

CAPITULO


CENTRO
EDITOR
DE AMÉRICA
LATINA

la historia de la literatura argentina

40



Florida
y la vanguardia

Archive Plus: 100 de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CAPITULO

la historia de la literatura argentina

40. Florida y la vanguardia

Este fascículo ha sido preparado por el profesor Guillermo Ara, redactado en el Departamento Literario del Centro Editor de América Latina, y ha tenido una lectura final a cargo del profesor Adolfo Prieto.

CAPITULO constituirá, a través de sus 56 fascículos, una Historia de la Literatura Argentina, ordenada cronológicamente desde la Conquista y la Colonia hasta nuestros días. El material gráfico con que se ilustrará la Historia, estrechamente vinculado con el texto, brindará a los lectores una visión viva y amena de nuestra literatura y del país. Cada fascículo será, a su vez, un trabajo orgánico y completo sobre un aspecto, tendencia, período o autor de nuestras letras.

En CAPITULO Nº 41:

BOEDO Y EL TEMA SOCIAL

- HISTORIA DEL GRUPO DE BOEDO
- LA POLEMICA DE BOEDO Y FLORIDA
- LOS AUTORES Y LAS OBRAS
- LAS CIRCUNSTANCIAS SOCIALES Y POLITICAS
- LOS GONZALEZ TUÑON Y OLIVARI
- LA COLECCION "LOS NUEVOS"

y junto con el fascículo, el libro
LOS ESCRITORES DE BOEDO (selección)

Para el material gráfico del presente fascículo, se ha contado con la cortés colaboración del Archivo Gráfico de la Nación, y de las colecciones particulares de Carlos Mastronardi, de Sergio Provenzano y de Norah Lange.

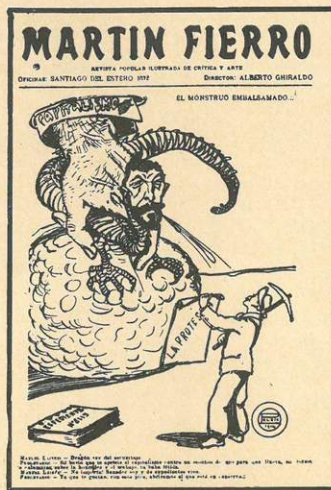
Oportunamente se suministrarán portadillas con títulos de tomos y capítulos para que los fascículos puedan encuadrarse. La Dirección se reserva el derecho de sustituir cualquiera de los títulos anunciados.



Oliverio Gironde, por Centurión

Florida y la vanguardia

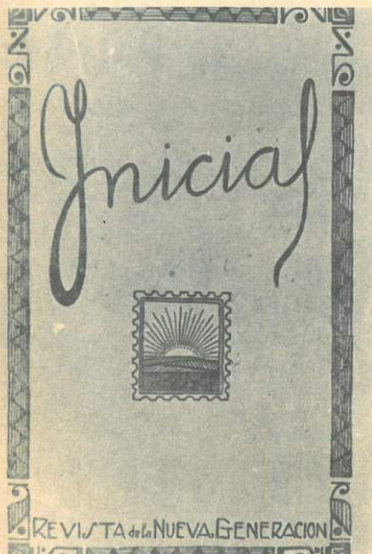
La polémica. — Sabemos que el ultraísmo se hizo vehículo más o menos circulante a través de las revistas de vanguardia. Una primera "Martín Fierro", de 1919 (aunque otra de igual título hubo a principios de siglo, de fuerte tendencia anárquica, y otra (la tercera), nacida en 1924, que canalizó hasta 1927 las apetencias febriles del grupo renovador, el grupo de la tan debatida "Nueva sensibilidad". Hubo en 1921 una revista, *Prisma*, mural, que ni las paredes leyeron, como afirmaría, sonriendo, Borges, tiempo después. La fundó el caudillo del grupo, el mismo Borges, junto con Sergio Piñero, Norah Lange, González Lanuza y Guillermo Juan. Contiene en germen los principios, digamos así, activistas, del grupo. Después, en 1922, vino "Proa", en su primera versión. "Inicial", de 1923, que fundó Homero Guglielmini, aunque no era específicamente literaria, no se privó de bombardear las posiciones de ciertos figurones consagrados: Groussac, Lugones y, desde luego, Larreta, tres años antes de que Luis Emilio Soto publicara su tan mentado artículo "Zogoibi, novela humorística". *Proa*, de 1924, es ya la editorial y la revista que funda Güiraldes con Brandán Caraffa, Rojas Paz y otros. Aquí se publicarán algunos capítulos de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, después de hallar puerta cerrada en cuanta empresa editorial le tocó llamar. *Proa* prescinde de orientaciones ideológicas o políticas. Aplauda más que ataca. Se elogia *Fervor de Buenos Aires* de Borges, pero también los poemas de Alvaro Yunque. En 1924, Evar Méndez, poeta simbolista ya maduro y poco conocido, echa los cimientos de una empresa casi heroica sostenida con ejemplar desinterés. Nace *Martín Fierro*, como queda dicho, por instigación y a propuesta de Samuel Glusberg. Al pequeño grupo inicial se suman otros muchachos, ninguno mayor de 25 años y alguno menor de 20 —entre ellos Olive-



Portada de un número de la primera revista Martín Fierro, de tendencia anarquista y dirigida por Alberto Ghirardo (1904). En uno de sus números publicó un poema Macedonio Fernández.

