gollete corto, agarraderas con cabeza humana e hileras de protuberancias cerca del gollete. La urna se encuentra con el roto y completamente llena de piedras, pedazos del y tierra. Entre éstas se halla el esqueleto de un niño. Pegada a esta urna en tal forma que en el primer momento pensamos que puede un solo cuerpo con ella encontramos un pequeño jarro con decoraciones negras intactas con pequeñas azas. La urna grande se encuentra muy húmeda y no tiene decoraciones en color. Al extraerse las piedras y tierra se produce un gran huraco en la panza misma; es posible que ya estuviera rota o por lo menos rasgada. El fondo de la por otra parte faltaba, por lo cual al enterrarla se había colocado una piedra que hiciera las veces de tal.

A los dos metros se encuentra casi al mismo tiempo una nueva urna. En vez de tiene un resto urna que se ha utilizado para tal objeto. Al cavarse la pala, rompe un pedazo de esta tapa pero la urna queda intacta y puede extraerse sin que se rompa. Es del tipo corriente de urna santamariana con gran relieve y dibujos negros y rojos. Con este hallazgo, damos por terminado el trabajo del día. Son las 6 (p.m ?).

Observaciones generales

En ninguno de los tres sepulcros abiertos el día anterior ni en el abierto hoy se (ha) encontrado ningún objeto.

En los tres del primer día existían numerosos esqueletos en cada uno de ellos, de hombre y de mujer.

Al lado de los sepulcros se encuentran también esqueletos que no han sido sepultados con ellos.

La urna descubierta en nuestra ausencia fue hallada entre dos sepulcros y contenía restos de niño.

Al lado de las tres urnas que sacamos con restos de chicos, existía un sepulcro de adulto, con su esqueleto.

Puede establecerse por lo tanto

1°) que algunas veces se sepultaban adultos simplemente en la tierra;

2°) que no existe una delimitación absoluta entre el cementerio de niños y de adultos.

Hay de anotar que antes de descubrirse la última urna se encontraron restos de niños en la tierra, varias costillas, un omóplato, etc.

Los niños, pues, también han sido enterrados algunas veces, sin urna en la tierra. La forma de sepultar a los muertos varía, por lo tanto, y seguramente depende de la situación social, jerarquía, raza, etc del muerto.

Octubre, 18

Volvemos a inspeccionar las excavaciones el martes 18. El domingo la cuadrilla continuó trabajando en nuestra ausencia como así el día lunes (17). La excavación empezada se continúa en dirección a la falda del monte según croquis. En un punto se han cavado hasta este momento unos 200 metros cuadrados. Durante el día domingo se abrieron 4 trojas encontrándose en todas ellas muchos esqueletos pero ningún objeto. Se hallaron en cambio 3 urnas (conteniendo esqueletos de chicos) con su puco correspondiente. El lunes se abrieron también 3 trojas o sepulcros con el mismo resultado y hallaron 5 urnas más con esqueleto de chico.

El martes a la mañana, antes de que nosotros llegáramos, se abrieron asimismo otras tres trojas y se encontraron 6 urnas.

Todas estas urnas son de tipo Santamariano y están la mayoría de ellas rotas en el gollete, pero se conservan los pedazos. Algunas han sido enterradas ya rotas según parece y otras han perdido el color debido a la calidad del terreno.

Observaciones

Se reafirma la observación de que la mayoría de las trojas sólo poseen esqueletos y que los chicos se hallan enterrados al lado de los muertos.

Al saber que cavamos se presenta un hombre diciendo que conoce un sitio donde se concentran tejidos, pipas,, objetos de piedra, etc. Lo tomamos y le damos un hombre. Hoy martes baja del cerro diciendo que el sitio se encuentra muy explotado y sólo trae dos urnas o pucos y una especie de mate, con la misma decoración de las urnas. Traía también una «juaita» (cuenta de collar) de malaquita.

La cuadrilla de hombres se compone de
Juan Méndez (capataz y baquiano, de)
Andrés González (capataz)
Domingo Palacio
Guillermo Palacio
Salvador Palacio
Modesto -almacenero y guía.
Antonio Yapura - Baquiano que decía que existían restos de pipas, etc
Ramón Yapura

Después del almuerzo se descubre y se abre una nueva troja sin encontrarse otra cosa que esqueletos. Todas las trojas o sepulcros que hemos encontrado, se encontraban llenos de tierra y en proximidad se advertía el cambio del color de ésta muy parecida a la que existe en el interior.

Excavación Yapura. Comenzó a cavar al pie del Fuerte. El martes a la tarde encontraron una niña Santamariana y una olla negra rota. El miércoles hallaron una olla negra y dos urnas iguales rotas pero con los pedazos. Jueves 5 niñas y otra que se por sacar. El miércoles encontraron una troja con sólo 2 esqueletos y jueves otra troja con 3 esqueletos.

En las excavaciones primitivas se sacaron el miércoles una urna y se abrieron 2 trojas sumamente curiosas pues se hallaba una sobre otra. En la de arriba, sumamente pequeña (60 cm interior) se encontró un esqueleto de niño de 1 1/2 a 2 años, más o menos. En la de abajo se encontraron 7 esquel(et)os. Se encontró una niña, un perro y un esqueleto, distinta de las otras.

El jueves se encontró una troja con esqueletos y una tinajita pequeña con decoración en colores y a incisión.

El viernes 21 se continuó la excavación en el mismo sitio trasladándose a ella todos los hombres. Se sacaron en el día y se abrieron 3 trojas. En una de las trojas se encontró un esqueleto con una especie de enchapado de quaitas, cortadas por la mitad y pegadas con brea, atrás de los esqueletos del mismo sepulcro se encontraron algunas quaitas de collar. En las otras dos trojas no se encontró más que esqueletos.