Un puente: del rubenismo al ultraísmo

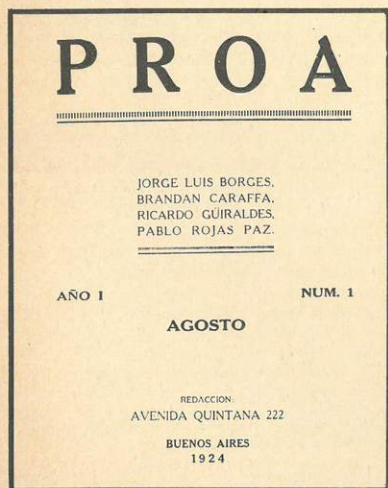
En 1920 aparece bajo el título de Nuevas tendencias, con fotografías del autor, un ensayo escrito por Bartolomé Galíndez. Al estudio preliminar sigue un "manifiesto". Galíndez oscila entre el rubenismo denostado por los ultraístas posteriores a este manifiesto y lo que él llama "ultraísmo", y ve como una fusión de las distintas tendencias europeas y americanas que ya se estudió aparte. Galíndez ve muy bien el proceso y luego de enumerar a los futuristas y dadaístas europeos es tal vez el primero en señalar que el "ultraísmo" viene precedido en Buenos Aires por el autor de *Lunario sentimental*, "pura cosecha laforguiana, documento curioso en nuestra literatura francesa; el vizconde de Lascano Tegui... en La sombra de la Empusa y El árbol que canta y aún yo, con algunos trabajos de poemas tales como «El verso futuro», «Liberto», «La divina aparición», «Azul», etc.". Algunos versos "ultraicos" de Galíndez, son estos: "En la puerta del sol, amistad; el mejor desinfectante, amor...". "Jabón olvidado, laberintos encerrados, viaje lactante..." Galíndez considera a "ultra" como "la nueva escuela del porvenir: horizontes parásitos, subterráneos, locomotoras, constelaciones de aviones, sierpes de automóviles, ramilletes de élices". Pero Galíndez no quiere renunciar al pasado: ama a Rubén, exhorta a calzar "los mantos de los abates de ojos azules «aunque cree que» la obra del artista debe ser pura, sana". Para ello propone más o menos como Borges cuatro años después: "Mataremos al anecdotismo poético y las confesiones baladíes".



Portada del primer número
de la revista Inicial



Portada del último número (44-45)
de Martín Fierro (segunda época),
de 1927



Portada interior del primer número
de Proa

rio Gironde, que un año antes ha hecho publicar en Francia, sus *Veinte poemas, para ser leídos en el tranvía*. Este Oliverio Gironde, que algunos calificaron como “estómago ecléctico”, es quien escribe —aunque no lo firme— el *manifiesto* famoso, en el cuarto número de la revista. Se han sentado los principios de la “Nueva sensibilidad”, fórmula feliz con que la bautizara González Lanuza por entonces. En el N° 16 se proclama que la última poesía, “lejos de considerar la realidad, la vida cotidiana, como fines de expresión directa, toma a éstas como productos que es necesario asimilar, como excitantes de un espíritu esencialmente constructivo y creador”. Se inicia un fuego libre entre los grupos de Florida y Boedo. Cuando queda fundada —y fundida al 3er. número— *Extrema izquierda*, recibe el saludo de *Martín Fierro*: “Ahora sí que debe estar contento Roberto Mariani. Apareció *Extrema izquierda*. ¡Salute! Muy realista, muy humana. El léxico que zarandean sus redactores es de un extremado realismo: masturbación, prostitución, placas safilíticas (sic), piojos, pelandrunas, etc., etc.”

Volvemos ahora a los problemas técnicos del ultraísmo para considerar en seguida cómo se expresaron los poetas del grupo. G. Lanuza, que teoriza largamente sobre ellos, mientras apoya a Marechal en la empresa de demostrar cómo el supuesto ritmo musical de la poesía de Lugones es “pobre música comparada a cualquier música - música”, hablará luego de “una ondulación de las ideas y las expresiones, bajo el soplo de la belleza”. La expresión pudo haber disgustado a más de un poeta ultraísta, pero G. Lanuza sabe lo que se propone: que se tenga en cuenta que también la poesía nueva puede alcanzar su propia virtud rítmica, no ya dependiente de ciertos elementos acentuales o de rimas adecuadas, sino como surgiendo de un núcleo generador interno, logrado por el enfila-



Eduardo González Lanuza

miento de imágenes. que aquí son las *ideas* de que él habla. Dos años después G. Lanuza publicó un libro de relatos, con una concepción bastante original de la narración breve —sin argumento— donde juegan paralelamente situaciones que asumen una especie de contacto irreal en un momento dado, como para hacer estallar el orden racionalizado del mundo. Allí se ve que lo que él llama imágenes no son otra cosa que las anteriores metáforas. Y en este caso, G. Lanuza ya no habla de establecer una relación entre el mundo y el poeta como lo proponía en el código de *Prisma* sino de facilitar, digamos piadosamente, al lector, un delgado hilo de Ariadna para conducirse a través del laberinto. “Los cuentos, dice aquí —en el prólogo de *Aquelarre*—, están abarrotados de imágenes, por cuanto colocar al hipotético lector en otro universo distinto del suyo sin indicarle la razón de semejanza o diversidad que entre las cosas existe, sería abandonarlo a un medio donde sus sentidos carecieran de todo asidero para la orientación”.

En fin, como para cerrar estas notas sobre poética de los ultraístas, interesean unas palabras de Luis Emilio Soto desde la tribuna de *Los pensadores* del grupo Boedo: “En cuanto a la vanguardia literaria, no hay mucho que decir, no precisamente porque sus teóricos agotaran el tema, sino porque reviste escaso interés. Travesura aparte, no queda más que la intención y algunas imágenes logradas. El resto son puros ademanes sin resolverse aún. Su fórmula podría enunciarse así: comezón por lo pintoresco y un desarrollado sentido de la fumistería”.

González Lanuza. — Al publicar *Prismas* en 1924, Eduardo González Lanuza (nacido en España, 1900) se constituyó en el benjamín de la familia ultraísta. *Prismas* halló reco-



Portada de la primera edición de *Prismas*

nocimiento particular en el entusiasmo de Borges, que lo miró como paradigma del movimiento. El libro, en efecto, le obedece en cuanto algunos poemas trabajan por enfilamiento de metáforas, suprimen referencias convencionales o de *circunstanciación* —palabra clave para la infamia del *sencillismo*—, elude los nexos, con horror de la gramática tradicional, y supera los límites de la metáfora “física” para alcanzar la alquimia de la metáfora fusión, de la imagen sorprendente y aleatoria. No hay más “como” o “así que” sino la cosa, el objeto intransitado, valga el neologismo. Por otra parte, el librito propone al mismo tiempo una metáfora que es una especie de puente entre la emoción del poeta y el mundo. Esta unidad lírica, no estrictamente mecánica o desvinculada del poeta y su mundo, condiciona una imagen que acerca el procedimiento al del simbolismo renegado. La interferencia o la integración del mundo con la ecuación afectiva-interior, es lo que quita a parte del poemario una supuesta y procurada deshumanización.