Sábado. En la mañana del sábado día en que se suspenderá la excavación se han descubierto 7 trojas. Una de ellas contenía quaitas. En 4 otras no se encontró nada. En otra se hallaron 5 urnas alrededor. Al abrirse este sepulcro se encontraron una cantidad de pequeños objetos. 1° una pequeña ollita con y sin decoración. 2° un puquito (sin decoración) que tenía adentro otro puquito con su cabecita de animal. 3° otro puquito sin decoración. 4° un puquito negro, sin dibujo, por fuera es coloradito. 5° una especie de copa, con pie y dibujos. 6° un huaco con un animal en forma de aza. 7° un botellón sin decoración. 8° otro botellón en esta forma. 9° un puco, bien cocido y decorado con grecas. 10° otro puquito y una ollita con dibujos perdidos. Además se encontraron las quaitas largas y una pequeña. A un trozo de metal.

Con este hallazgo se dio por terminada la excavación.

Son las 12 1/2 del 22 de octubre.

Es, precisamente, en ese mismo período que Gironde publica dos poemas titulados *Versos al campo*, ambos en *La Nación*, el primero en octubre del 1946, el otro en diciembre del 50. La versión de 1946 pasó a ser conocida, a partir de la edición Sudamericana, como *Campo nuestro*. *Versos al campo* no es exactamente el *Campo nuestro* que conocemos a través de las *Obras completas* de Losada. Nuestra edición muestra que el autor trabajó sus originales, generalmente desplazando estrofas pero con frecuencia sustituyendo atributos. *Tu seca reciedumbre* de uno pasa en el otro a *tu escueta reciedumbre*, el tieso *campo acicalado* es sustituido por un *campo endomingado*. Sin embargo, lo más rico son los agregados. Es decir, fragmentos de *Campo nuestro*, el libro, que no se leen en *Versos al campo*, el poema disperso. Son inclusiones hechas en caliente, con pocos meses de distancia. Dos parecen ser las más ilustrativas del proceso compositivo del

poeta. Tras evocarnos, al comienzo del poema, que, ante el sobrio semblante de los llanos, «se arrancó la golilla el castellano», no se lee, en los *Versos al campo*, este significativo fragmento de *Campo nuestro*:

Tienes, campo, los huesos que mereces
grandes vértebras simples e inocentes,
tibias rudimentarias,
informes maxilares que atestiguan
tu vida milenaria;
y sin embargo, campo, no se advierte
ni una arruga en tu frente.
Ya sólo es un silencio emocionado
tu herbosa voz de mar desagotado

«La tierra es limpia y sin arrugas», nos decía en *Interlunio* y aquí nos reitera que el campo es eterna lejanía, superficie continua sin dobleces. Pero ésa es ya una construcción cultural específica que nada tiene de espontánea porque, como le confiesa al mismo campo, «te repito y te repito», es decir, insisto en tu existencia sin retornos. En el transporte, en el viaje, en la metáfora, se va armando así una ficción identitaria. Eso queda claro en otro pasaje agregado cuando, 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». He ahí el núcleo proliferante, la verdadera inflexión del poema. En *Campo nuestro* constatamos que las *quebradas y laderas* de los *Versos al campo* son sustituidas por *quebradas minerales*, pero no se trata tan sólo de sustitución puntual ya que un elemento de la construcción desechada, *laderas*, prolifera entonces esa ficción de una identidad subterránea y primordial. En efecto, al concluir esa estrofa donde se alude a llanuras de silencio, «que abanicen, con calma, tus haciendas» (es decir, al mismo poeta), leemos:

En lo alto de esas cumbres agobiantes
hallaremos laderas y peñascos,
donde yacen metales, momias de alga,
peces cristalizados;
pero jamás la extensa certidumbre
de que antes de humillarnos para siempre,
has preferido, campo, el ascetismo
de negarte a ti mismo

Fuiste viva presencia o fiel memoria
desde mi más remota prehistoria

Mucho antes de intimar con los palotes
mi amistad te abrazaba en cada poste
Chapaleando en el cielo de tus charcos
me rocé en tus ramas y tus astros

Junto con tu recuerdo se aproxima
el relente a distancia y pasto herido
con que impregnas las botas... la fatiga

Galopar. Galopar. ¿Ritmo perdido?
hasta encontrarlo dentro de uno mismo

Siempre volvemos, campo, de tus tardes
con un lucero humeante...
entre los labios.

Veamos pues la continuidad que se establece entre los dos fragmentos. Grandes vértebras inocentes, tibias rudimentarias, informes maxilares, metales milenarios, momias de alga, peces cristalizados, es decir, la prehistoria y la fiel memoria quedan subsumidas por un presente sin arrugas, desagotado y fatigado, en el que la variación, el abanico, es hacienda, algo aún por hacer. La pampa borra la memoria y, por lo tanto, sólo un trabajo de excavación puede rescatar lo perdido. Es justamente el sondeo constelar del crítico genético que reencuentra huellas de este agregado en el cuaderno de *Expedición a Quilmes*, cuyas conclusiones son por sí mismas elucidativas. Observa allí el aprendiz de arqueólogo que:

Puede establecerse por lo tanto:

- 1) que algunas veces se sepultaban adultos simplemente en la tierra;
- 2) que no existe una delimitación absoluta entre el cementerio de niños y de adultos.

Hay de anotar que antes de describirse la última urna se encontraron restos de niños en la tierra, varias costillas, un omóplato, etc. Los niños, pues, también han sido enterrados algunas veces, sin urna en la tierra.

La forma de sepultar a los muertos varía, por lo tanto, y seguramente depende de la situación social, gerarquía [*sic*], raza, etc. del muerto.