Oliverio Gironde

Oliverio Gironde. — En el momento de integrar la redacción de la revista *Proa*, Gironde (1891-1967) acababa de volver de Europa con sus *Veinte poemas...* en el bolsillo. Con algunas variantes que luego señalaremos, publicará, en 1925, *Calcomanías*, y, en 1933, *Espantapájaros*. Las ideas expuestas en el “manifiesto” y otras afines del prólogo a los *Veinte poemas...*, entregan al lector lo que podemos llamar la estética de Oliverio Gironde. Así, rápidamente, podemos ubicar a Gironde dentro de la dirección futurista, por su nihilismo, la burla sardónica, el desprecio de los valores consagrados, por la irreverencia religiosa y toda otra consideración humana. Incluso también por la estructura de sus poemas. Es el autor que más avanza en ese sentido y el que más nos sirve para estudiar



Portada de la primera edición de *Calcomanías*, de Gironde, con dibujos del autor



Portada de la primera edición de *Espantapájaros*, de Gironde

Algunos de los más representativos poetas del grupo de Florida se adhirieron a su credo estético entonces revolucionario: el ultraísmo. Bajo el influjo de Oliverio Gironde y la jefatura de Borges, estos poetas basaron su actividad creadora principalmente en la renovación de la metáfora.



Oliverio Gironde (caricatura de Scotty)

al ultraísmo en su salsa. El libro lleva una frase a modo de epígrafe: "Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo sublime". En contradicción con la carta a Evar Méndez, en que pretende que todo libro se explica por sí mismo, él agrega esta carta abierta a de la Púa, donde efectivamente dice algo más de lo que se dice en algunos prólogos. Aquí se proclama como en el "manifiesto", hombre de fe en "nuestra fonética".

Ya en el campo del desquiciamiento de la realidad se pregunta: "¿Lo cotidiano, sin embargo, no es una manifestación admirable de lo absurdo?".

Es decir, si lo absurdo puede significar una especie de condición alógica contra las leyes mentales, en lo cotidiano también está lo contrario a toda posible racionalización, con lo cual sin salir de la vida de relación habitual se toca el terreno de lo absurdo. Así vemos esa especie de escepticismo concretista de Oliverio Gironde que, afirmado en una realidad al parecer inexorable, y en la mayoría de los casos, sin sobrepasarla, consigue crear el disparate lógico, digamos así, más o menos como lo crea y maneja, por entonces, Macedonio Fernández, llegado de otra promoción, pero unido al grupo por afinidades que se reencuentran en un tiempo posterior. Con Gironde se ofrece pues el ejemplo de una forma de irracionalismo como punto de arranque para fundamentar la poesía en la negación del talento o de la inteligencia como instrumento para desentrañar el universo. Todos estos poetas, incluido Borges, tan palmarmente intelectual —o quizás por eso mismo—, afirman esto: que sólo la imagen es capaz de lanzarnos un cabo para llegar a la esencialidad de las cosas. De aquí el matiz de puerilidad hasta la provocación que tinte la poesía de G. Lanuza y de Oliverio Gironde, una ingenuidad "fauve" que alienta en preguntas como ésta: "¿Por qué no ser pueriles ya que sentimos el cansancio de repetir los ges-

tos de los que hace 70 siglos están bajo la tierra?" Es afirmación que reitera la idea de una concepción inmediata, primaria, espontánea, intuitiva del universo, para rescatarlo, para desposeerlo de todo lo que una pseudo civilización y una pseudo cultura han ido sumándole, y devolver al hombre la visión ingenua del universo para que pueda crearlo por sí mismo, a puro capricho... como un niño. Citemos algunos versos de Girondo: *Las mujeres son salobres, como el gusto del agua de mar, enyodadas / de ojos acuáticos, de cabelleras alga / que repasan las redes colgadas de los techos / como velos nupciales...* El campanario de la iglesia saca de su campana una bandada de palomas... y para que el silencio / deje de roer por un instante / las narices de piedra de los santos...

Las notas del pistón describen trayectorias de cohete, vacilan en el aire, se apagan antes de darse contra el suelo... un inglés que fabrica nieblas con sus pupilas y su pipa.

El cerco de espanto que a veces cerca al poeta, se traduce también así: "¿Por qué a veces sentiremos una tristeza parecida a la de un par de medias tirado en un rincón?" (luego Raúl González Tuñón publicará poemas con este título: *La calle del agujero en la media*). El libro siguiente de Girondo, *Calcomanías*, refleja, en general, una carga mayor de agresividad contra conceptos manifiestos en el orden moral o estético. Hay también mayor soltura y más dominio en el manejo de la metáfora. Casi todo *Calcomanías* está inspirado por lugares y cosas de España. "¿España? ¿1870?... ¿1923?... Es decir, España es un lugar único en la tierra. ¿No pasa esto en otras partes? Y si pasa, ¿será como aquí, de la misma manera a lo largo de 60 ó 70 años?"

El otro libro, *Espantapájaros*, es el que gasta más ingenio, en el que se mueve con mayor libertad en el sentido de la imaginación desenfundada

CROQUIS EN LA ARENA

La mañana se pesa en la playa empolvada de sal.

Brazos.
Piernas amputadas.
Cuerpos que se reintegran.
Cabezas flotantes de caucho.

Al forrarlos los cuerpos a las bahistas, las alas
suegan sus virutas sobre el aserrín de la playa.

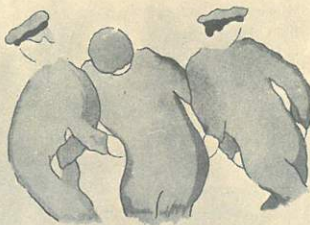
¡Todo es oro y azul!

La sombra de los tóldos. Los ojos de las chicas
que se inyectan novelas y horisontes. Mi alegría,
de capatos de goma, que
me hace rebotar sobre
la arena.



Por ochenta centavos,
los fotógrafos venden
los cuerpos de las mujeres que se bañan.

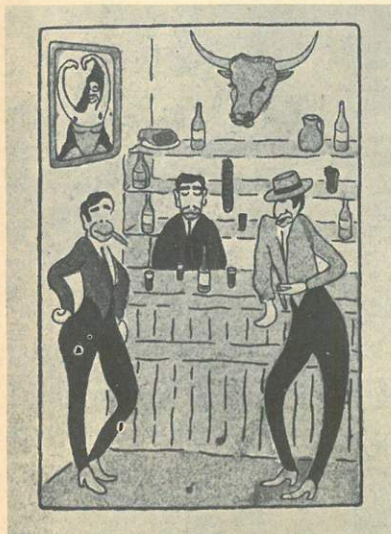
Páginas de la primera edición argentina de Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, de Girondo. El dibujo es del autor.



PAISAJE BRETON

Douarnenez,
en un golpe de cubilete,
empantana
entre sus casas como dados,
un pedazo de mar,
con un olor a sexo que desmaya.

Página de la primera edición
(publicada en Francia) de Veinte
poemas para ser leídos en el tranvía,
de Girondo, con ilustración del autor



Viñeta para Calcomanías, de Gironde, realizada por el propio poeta

y ya sin ninguna atadura lógica para establecer conexiones con el mundo.

Juega en el reino del puro absurdo, un absurdo técnicamente perfecto y estéticamente muy saludable. El poema 2 termina así: "En vez de aceptar la copa de champagne que le brindaban, se arrojó en medio del salón para olfatear las flores de la alfombra, y después de aproximarse a un pedestal, levantó la pata como un perro." Y en otro poema: "Lo irreducible me sedujo un instante. Creí con una buena fe de voluntario, en la mineralogía y en los minotauros. ¿Por qué razón los mitos no repoblarían la rigidez de nuestras circunvoluciones?... Mi ineptitud llegó a confundir a un coronel con un termómetro".

La yuxtaposición de situaciones u objetos como en el sueño, el desafío a las convenciones morales o a las leyes de gravitación, la repulsa de la vida de relación, son ingredientes de estos poemas nihilistas y casi patéticos en su humor agresivo y brutal. como cuando escribe: "Antes de mover un brazo, de estirar una pierna, pensamos en la consecuencia que ese gesto pueda tener para toda la parentela. Cada día que pasa nos es más difícil alimentarnos, nos es más difícil respirar, hasta que llega un momento en que no hay otra escapatoria que optar y resignarnos a cometer todos los incestos, todos los asesinatos, todas las crueldades, o ser, simple y humildemente, una víctima de la familia". Son palabras que hacen pensar en el asco y la rebeldía de Erdosain o se proyectan hasta el moderno cuento argentino, los de *Un kilo de oro* de Walsh, los *Cuentos crueles* de Abelardo Castillo y muchas páginas de Julio Cortázar: las de *Historias de cronopios*..., pero también las muy amargas de algunos cuentos y de *Rayuela*.

Nicolás Olivari. — En el Nicolás Olivari (1900-1966) de *La musa de la mala pata*, no obstante su proxi-

midad con el circuito de Boedo, puede hallarse la misma rebelión inútil, el mismo tormento moral, la misma compasión de sí, idéntico horror en las relaciones humanas. Nació en 1900 y publicó en 1923 *La musa de la mala pata*. Antes había dado *La amada infiel*, un libro que pasó sin pena ni gloria y que algunos pretenden fuera causa de que el autor asumiera esa actitud irreverente, perversa y procaz que sorprendemos en este Villon moderno con furores de Lautréamont o de Corbière. El libro fue de éxito y recibió el aplauso de Güiraldes en la carta que *Martin Fierro* publicó en su número 33. Luego, en 1929, publicó *El gato escaldado*. Olivari, que comenzó integrando el grupo de Boedo para pasar después al de Florida, fue sin duda un lector apasionado de los poetas "malditos", de Verlaine a Lautréamont, pero rara vez alcanza el grado de furor demoníaco propio de sus grandes modelos franceses. Gustó mucho de François Villon, al que imita hasta en sus "testamentos", en su procacidad más o menos sombría, en el desparpajo y en la elocuencia de ciertos ritmos característicos. Pero como la sensibilidad de Villon no era la sensibilidad contemporánea, por el mismo camino de las experiencias de burdel, toca la zona infernal de un Baudelaire y sus seguidores más o menos independientes. Cercana a él se hallaba la obra de Lugones —el del humorístico *Lunario sentimental*—; también Güiraldes de *El cencerro de cristal* y más lejos Carriego, al que superpone una máscara grotesca que muestra del modelo su caricatura. No es difícil comprender lo que Olivari pensaba de sí mismo —si fue franco a través de su verso, aunque esto importe poco—, y cómo experimentaba su propia poesía. En el "Saludo a François Villon" está su castigada intimidad y su tendencia a la sordidez de lupanar: *Compadre Villon, un poeta moderno / te abre cancha en la nueva ciudad / como tú dice coplas en el rigor del invierno / y se ríe en sus*

coplas de su misma orfandad. / Compadre Villon, tiene un alma cuantiosa / atorrante que vive mirando la luna / asusta a los burgueses su lira escandalosa / donde siempre lunada hallarás su fortuna. / Compadre Villon, ama la sidra y el vino dulzón / y a las mozas barraganas / que chistan en las ventanas. / Compadre Villon, canta como tú, trashumante / y sigue su suerte de poeta atorrante / con tu mismo manfichismo en su corazón. En otro lugar dijo Olivari que sus poemas eran retorcidos y rabiosos. Fue en 1946 dentro de los *Poemas rezagados*. Pero hay otros poemas en *La Musa*... que también dan, por así decir, la estética de Olivari. Por ejemplo: el que se llama "Escucha el acordeón de la marea" —hermoso título—, y otro, "Eleva el vaso de vino", que es así: "Eleva el vaso de vino, levanta la bota y canta / que en la mañana cotidiana / todo está recién nacido. Conocé un poeta que tanto odiaba la primavera que solicitó su supresión por decreto. Era injuriador del tiempo, usaba el pez y la manzana" (¿alusión a Molinari y al poema de ese nombre?). En *El gato escaldado* se halla uno de los buenos poemas de este autor. Es "Antiguo almacén «A la ciudad de Génova»". Aquí no hay chanzas contra sí mismo, ni horror de la ciudad ni asco sexual. En cambio surge una lírica identificación con lo pretérito, la imagen del padre, calles y esquinas, el tango "La morocha" y el entierro de Mitre, el grito de "La Internacional" y los puchos de "Brasil", todo para recrear un Buenos Aires que ni Carriego ni Fernández Moreno habían recorrido antes. Otro poema, "Insomnio", se halla en el mismo plano de oscura melancolía. Allí se lee: "No mintamos más. Clávate en tu angustia, ni disimules tu opaco gesto, tu tortura, el otoño enrarecido en tu alma, la inutilidad de tu juventud inicua sin sol. El barrio es carne de tu carne y su misma absurda alma, ésa es tu alma".