La topología es una función de la jerarquía social, premisa válida no sólo para la «fiel memoria» sino también para la «viva presencia» porque el hallazgo arqueológico se debe a una cuadrilla meticulosamente registrada por el poeta administrador: el capataz y baqueano, Juan Méndez, y el otro capataz, Andrés

González, secundados por Domingo, Guillermo y Salvador Palacio; el almacenero y guía Modesto y otros dos baqueanos Ramón y Antonio Yapura. De éste, inclusive, constan las circunstancias de su contrato de trabajo:

Al saber que cavamos, se presenta un hombre diciendo que conoce un sitio donde se encuentran tejidos, pipas, objetos de piedra, etc. Lo tomamos y le damos un hombre. Hoy martes baja del cerro diciendo que trae dos urnas o pucos y una especie de mate, con la misma decoración de las urnas. Traía también una 'juaita' (cuenta de collar) de malaquita.

Aquí o allí, antes o después son meras variables de la hacienda y de su abanico histórico. A partir de la *ladera* (de lo que *cuesta*) obtenemos una inflexión de la escritura de Gironde, una singularidad intrínseca que no es regresión (retorno al regionalismo) ni progresión (superación del localismo), esa inflexión es un signo ambiguo, de incorporación y rechazo, la idealidad por antonomasia de su escritura, lo virtual de una llanura de silencio.³³ Pero este hecho, el puro acontecimiento, crítica *per se* la idea de fin y, en consecuencia, la de historia. No se trata de pensar que recién ahora es posible *En la masmédula* porque Gironde saldó su cuenta con el campo. Ni de suponer *Campo nuestro* como el cierre de *Interlunio*, gracias a la expedición a Quilmes. De estas dos lecturas cabría decir lo que dice Deleuze de Hegel o Heidegger, que, aun a contragusto, permanecen historicistas «dans la mesure où il posent l'histoire comme une forme d'interiorité dans laquelle le concept développe ou dévoile nécessairement son destin».³⁴

La necesidad, apoyada en la abstracción de lo histórico y transformada en variable cíclica, hace, en cambio, del saber un geo-saber y del paisaje, un ambiente o escenario. Diríamos entonces que el acontecimiento singular y «anómalo» de los *Versos al campo/Campo nuestro*, verdadera llanura de silencio vanguardista, no se limita a ofrecer materiales rurales para una forma experimental, sino que arranca a la historia de su culto a la necesidad para imponerle la irreductibilidad de su contingencia. La desarraiga así del culto historicista a lo primordial (las huellas pampeanas –ruralistas– en el autor, las huellas textuales

³³ Casi unánimemente –Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Olga Orozco, Beatriz de Nóbile, Jorge Schwartz, Adriana Rodríguez Pérsico– la crítica opta por la primera vertiente, la regresiva. Tendiendo hacia el otro polo, Francine Masiello sitúa *Campo nuestro* «como un texto-puente, una transición entre una poética visual y una auditiva, un vínculo en la prolongada obsesión de Gironde por la representación de la autenticidad y por el libre juego poético del artificio». Sin embargo, Masiello también lamenta los aspectos de continuidad del poema que identifica con el interés de Gironde por la corporalidad, interés resuelto, de modo individual y deformante, en los tres primeros libros y presente aquí, en clave alegórica como «el cuerpo nacional, la pampa argentina, el centro evidente de *Campo nuestro*». Cf. Francine Masiello, «Oliverio Gironde: naturaleza y artificio» (1996), incluido en esta *Obra completa*, p. 419.

³⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, París, Minuit, 1991, p. 91.

—filológicas— en el lector) para devolverle un medio o una atmósfera y la desencaja, en fin, de ella misma para rescatar los devenires, es decir, la historicidad de un proceso proliferante que no anuncia el retorno de la historia sino el retorno de una iluminación. Si en algún punto Gironde se toca con Perón (no con el coronel sino con el filólogo, autor de una *Toponimia patagónica de etimología araucana*, 1950) es, justamente, en el afán de arqueografía. Es en esa línea, creo, de una poética del acontecimiento, que debe interpretarse otro poema, homónimo del anterior, *Versos al campo*, donde la contingencia se sobrepone a la fidelidad, la escena al origen y la iluminación a la naturaleza. Verificado ese hecho, el proceso de abstracción de lo histórico ya no produce un texto experimental sino un texto *moderno*:

No es mar. No es tierra en pelo
 No es constancia de cielo
 ni horizonte altanero
 Es nada. Es pura nada
 Es la nada... que ladra

Se puede ver en él un simulacro masmedular y evocar «La mezcla», *la pura impura mezcla con que se adhieren los puentes*, el poema que abre el viaje a la pupila del cero. Pero se puede, asimismo, ver en esto la palabra desagotada, última pero no final, del excursus poético de Gironde arrastrándose, como los torrentes del Lago de Como, «por las pupilas huecas de los puentes». En efecto, la lógica del acontecimiento, impugnando toda negatividad, impulsa una dimensión creativa inmanente ante la cual el acontecimiento sólo admite dos valores. O bien hay algo nuevo y es esto lo que nos permite contemplar lo pasado y distanciarnos de él drásticamente («Gracias a lo que nace, / a lo que muere / [...] Gracias piedra. / Muchas gracias por todo. / Muchas gracias. / Oliverio Gironde, agradecido») o bien la historia es mero desarrollo y el fin, presente desde el principio en forma germinal, surge como la verdad de lo que se acaba pero, en ese caso, revela también su impostura ya que, en verdad, nada acaba ni hay fin predeterminado porque todo estuvo siempre allí desde el comienzo. En esta línea ya no se siente gratitud sino desasosiego hacia una modernidad que se nos impone como agotamiento, un *reconubitedio* cansado del cansancio pero también del *tenso extenso entrenamiento al engusanamiento y al silencio*, silencio que es límite del poema pero también liminar de su lectura. Analizando la dinámica del fin del poema, Giorgio Agamben ha señalado que todo poema ahonda el sonido en el sonido y el sentido en el sentido, es decir, subraya la oposición de lo semiótico a lo semántico. La doble intensidad de la lengua, insubordinada a toda comprensión final, hace que esa lengua comunique *per se*, sin permanecer no dicha en aquello que dice. Es ese silencio innumerable lo que nos hace,

como el *Angelus Novus*, mirar hacia atrás. No a la pura impura mezcla, a la mas-médula, sino al campo que es nada. De allí que la escena aparezca escindida:

Por mitades:
 caballo
 hombre sólo
 de sombra

No se trata de la clásica representación pampeana hombre solo/caballo que podemos leer en *L'homme de la pampa*: «au brusque galop de son cheval, un gaucho s'élançait de dos pour revenir de face dans une violente poussière hantée de mufles et de souffles». ³⁵ Eso aún sería un mito teológico o teleológico escrito, como dice Supervielle, «à l'ombre de l'humain plaisir». Girondo, 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 carta 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*: la Argentina es «una enorme vaca con un millón de ubres rebosantes». Pero es esa estereoscopia la que nos muestra que, de allí en adelante, la convivencia de ruralismo local y transgresión francesa se desdobra ahora *por mitades*: el hombre *sólo de sombra* es el hombre de *l'ombre*. 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.