Norah Lange, la madre de ésta y Oliverio Gironde

Entre los poetas agrupados en torno a Martín Fierro, hubo creadores que, sin abandonar del todo el ideario martinfierrista, abordaron una temática de evidente repercusión social, lo que de alguna manera los acercó a Boedo. Dos nombres se destacan: Raúl González Tuñón y Nicolás Olivari.

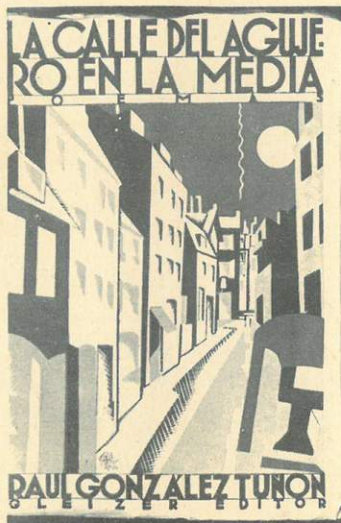


De izquierda a derecha: Raúl González Tuñón, Roberto Ledesma, Pablo Rojas Paz y Nicolás Olivari (en el Club Laberinto, 1936)

La estética de Olivari —mezcla de tenebrismo barroco, de vocinglería popular y de cruda animalidad— su “feísmo”, en fin, lo llevan a esta exhortación criminosa: “Haz el poema de tu animalidad, cuida estilizar tus podredumbres, saca brillo a tus crímenes. Hay fiesta en la ciudad de mis años muertos. / Ah, gusanos tuertos que buscan mis ojos en la oscuridad”. Y uno siente al poeta en un esguince un tanto forzado, colocado en “pose” de truhán o de canalla, quizás lo que legítimamente quiso que fuera su expresión, pero que lo traiciona a veces por una acumulación excesiva de datos prontuarios. Esta es la razón que nos obliga a considerar a Olivari montado —como poeta a contrapelo de la sociedad, demasiado ansioso por sorprender, por exigir a su verso una originalidad a todo trance— entre el extremo paradójal y metafórico del polo martinfierrista y la poesía del mensaje, de intención polémica y social del polo Boedo.

Raúl González Tuñón. —

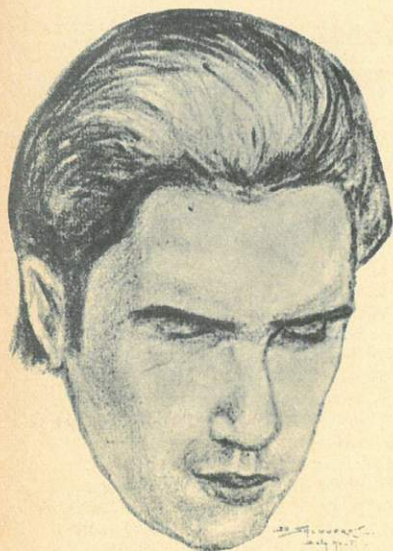
Algo semejante ocurre con Raúl González Tuñón (1905), a quien puede ubicarse en el grupo de Boedo quizás por su compromiso, de orden personal, no poético, con la extrema izquierda, como por la temática de su poesía, pero que comenzó publicando en *Martin Fierro* y halló amigos para toda la vida en el grupo de los ultraístas. Como todo esto es cuestión polémica y como es indudable que su poesía, que por otra parte entronca con poetas europeos de ningún influjo en otros poetas de Boedo, acusa rasgos evidentes de vanguardismo formal, puede estudiárselo también entre los poetas de Florida, máxime cuando su aventura en el mundo ejemplifica bien el sentido cosmopolita que fue una de las direcciones del credo ultraísta... En 1926 apareció *El violín del diablo*, y entre esta fecha y



Portada de la primera edición
de *La calle del agujero en la media*,
de Raúl González Tuñón



Portada de la primera edición
de *El gato escaldado*, de Olivari



Raúl González Tuñón (dibujo de Salguero de la *Hauty*, aparecido en *Inicial*, Nº 4, enero de 1924)

1930 publicó dos libros más: *Miércoles de ceniza* y *La calle del agujero en la media*. Algunos de sus mejores poemas rebasan esa fecha: son los de *El otro lado de la calle*, *Juancito caminador*, *Todos bailan* y *La rosa blindada* (1936). En "El monito del servio", González Tuñón se definió a sí mismo: *Generoso, sensual, místico y vagabundo / amo a Cristo, a Martín Fierro y a Facundo*. Entre los objetos de un "testamento" a lo Villon, hace el poeta el legado de los libros más queridos por él. Son los de Heine, Whitman, Quevedo, Darío, Rimbaud, Baudelaire, Schiller, Bertrand, Bécquer, Machado. Dijo con razón que idolatraba el "realismo romántico de la literatura", y al leerlo, tan atento a su contorno, a un contorno multiplicado en zonas humanas de los más apartados meridianos, puede verse en él a un poeta social de humanidad no circumscripita a la miseria y la desnudez sino a todo cuanto el hombre puede experimentar, gozar y sufrir sobre la tierra. Cuando el sangriento estallido de la guerra civil española lo envolvió en humo de pólvora y rojo de sangre, su verso tocó la cima de simpatía con el horror y el heroísmo. Entonces batió el parche sordo de "La libertaria" y glosó para la muerte de García Lorca la elegía del poeta andaluz en la ceniza de Antoñito el Camborio: *Todas las cosas que él amaba crecen / junto a su muerte, desbordante río / que corre por la tierra de los hombres / en donde se desploma Federico*. Pero antes debía decir la recatada tristeza y hasta el severo optimismo de los humildes, de los payasos y los organilleros con el malabarismo de los saltos mortales / del monito fundámbulo que hay en mi corazón. Lo hizo con palabra ajena de sensiblería y de literatura, con palabra nacida "en la mezcla, en la imperfección, el barro". El poeta y el hombre son siempre fervorosa unidad; en sus poemas no hay sino lo vivido, lo compartido, pues González Tuñón pudo ser poeta