En *Versos al campo I* aún había una *invitation au voyage*. Había «ritmo, calma, silencio, lejanía». Había retorno. Había historia. Había escritura. En *Versos al campo II* todo refluye. «Pero las huellas se van» –martillea el poema y el propio campo una y otra vez:

Se va
 No quiere ser campo:
 parvas de calma, distancia,
 bostezo azul ni nostalgia.

³⁵ Jules Supervielle, *L'homme de la pampa*, París, Gallimard, 1988, pp. 17-18.

Ante el luto de esa voz, Girondo 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 desagotada. ¿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 masmédula* de su aventura.

Hantología del poema

Repentir, rébellion et apostasie sont apanages de l'espèce aventureuse.

ROGER CAILLOIS, «La rature»

La edición definitiva de *En la masmédula* y *Gran sertón: veredas* son obras rigurosamente contemporáneas: 1956. Tomando este último texto como estímulo, Antônio Cândido ensayó una articulación entre literatura y subdesarrollo, apoyada en una floración de refinamiento técnico gracias al cual las regiones se transfiguran y se subvierten contornos humanos, llevando los rasgos, antes pintorescos, a un estatuto de universalidad estética. Desechando el sentimiento retórico y nutrida de elementos antimiméticos, esa literatura estaría reciclando, gracias a su estómago ecléctico, su propia tradición interna, alimentada por el nativismo, el exotismo y la documentación social, para proponer lo que el crítico llama una ficción superregionalista, asociada ahora a la conciencia lacerada del subdesarrollo, suerte de superación del naturalismo referencial y empírico nacionalista.³⁶

Si el surrealismo dialéctico es la precondition de Antônio Cândido para este superregionalismo que supera la dependencia en América Latina, Denis de Rougemont, *sociologue* en el exilio, agrega que a su juicio todo el continente podría llamarse *Suramérique*, «puisque sud se dit *sur* en espagnol», pero también porque ese prefijo *sur-* evocaría la calidad super-americana de esta región, en que el derroche y el despilfarro, «le gaspillage américain atteint ici son paroxysme».³⁷ Próximo por lo tanto de la noción de gasto y economía generalizada del

³⁶ Antônio Cândido, «Literatura y subdesarrollo», en: César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, 4ª ed., México, Siglo XXI, 1977, pp. 335-353. Medio siglo antes, en plena conmemoración del Centenario, un abogado de Minas, José Antonio Nogueira, escritor nacionalista muy admirado por Monteiro Lobato, creía necesario, a la manera de Nietzsche, «pasar al inmediato de los aislados nacionalismos a un supernacionalismo redentor». Cf. «Superracionalismo sudamericano». *Nosotros*, Buenos Aires, a. 16, n.º 160, septiembre de 1922, p. 36.

³⁷ Denis de Rougemont, *Journal des Deux Mondes*, 6ª ed., París, Gallimard, 1948, p. 127.

«College de Sociologie», el autor de *El amor y Occidente* razona en la línea del exceso. La parte maldita se nos impone, entonces, a través de dos opciones. O el excedente se invierte en crecimiento industrial o bien en obras improproductivas que disipen una energía incapaz de ser acumulada de otro modo. Obviamente, la primera alternativa, la de la economía planificada, desarrolló, de ambos lados del muro pós-guerra, un armamentismo paradójico que no puede ser cambiado, ni puede ser usado. Más aún, con la caída del muro y el declive de los Estados-naciones, sobrevino una aceleración de particularismos, regionalismos y separatismos, en todo ajenos a la razón nacional y a la moralidad de la producción, en que tan sólo sobrevive el consumo irrestricto del capitalismo transnacional. Como corolario de ese proceso *Suramérica* se escinde, contemporáneamente, en dos campos: exceso soberano, de un lado, abyección y horror, del otro. Pero frente a esa alternativa de la economía planificada se alzaría una segunda, la de una economía generalizada. La trayectoria final de Oliverio Gironde se orienta, a nuestro juicio, en esa dirección. En *la masmedula* afirma, en última instancia, que es útil mantener valores inútiles y que reside en el lenguaje esa energía incapaz de gasto y acumulación en otras esferas de la acción humana.

Para no reincidir en la razón constructiva y el proyecto regulado, para no mimetizar en fin empirismos al uso, creo interesante analizar esas hipótesis a través del proceso genético de ese libro que nos muestra mucho más que lo sucesivo y la superación. En efecto, como la génesis de un poema se vincula siempre a lo simultáneo de un pliegue excesivo, nuestro objeto aléptico de lectura puede muy bien ser el metapoema «Hay que buscarlo». No lo leemos en la edición de 1954 aunque sí en la de 1956 pero más y mejor aún se lo lee en el dactiloscrito, conservado por Oliverio Gironde en el interior de un ejemplar de la edición princeps. Por él sabemos que al poema hay que buscarlo

antes que se dilate la pupila del cero
entre epitelios de alba y los huesos de siempre
más allá de las verjas que protegen lo inmóvil
mientras lo endoinefable encandece los labios de susullos
subsones sotogorgos sovoces
que en soledad borborotan desde el masfondosono³⁸

Súmanse a esa versión sucesivas reescrituras del autor que sustituyen, desplazan, suprimen varios elementos del texto. Si la versión actual, final, no nos permite ver la construcción primitiva, el tachado, la enmienda, en cambio, nos abren una dimensión temporal del manuscrito y eso, a su vez, nos permite un acceso parcial, mediado, al proceso de escritura del poema. Observemos cómo,

³⁸ «Hay que buscarlo» (dactiloscrito. Col. Susana L. de Maggi).

en el dactiloscrito de su metapoema, Girondo desplaza la instancia inaugural, previa a la dilatación de lo absoluto —la pupila del cero— hacia el centro de la estrofa y, al mismo tiempo, suprime «los huesos de siempre», esos huesos que nos vienen acompañando desde el campo, «en soledad», y, en su lugar, quedan «resacas insomnes de soledad en creciente», que alternan con los epitelios de la alborada como morada del poema. Sustituye además el *masfondosono* por un *infracundo eufónico*, con evidente economía referencial pero no menor exceso aliterado, liberando lenguaje en bruto. Compensa así el tartamudeo suprimido de *borbrotan*. Pero la eliminación más significativa, sin embargo, viene en seguida y dura en su silencio.

En efecto, la enumeración caótica de infrasonidos (*susullos subsones sotogorgos sovoces*) se concentra, súbita, en *subvoces* que, en pocas y bajas palabras, nos señalan el corte histórico de lo poético, tiempo siempre previo a la pupila del cero pero simultáneo a ese *endoinefable infracundo eufónico*, es decir, tiempo que, en todo caso, se define como un espacio de resacas insomnes. Allí, en lo bajo, de la poesía y de la página, Oliverio Girondo redundante con su lápiz: *subvoces que brotan del infracundo eufónico*.

Pero lo importante es que, a pesar de redundar, Girondo desiste de saturar (*susullos subsones sotogorgos sovoces*) y, más aún, saturar un procedimiento que viene empleando a lo largo de todo el libro, a través de *sotopausas*, *sosoplos* («Noche totem»), *subsobo* («Recién entonces»), *subánima* («El unonones»), *subósculos* («El pentotal a qué»), *soterráneas subsueño* («Alta Noche»), *subsobornos* («Hasta morirla»), *soborra* (en «Soplosorbos» y «Porque me cree su perro»), *subsonrie* («Las puertas»), *subyollitos* («Yolleo»), *subcero* («Plexilio»), *sotedio* («Ante el sabor inmóvil»), *subyo* («Habría») y *sopoco* («Menos») o sea, una manifestación a cada dos poemas del libro. Teme, seguramente, en la saturación de un único recurso, covaciarse a cero, de allí el arrepentimiento que se lee, suscinto, en el poema:

entre epitelios de alba o resacas insomnes de soledad en creciente
antes que se dilate la pupila del cero
mientras lo endoinefable encandece los labios de subvoces que brotan del infracundo
/eufónico.

La escritura se traduce entonces en repetición pero, al mismo tiempo, en pérdida o ausencia. Nulo y vacío, un significante, *subvoces*, remite a otros significantes, a los suprimidos en el tiempo (*susullos subsones sotogorgos*) y a los suprimidos en el texto (*subcero*, *soborra*, *subyo*, *sopoco*). En ese sentido la escritura poética teje y tensa el funcionamiento global del lenguaje. Escritura y lectura exhiben así una relación asimétrica porque, si en la escritura muere la actividad del autor, en el otro extremo, en la decodificación, sin embargo, no vemos pasividad del lector sino su opuesto, hiperactividad hermenéutica.

En cuanto al poema, hay que buscarlo, lo que implica pérdida o pasado, aun sabiendo que el poema es siempre inminente. *En la masmédula* no tiene región. Está fuera del alcance de sus amenazas. Como el desastre de Blanchot, el poema sería inminencia si no fuera también lo que no llega y además lo que detuvo toda llegada, y en ese sentido, puro pasado, aunque, en la medida en que sobreviene en un tiempo dado, arrebatada también toda medida de tiempo a lo masmedular y lanza su apuesta más allá del tiempo o más allá del lenguaje. La lectura pasa entonces a ser la masmédula del poema, algo que a partir del *pentimento* se constituye *de repente* siendo, no obstante, siempre por venir y virtual, un trabajo de luto abierto entre un pasado que no cesa de pasar y un futuro que no se controla en absoluto.

De este modo, no es sólo la distinción entre activo y pasivo la que pierde fuerza y sentido. También la separación entre sincronía y diacronía se revela meramente ilusoria. La historicidad del texto no es tan sólo sucesión de momentos evolutivos, una superación, sino extensión a un extremo discursivo que reorganiza elementos retrospectivamente desconstruidos, sean ellos el autor y el lector o la sincronía y diacronía textuales. La historicidad del texto no es suprarreal: es *sur-américaine*. Pero, sin embargo, es necesario destacar también que la diferencia postulada por la escritura ni siquiera conserva fronteras rígidas entre el sujeto y la sociedad. Sería equivocado entonces leer la borradura textual como decisión exclusivamente autónoma e individual. Muy por el contrario, sabemos que las rupturas epistemológicas de una cultura no pueden dejar de marcar cualquier obra,³⁹ de allí que la cuestión se vuelva extremadamente compleja e intrincada. ¿Cómo interpretar el *pentimento* de Oliverio Gironde? Creo que no sólo como una reparación o restitución del hacer (de la estética) sino como una venganza o castigo del poder (de la ética). Pero esto necesita un excursu.