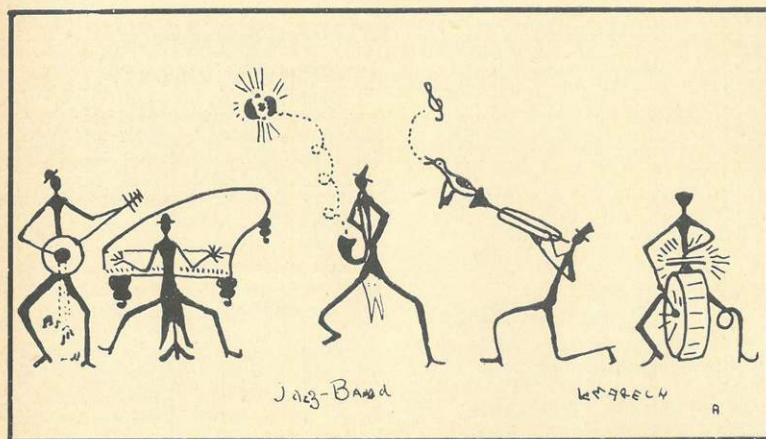
Escena de la despedida a Leopoldo Marechal de la izquierda. A su lado, de pie, está Fran



...al con motivo de su viaje a Europa (1929). Marechal es el primero
Francisco Luis Bernárdez, y al lado de éste, Ricardo Molinari.

Otros poetas “martinfierristas”

Otros poetas de este grupo, como Alberto Hidalgo (Perú, 1897-1967), Jacobo Fijman (1891-1967) y Alfredo Brandán Caraffa (1898), aportaron también alguna nota de originalidad, dentro de los cánones ultraístas. Alberto Hidalgo, vocero de su propia teoría, el “simplismo”, eslabonó metáforas de sello futurista con proliferación de elementos mecánicos y ritmo urbano moderno; Fijman se entregó a un desenfreno imaginístico muy de acuerdo a sus extravíos mentales y Brandán Caraffa, autor de *Las manos del Greco* y *Nubes en el silencio*, sintió como Hidalgo el fragor de las locomotoras, los aviones y los trasatlánticos; su orgiástico vitalismo debe bastante a Jules Romains y a Marinetti. Menos perturbadora resulta la actitud de Norah Lange (1906), autora en 1925 de *La calle de la tarde*, que sostiene un lirismo simbólico. Más contenido aún es el vuelo vanguardista en Francisco López Merino (1909-1928) para quien importaban mucho sus atardecidas experiencias y sus meditativos silencios. Lo mismo puede decirse de Roberto Ledesma (1901-1967), poeta de formas tradicionales y personal independencia en los temas y las imágenes. Carlos Mastronardi (1900), autor de *Luz de provincia*, es poeta de alto y contenido vuelo, de suave ternura y lo mismo que Horacio Rega Molina (1899-1957), un enamorado de la forma vigilada y transparente. Luis Franco (1898), fue creando una obra vigorosa, de fuerte erotismo, de pánico fervor en la naturaleza. En una línea de esforzada sobriedad, de despojamiento franciscano, José Pedroni (1899-1968), hizo poema de una experiencia familiar, íntima, que soslaya todo énfasis. Conrado Nalé Roxlo (1898), quiso también ser “eglógico y sencillito”; imitó al mejor Lugones y no abandonó los metros castizos. Lo atrajo el verso breve y ha escrito algunos sonetos perfectos.



Dibujo de Leopoldo Marechal para el Primer Salón de Escritores, organizado por la revista Valoraciones, de La Plata, en 1928

sin recalar en el lugar común de la soledad, el desarraigo y la incomunicación. El estado de vínculo, de íntima fraternidad, de solidaria comunión con el ser desvalido, el ladrón, el marinero y el peón de tierra firme, el vagabundo y el hombre de fábrica, con el agua y la flor, el polvo y las estrellas, ha hecho de González Tuñón un poeta plural, un poeta a lo Whitman pero de resonancia menos sonora, más próxima al latido que al grito. Cualquier poema lo enuncia: *Calles que vienen de los Mataderos / y traen todo el rumor y todo el polvo / de ese arrabal de las insurrecciones, / de las trifurcas, de las huelgas y los entierros pobres / y las ferias trashumantes y los circos sin nombre. / Faroles rezagados y ventanas de visillos ahumados, / Bassin de la Villete, tan humilde, tan trágico, / hermanito menor del Sena, desheredado. / Una tarde, a la hora en que los niños vienen de las escuelas / y orinan graciosamente en las orillas. Y en uno de los momentos más altos, la luminosa conjunción del pesar y el goce convocados en la lluvia: La lluvia es bella y triste, y acaso nuestro amor sea bello y triste y acaso esa tristeza sea una manera sutil de la alegría. Oh, íntima, recóndita alegría. / Estoy tocado de tu destino. / Oh, lluvia generosa.*

En el fluir sin pausa del verso se suman, se entrecruzan, se barajan sin orden, como en el sueño, nombres de ciudades, de cantinas, de calles, de reyes y vagabundos, prostitutas y músicos, armas y pájaros, tumbas y jardines con procedimientos que parecen rehuir toda norma pero pueden hallar raíz común en las caóticas enumeraciones surrealistas que se ofrecen a modo de abigarrados "collages": *Se fue el enano con el gorro rojo / También la vaca y la paloma blanca. / Se fue el faisán con el señor alcalde / y la corista se esfumó en la danza.* Para que esto sea así la sensibilidad de González Tuñón ha convertido las impresiones parciales de

sus sentidos en un único y poderoso resonador que recoge las más sutiles correspondencias como ese organista-alquimista de San Sulpicio a quien retrata como la *Voz de la soledad / esencias de los vitraux, aroma de las imágenes, / incienso de la música, / explorador del cielo*. González Tuñón fue poeta de la tierra entera, de todos los cielos, los puertos y las ciudades pero dejó el más entrañable testimonio de su querer: el país, en un verso amplio que lo recrea en lo inmenso y sobre todo en el alma y el rostro ardido de los hombres del interior: *"Oh, qué caras bajo la luna / los guitarreros de Catuna. / Es Peñaloza como el Chacho / el primero y está borracho. / Es Quiroga como Facundo / y está borracho el segundo. / ... / Los guitarreros de Catuna, / hermanos, hermanos, hermanos. / Qué tristeza la de los Llanos / bajo la degollada luna."*

Bernárdez, Marechal y Molinari.

—Poetas martinfierristas fueron en la hora inicial, también Francisco Luis Bernárdez (1900), Leopoldo Marechal (1900) y Ricardo Molinari (1898). Muy sumariamente debemos ocuparnos también de ellos pues ofrecen, dentro de caracteres muy diferenciados, un matiz que podemos llamar místico, o religioso o metafísico de la poesía, a partir de esta década y con muy relativa sumisión a los cánones del ultraísmo.