Uno de sus mayores admiradores, Jules Supervielle, leyó *En la masmédula* como *vocabulaire des profondeurs*. Deberíamos neutralizar esa interpretación. Tacharla. Expandirla. *En la masmédula* no es vocabulario ni es de la profundidad. No es vocabulario porque la palabra poética no es allí mera relación o listado sino una constelación: indiferente a su muerte empírica, el texto, sin embargo, no es absolutamente indiferente a la institución literaria. Traduce una tradición. Por otra parte, esa poesía no es expresión de profundidades porque, siendo traducción de una tradición, ya no es expresión aunque sea exposición. Es un trabajo con el lenguaje en que las instituciones de hecho se exponen. Por lo tanto, cuando Oliverio Gironde minimiza el masfondosono como materia mimetizada por el poema, duda, desconfía, pero, en último análisis, corta amarras, esas amarras lógicas que, como decía en la carta a «La Púa», implican la

³⁹ Almuth Gressillon, *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, París, PUF, 1994, p. 104.

única y verdadera posibilidad de aventura. Suelta entonces una discursividad que, transformada en puro lenguaje, nos ofrece el infrafondo eufónico del texto. Parcialmente distante de la dicotomía entre materia y forma del poema, su gesto se lee también como arrepentimiento de paradigmas estéticos o epistemológicos, como rechazo de una poesía de profundidades que sin embargo ahonda la definición de poesía como exceso.

Analicemos, someramente, esos rechazos. En primer lugar, el rechazo estético que podría entenderse como rechazo al «humanismo» de los surrealistas periféricos, a su noción de experiencia como vivencia, que siempre supone la presencia, es decir, la fenomenología. Aldo Pellegrini, fundador del surrealismo argentino en 1928 y profeso admirador de Gironde, decía, poco antes de *En la médula*, que en el surrealismo el hombre se busca a sí mismo, indaga su sentido y descubre el valor del hombre en lo universal, lo que implica identificar al movimiento con «un intento de búsqueda de los valores esenciales y permanentes del hombre». ⁴⁰ A esas alturas, sin embargo, Oliverio ya desconfiaba de lo universal como mero cosmopolitismo (y las asperezas con el grupo Sur son una prueba elocuente de ello) llegando, incluso, a rechazar abiertamente toda definición acomodaticia de vanguardia como humanismo. Oliverio, en cierto sentido, está más cercano al desdén de Borges por el *surréalisme* que a la militancia bien intencionada de Pellegrini. No cree, en suma, en esencias ni en permanencias. Pero, más allá de la impugnación del paradigma estético, el gesto de Gironde rechaza asimismo un paradigma epistemológico que podríamos llamar la «psicología del yo». Recordemos que, en el contexto en que se movía Oliverio, no era raro oír que el psicoanálisis buscaba «aplicar a la obra de arte, a la creación literaria el mismo espíritu analítico, la misma técnica interpretativa que a los sueños o las confidencias del *subconciente*». Es verdad que el joven Freud, en textos pioneros, entre 1893 y 1895, usa el término *subconciente*, todavía relativamente común en la psicopatología de fin de siglo, pero no es menos cierto que luego detecta problemas en ese concepto. «Designar los fenómenos pulsionales como débilmente conscientes o situados bajo el umbral de la conciencia, hace recaer el eje o grado cero de su modelo precisamente en la conciencia. Es a partir de ella, de la razón, en última instancia, que juzgaríamos y, en consecuencia, jerarquizaríamos las diversas prácticas como más o menos conscientes y, por lo tanto, como más o menos patológicas.» ⁴¹

En otras palabras, insistir en el subconciente significa más que negar la especificidad del inconciente. Equivale a insistir en la normatividad de la concien-

⁴⁰ Guillermo de Torre, «Homenaje a Freud», *Sur*, n° 21, Buenos Aires, junio de 1936, pp. 99-110.

⁴¹ Cf. Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (1900) y «¿Pueden los legos ejercer el psicoanálisis? Diálogos con un juez imparcial» (1926), en: *Obras completas*. Trad. J. L. Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu, 1985 (vols. 4 y 20).

cia, de allí que la reescritura de Oliverio, rechazando *susullos subsones sotogorgos sovozes*, pueda ser interpretada como rechazo de un lugar disciplinador para la vanguardia. Aunque cansado de la modernidad, como deja claro en su último poema, Oliverio Gironde no es Guillermo de Torre.

El tachado de una palabra, energía disipada por el autor que, a los ojos del crítico, se transforma en objeto aléptico, nos permite entonces redefinir la lectura de manuscritos como un trabajo de luto. Ontologiza restos de sentido pero, al mismo tiempo, muestra que el poema, en cuanto potencia de transformación, trabaja (en el sentido en que decimos que una pieza floja, indebidamente emplazada, *trabaja*). Tal trabajo es el de una escatología o teleología poéticas. Repetición y origen, repetición y extremo: he allí la lógica del objeto aléptico *qua* fantasma. La soborra es allí, en rigor de verdad, post-histórica.

En una de esas confidencias del inconciente de las que hablaba Guillermo de Torre, en «Confidencia prosaica», una de las piezas por lo demás de *Persuasión de los días*, el poeta dice desconfiar de duendes y fantasmas que lo acompañan y, más tarde, al corregir el ejemplar de trabajo, con miras a la segunda edición, esa imagen se desdobla en marca, en gesto, cuando Oliverio subraya, tacha, esas palabras insatisfactorias. Más aún, llega a suprimir el fantasma benigno, confiscando y reprimiendo toda la escena en una celda, un casillero de ajedrez, hasta proponer el duende final en su estatuto definitivo: el espectro. Recluido en ese campo, el espectro, como el campo de concentración, como el campo de aniquilamiento, es una figura en que lo invisible se vuelve visible para siempre. Allí, el mismo campo; allí, en el campo, allí, el espectro gocer, como leemos en «Al gravitar, rotando», gocer «en lo no noto nato». Allí fabula y falla porque es amente. Como transporte de gozo, el espectro se opone a la subconciencia o a cualquier forma de conciencia para mostrar la verdad de toda ficción.