Bernárdez: En 1922 publicó su libro *Orto*, en el mismo año, *Bazar* y un año después *Kindergarten*. Se ve por ellos, que Bernárdez estaba un poco en el plano lúdico, ingenuo, infantil y son impresiones de ese carácter, naturales reminiscencias de niñez y un sentimiento religioso que irá afinándose en entregas posteriores. En los primeros versos aparece muy clara la adhesión al modernismo. Aquí se lee aquello de "mi roja epifanía de

juventud" y el "ara suprema de mis cisnes". Ya en *Kindergarten* es visible que obran otras lecturas. Se sospecha el influjo de Apollinaire, aunque en los contenidos asoma el espíritu religioso de Pégy y más aún del Claudel que ama a los niños y los retrata en la ardiente penumbra de los sueños. Paisajes eglógicos, tamizados en las nieblas o iluminados por el sol de Galicia, como los que dará Alfredo Bufano y a veces Rega Molina o Nalé Roxlo, hay también aquí. Pero es en *Alcándara* donde Bernárdez parece tocar las primeras estribaciones ultraístas. Persiste el eco de un Gautier o el más cercano de Darío en algunos poemas. En otros intenta un desplazamiento metafórico al modo ultraísta, como en "Fruto", donde el esfuerzo de síntesis da este resultado: "Dejé mi corazón enterrado a la sombra del árbol de tu voz". A veces se muestra atraído por el simbolismo descriptivo y más o menos pintoresco del momento y escribe: "Al campo recién nacido la madre primaveral lo guía con el pañal del almendro florecido." Y se observa que el poeta está bordeando las imágenes que lo llevarán a los contenidos francamente religiosos. Ya la palabra "vino" que en un Olivari o en un González Tuñón es simplemente vino, se carga de contenidos eucarísticos. Cuando en una prosa del poeta leemos que ha salido a la búsqueda de "eso que llaman fracción periódica pura los colegiales, latido los enfermos del corazón, primavera las mujeres enamoradas, pecado los teólogos..." y agrega: "Quiero buscar eso que se entiende por caída y regreso", sospechamos que el poeta está en camino de un equilibrio del verso que corresponda al equilibrio anímico y a la armonía del alma que equivale a la armonía cósmica y al universo creado por Dios. Pero esto llegará en etapas posteriores cuando la frecuentación de San Juan de la Cruz lo instale en la simbología teológica,



Leopoldo Marechal en Santiago de Compostela, España, en 1926

RÍCARDO E. MOLINARI



EL IMAGINERO

POEMAS

Buenos Aires XCMXXVII

Portada de la primera edición de
El imaginero, de Molinari, con un dibujo
de Norah Borges

digamos así. En *El buque* se expresa el desconcierto creador hasta el momento en que es iluminado por esa luz, que es primero estrella, después un hada y luego un buque. Dirá por ejemplo: *La noche carcelera de la pluma / cantando se incorpora / como si no supiera / que la pluma sonora / llorando va por el papel ahora*. Hay lo que podemos llamar el sentido de una accessis o iniciación, aunque en esto hay que ser muy cauteloso pues no se trata de un real poeta místico sino de un poeta religioso, cuyo canto está naturalmente sostenido por una poderosa fe. En *Cielo de tierra* se insiste aún en la desconexión de sí mismo frente a la verdad a que aspira, su condición de hombre disperso en el mundo, el hombre que quiere poner ahora "la energía de la memoria, del entendimiento y de la voluntad en armonía" con esa otra armonía "que no olvida nunca". Interesa señalar cómo el poeta insiste en comparar la noche con la vigilia de la creación infructuosa.

Y la palabra encuentra la más deslumbradora belleza para transmitir esa ansiedad: *Con la pluma en la mano / completamente solo en mi aposento / siento latir en vano / mi corazón hambriento / de libertad y de conocimiento*. Innecesario resulta afirmar que Bernárdez se halla en una búsqueda de belleza, y que esa musicalidad que es ritmo y números "concordes" es la búsqueda de un acceso al misterio de la poesía que se confunde con el misterio divino. Falta lugar para mostrar cómo en libros posteriores, desde *Poemas elementales*, Bernárdez recrea el universo desde el caos, en sus criaturas y cómo de ese modo se ensanchan las posibilidades de una poesía cuyo riesgo mayor es el de concatenar infinitamente símbolos y abstracciones. La poesía de Bernárdez irá penetrándose más y más en un contorno vivo y

Cuanto él quiso saber de mí, le dije: queche
estaba durmiendo debajo de un puente sobre un
río en Dublin. I no me acuerdo de ninguna
otra circunstancia visible. Sólo del ruido brillan-
te de la hierba que me abombaba y atormentaba.
Saber, conocer, ¡qué inutilidad! Nadie recoge-
nada; alaso el amor o el otro saber, quizás
el alma, cuanto abandona la horrible máquina
del cuerpo. Pero él me abombaba con sus pala-
bras: ¡Dime, de dónde llegan deslucidos como
una mujerca! No sé, le respondí, tal vez
del tiempo de la gran noche que se empaga-
en el mar, en las fuentes; de un árbol morri-
bundo del porano visto en un día de sol,
causado de avanzar sus sombras, de perder
sus hojas moradas y ardientes dentro del
temporal. O bien, del espacio que empuja una
pequeña nave poblada y silenciosa entre las nubes

Manuscrito de Ricardo Molinari

dará así ejemplo de una poesía de exaltación que incluye el país, sus hombres, su pasado. La poesía se ha hecho himno, canto de celebración jubiloso y esperanzado.

Marechal: Mayor número de dificultades ofrece, para una comprensión en profundidad, la poesía de Leopoldo Marechal. El autor celebrado de *Adán Buenosayres*, se inició poeta en 1922 con *Los aguiluchos*, de fuerte tonalidad romántica y en 1926 publicó *Días como flechas* para llegar al 29 con *Odas para el hombre y la mujer*. Su labor posterior suma otros importantes títulos. La poesía de Marechal es un intrincado "bosque de símbolos", símbolos "que ríen y que lloran... símbolos que muerden como perros o que patean como redomones". No hay lugar aquí para un esclarecimiento, por otra parte, ejercicio saludable para el buen lector de poesía que debe hallarlos por sí mismo. En las imágenes están consubstanciadas todas las visibilidades, digamos así, que ofrece Marechal como inmediatez y como trasfondo hacia un campo ya metafísico, religioso o de tipo ontológico general. En fin, lo que podemos llamar motivos en esta obra es lo dado como fuerza, como tensiones de esa misma fuerza en lucha para poner orden y equilibrio en el universo. Así como también obran los poderes de disociación, desde la vida a la muerte y en ellos el hombre, la tierra, el sucederse de las estaciones y los días, la infancia. La fe obrará como potencia estabilizadora, como arquitecto. La fe, el Pescador, el espíritu divino que lanza el anzuelo al alma para apoderarse de ella y salvarla.