Invirtiendo el proceso anterior, del rechazo estético, diríamos que también en este campo, el del rechazo epistemológico, al espectro hay que buscarlo. Perseguirlo en un trabajo de luto que identifica residuos y localiza notas nonatas pero al mismo tiempo imponerse el imperativo, saber que es necesario buscarlo, implica también definir qué y dónde buscar, qué y dónde trabajar. Si el poema es trabajo estético, lo propio del espectro es un trabajo de lectura. De figuración, simulacro, representación, es decir, de todo aquello que el espectro es como efecto de *spectare*. Desde el *Espantapájaros* venimos constatando que el espectro es un efecto de vilisibilidad del manuscrito, sin olvidarnos (siempre lo olvidamos) que un espectro es aún dispersión de un conjunto de radiaciones, banda de descomposición de luz blanca a través de un refractor, un prisma, un artificio. Un libro es un simulacro. Disimula, metamorfosea, espanta. Antimimético, opta, como el mimetismo animal, por el camuflaje, el disfraz, la intimidación. Un libro es un simulacro porque refracta y analiza lo inmaterial, por ejemplo, la luz en el cielo.

Un poema de Mário de Andrade, «Lenda do céu», sueña ese lugar de ningún lugar:

No céu sempre é meio dia
Não tem noite, não tem doença
E nem outra malvadez...
A gente vive brincando...
E não se morre outra vez.

En esa fábula celeste, definida por su autor como un pastiche y como una *invitation*, lo que para Gironde sería «Otro nocturno», es decir, una operación hipertextual típicamente moderna, el espectro se redefine como diferencia que trabaja de lector en lector. Del brillo inocuo al ajedrez galáctico, se leen así, en el poema, materiales, tal vez ya desaparecidos, pero cuyas virtualidades son pura presencia, ensayos, legítimos, «d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé» (Valéry), como «céu ficto de um planetário» (Haroldo de Campos).

Artificiosa, la visibilidad de un poema no es dada sino construida. No está en el autor sino en sus lectores. Uno de ellos, Arturo Carrera, la vuelve a transformar a su vez en escritura, como remolienda de estómago ecléctico y libérrimo. En *a.A Momento de simetría* explicita que la pérdida del objeto (a), irrepresentable por definición, resiste a la frontera de la alteridad con esa tartamudez excrementicia y con el espíritu aurífero que emana de toda obra barroca *sur-américaine*. Reaparece así el cansancio de Oliverio Gironde que, siendo terminal, no es con todo final:

El momento de simetría es el punto en que «el escriba ha desaparecido». Es el cero que plenifican —que estiran, que amplifican— los vivos y los muertos. Los vivos con los muertos. Es el apogeo de la vida del «infans». Ese momento en que el lenguaje está hibernando. Espacio (atópico) en que los sentidos se ocultan porque aparece, «bella pero inarmónica», el hada del Ausente —el sentido, la muerte. Momento de absoluta mímesis. El tiempo en él es cero.⁴²

La estructura aléfica de esa visibilidad tiende al isomorfismo y hace que el mensaje cosmológico sea una difuminación o, si se quiere, un espectro, pero nunca una interpretación más, una como tantas de esa cosmología. No obstante, esa isomorfía alimenta a su vez otro tipo de visibilidad, tal vez la auténtica poesía de las profundidades de *En la masmédula*. Me refiero a la anamorfosis cosmográfica, un arco que, del último Oliverio pasa por Alejandra Pizarnik («lo imposible materializado con su doble o posible o reflejo miserable de lo otro, los grandes deseos investidos de realidad viva, tangible, audible y visible»), por

⁴² Arturo Carrera, *a.A Momento de simetría*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

Carrera (con *La banda oscura de Alejandro*, 1994, o su *Teoría del cielo*, 1992), por Perlongher, Piccoli, Kamenszain y Echavarren. Esa anamorfosis cosmográfica que ya no es latinoamericana, como el estómago, sino *sur-américaine*, como la masmédula, ya no produce una antología, colección siempre regulada por el tema o la región, y sí, como propone Derrida, una hantología, es decir, un saber del trato, más amplio y poderoso que el que nos brindaría cualquier ontología que simplemente se preguntase por el ser-de-la-poesía o el ser-de-la-región. La hantología, momento de simetría asimétrica, es comprensiva sin presentar comprensión, sin interpretación de lo ya formado, porque la comprende no sólo la teleología sino, fundamentalmente, la escatología de lo poético, infinita por definición. No se interesa por el ser de la poesía sino por el hacer de su lectura. Desde esa región excesiva, la hantología, saber del *aleph* vilisible, se pregunta por la presencia efectiva del espectro, por la extremidad del extremo y por el cansancio fundante de un saber errático.

Léon-Paul Fargue escribió que «on a été trop horizontal, j'ai envie d'être vertical». A partir de esa premisa, artistas como Hans Arp y Samuel Beckett redactan en el mismo año de *Espantapájaros* un manifiesto, «Poetry is vertical», que proclama la autonomía de la visión poética, «the hegemony of the inner life over the other life», preservada por la pulsión órfica, tendiendo un puente entre los sujetos, «by leading the emotion of the sunken, telluric depths upward toward the illumination of a collective reality and a totalistic universe». ⁴³ Se creía así que, bajando a la masmédula del lenguaje, se podría potenciar el infinito de las alternativas poéticas y políticas. Aunque pudiese compartir ese movimiento, y ver en él *la mezcla con que adherí mis puentes*, recordemos que el poeta que estrena en 1922 *con un cansancio de nunca estar cansado*, veinte años después ya se decía cansado, pero cansado de *no sé cuantas palabras, no sé cuantos recuerdos, grisáceos, fragmentarios* e incluso, en su último libro, se declara *sempiternísimamente archicansado*,

simplemente cansado del cansancio
del hartito tenso extenso entrenamiento al engusanamiento y al silencio.

Es decir que *En la masmédula* es un cuaderno en que Oliverio Gironde copia y acopia su vida. Su libro definitivo, abierto con una *invitation au voyage*, un

⁴³ «Poetry is vertical», *Transition, An International Workshop for Orphic Creation*, n° 21, La Haya, marzo de 1932, pp. 147-149. Ese texto, que precede una antología de Arp, Joe Bousquet, Hölderlin y otros, sirve de complemento a otro manifiesto, firmado por Gottfried Benn, M. Buber, Frobenius, Jung, Siqueiros, Soupault, Ribemont-Dessaignes o Roger Vitrac, «A metanthropological crisis: a manifesto». En ese cruce de Asturias con Beckett, Carpentier con Kafka, Huidobro con Henri Michaux, se arman los *anamyths*, como ellos los llaman, cercanos en su espíritu a los fragmentos de experiencia interior latinoamericana de Bataille o Leiris en *Imán* (1931), complementarios a su vez del poema neocriollo de Xul Solar. Lo bajo, sud, o *sur-américain*, impone así su verticalidad radical.

programa de modernidad e identidad, nacional y periférica, la mezcla, se acaba en el silencio de una palabra secreta, aunque sin secreto ni misterio, palabra que lo define a Oliverio, en su negatividad abismal, como auténtico poeta. Al fin y al cabo, diría Blanchot, un escritor es quien impone silencio a la palabra y una obra es apenas silencio que se opone a la inmensidad locuaz del mutismo. Cabe aplicarle a su último texto lo que dice, en uno de sus membretes, con evidentes ecos de su experiencia teatral *madrastra*, que «el silencio de los cuadros del Greco es un silencio ascético, maeterlinckiano, que alucina a los personajes del Greco, les desequilibra la boca, les extraña las pupilas, les diafaniza la nariz».

La masmédula de su experiencia, más que una ausencia, nos deja oír el silencio; más que el cansancio, exhibe el cansancio del cansancio, el agotamiento. Se consume en ella la mezcla de disyunciones exclusivas y se consuma también la disyunción inclusiva, distancia inseparable de los términos dislocados que, aunque todavía existentes, ya no producen alternativa ni sirven para nada, sólo para ser permutados entre sí incesantemente. Ya no hay épica para *el yo mero mínimo al verme yo harto en todo*. No más dicotomías incruentas, como Tatata, el tatacombo, el tataconco Arenales, esos patriarcas ante los cuales el poeta yollea (*soy yo sin vos/sin voz*) y pregunta si es más oportuno mear o beber agua, si incorporar o rechazar, si pampa o París. Como dice Deleuze, a partir de ese vertical que es Beckett, la disyunción, al ser inclusiva, todo lo divide pero en sí mismo y la divinidad, es decir, el conjunto de todo lo posible, el *Ecce Liber*, la Biblioteca, se confunde así con la nada, con el campo, de la que cada cosa es tan sólo una variante. *En la masmédula* habita el pospoema.

De las ediciones y variantes

A fin de fijar el texto base, se siguió el criterio clásico, acatar la última edición en vida del autor. Para los tres primeros libros, la edición del Centro Editor de América Latina, 1966. En pocos casos tuvimos acceso a manuscritos. En el de *Espantapájaros* partimos de una copia ya avanzada, un dactiloscrito conservado por la familia. En el de *Persuasión de los días*, uno de los más interesantes, trabajamos con un ejemplar de la primera edición, corregido por Gironde. Esas variantes no fueron volcadas a la edición Losada de sus *Obras completas* (1968). La nuestra las incorpora. Para el caso de *En la masmédula* hubo también un ejemplar de la edición de 1956, corregido por el autor, y algunos poemas manuscritos o dactilografiados, guardados en su interior. Es probable que haya sido el soporte de la grabación en disco, última variante, oral aunque no escrita, al trabajo de Gironde con su poema.

Adoptamos las siguientes abreviaturas:

- VPA: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Argenteuil, H. Barthélemy, 1922.
- VPT: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. 2ª ed. Buenos Aires, Martín Fierro, 1925.
- VPCE: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías. Espantapájaros*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966.
- DE: Dactiloscrito de *Espantapájaros* (Col. Susana Lange de Maggi, Buenos Aires).
- E: *Espantapájaros (al alcance de todos)*. Buenos Aires, Proa, 1932.
- PD: *Persuasión de los días*. Buenos Aires, Losada, 1942.
- ETPD: Ejemplar de trabajo o «primer ejemplar», como lo llama su autor. Copia de la edición anterior, corregida por Gironde (Col. Susana Lange de Maggi, Buenos Aires).
- LN: «Versos al campo». La Nación, Buenos Aires, octubre de 1945.
- M1: *En la masmédula*. Buenos Aires, Losada, 1954.
- M2: *Ídem*. Ejemplar corregido por el autor (Col. Susana Lange de Maggi, Buenos Aires).
- M3: *En la masmédula*. Buenos Aires, Losada, 1956.
- M4: *En la masmédula y Cansancio*. Tapa de Luis Seoane. Buenos Aires, 1960 (Col. Palabra en el tiempo, disco 33 r.p.m.).
- M5: *En la masmédula*, seguido de «Tantan yo», «Destino», «Topatumba», «Cansancio», «Mito», «Ella» y otros poemas. Con una viñeta de Enrique Molina. 2ª ed. Buenos Aires, Losada, 1963.
- M6: *Obras completas*. Buenos Aires, Losada, c. 1968.
- T: *Topatumba*. Buenos Aires, F. A. Colombo, 1958.

Hemos agregado además algunos textos dispersos, «Arte, arte puro, arte propaganda», divulgado por la revista *Contra* en 1933; «Nuestra actitud ante el desastre», que transcribimos del folleto publicado por Gironde en 1940 y su secuela, «Ante la incompreensión», tomado de *Argentina libre*. Además de ellos, «El periódico *Martín Fierro* 1924-1949: memoria de sus antiguos directores», texto redactado por Oliverio y leído por Córdova Iturburu en una reunión de la Sociedad Argentina de Escritores, el 27 de octubre de 1949. Seguimos la edición original, impresa en los talleres de F. A. Colombo ese mismo año.