Molinari: Más hermético aún que Marechal, Ricardo Molinari se inicia con *El imaginero*, en 1927. Posteriormente, y entre publicaciones en cuaderno, casi todas breves, se suceden, desde 1937 *La muerte en la llanura*, la *Elegía a Garcilaso* y en 1944 la



Ricardo Molinari (dibujo de Jorge Larco, 1946)

La poesía de Jorge Luis Borges, que constituye una original combinación de resonancias metafísicas y referencias a la realidad porteña, parece resumir, en una especie de síntesis personal, las diversas actitudes características en el grupo ultraísta.



Jorge Luis Borges

antología que titula *Mundos de la madrugada*. El primer libro responde a los gustos de la generación. Los siguientes van integrando la imagen de un poeta denso, hermético, de propensión simbólica, con ciertos gustos gongorinos —pronto superados— que también son observables en la poesía de Marechal. Puede adelantarse que la poesía de Molinari se instala en un clima de irrealidad, de fulguraciones oníricas con un contenido tono elegíaco y un procurado estatismo que niega pronto la orgiástica tendencia dinámica de los ultraístas en la década del 20. Este peso, este demorado y sutil denuedo lírico, se afirma sobre todo a partir de su tercer libro y es visible en sus odas a la llanura, algo que no es sino vagamente sentido de la tradición y resulta una presencia huidiza y transparente. La actitud general del poeta es tímida, recatada. A veces el verso se quiebra o mejor se remansa y dilata en exclamaciones, interrogantes, paréntesis que procuran imponer la sensación de aspereza o de apertura al asombro o el terror.

Pero estas impresiones se hallan atenuadas por una especie de conciencia de fatalidad estremecida y lúcida.

El poeta siente que es su ser entero, alma y piel, lo que él llama "los frutos ardidados del recuerdo" y piensa su fugacidad opuesta a la permanencia de los mármoles: "O estatuas puras, espacio y tiempo interminable... Sí, desde el umbral de la tierra os miré, estatuas; desde el mar temblaba mi cabeza". El será "la delgadísima armonía del alma, el polvo estéril, el desierto". Mientras la piedra, el mármol, son como pruebas de lo homogéneo, de lo permanente, la piedra rota, los fragmentos, el polvo, son esos mismos elementos pero ya dispersos y signos de todo lo contrario. Molinari expresa esos estados imprecisos, fluctuantes, de entresueño y nostalgia, es un len-

guaje desceñido, sin aristas, propicio para la morosa contemplación de lo desvaído e inasible.

Jorge Luis Borges. — Jorge Luis Borges (1899) parece resumir en una síntesis muy personal las diversas actitudes que hemos destacado en los compañeros del grupo ultraísta. Por el acento subjetivo y de reflexión metafísica insinuado desde Bernárdez a Molinari, se lo consideró desde el comienzo como desleal a los principios que él mismo había impuesto como canónicos del movimiento. Muy temprano había escrito en *Ultra*, Nº 1, de Madrid: "Yo anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden. Un arte que rehúya lo dérmico, lo metafísico y los últimos planos egocéntricos y mordaces. Para esto —como para toda poesía— hay dos imprescindibles medios: el ritmo y la metáfora: el elemento acústico y el elemento luminoso... La metáfora, esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos —espirituales— el camino más breve". Y se ve que Borges, al traicionar ciertos principios esgrimidos como armas de combate, seguía en el fondo, fiel a sí mismo, aunque un poco perplejo ante la necesidad de componer una poesía que tradujera la emoción desnuda y rehuyera al mismo tiempo, lo dérmico y lo metafísico. La "emoción desnuda" debía resbalar indefectiblemente hacia lo metafísico, lo "dérmico", aunque sin afectar su dosis de lirismo, por cierto. Hay que admitir que el poeta ultraísta, de todos modos, se quedó en España, alojado en las páginas de *Grecia* y de *Ultra*, con su "Gesta maximalista" y estos "Tranvías": *Con el fusil al hombro los tranvías / patrullan las avenidas. / Proa del imperial bajo el velamen / de cielos de balcones y fachadas. / Carteles clamatorios ejecutan / su prestigioso salto mortal desde arriba. /*

Dos estelas estiran el asfalto / y el trolley violinista / va pulsando el pentágama en la noche / y los flancos desgranar / paletas momentáneas y sonoras. Porque al pisar Buenos Aires, el alma de Borges se le abrió a perspectivas deslumbradas del Palermo de antes o el sur con mucho sosiego, al mismo tiempo que la Recoleta o la Chacarita; el remover infolios y álbumes familiares, desplazaban las emociones hacia un hontanar más austero aún, que devastaba una nueva conciencia de la historia, la duda de sí mismo, la ansiedad, la conciencia de lo fugaz y de los tiempos recurrentes. El Borges "percibidor abstracto del mundo" (Gutiérrez Girardot) sufrió la dura prueba de una historia que es siempre actual, como él tuvo que verla en juego paradójico, es decir soportó un presente intemporal, inexistente o falaz. Esas alternativas han dado a su verso un temblor de positiva efectividad lírica, una lírica formulada en huidizas impresiones de color para pintar crepúsculos, o un liso y averdinado matiz para la proliferación de mármoles —reales en estatuas o irreales, y por eso quizás persistentes— en la reminiscencia de heráldica familiar y heroica. Es la persecución de lo absoluto, se le llama fama, gloria, eternidad, esencia inmutable, castigo del infierno o premio de cielo. "He visto un arrabal infinito —escribe Borges— donde se cumple una insaciada inmortalidad de ponientes". Una frase de Mallarmé definiría también su poética: "Cifrar el infinito espacio vacío de lo absoluto en el lenguaje de lo terrenal, melódica y calladamente". Seduce esta idea de "espacio vacío de lo absoluto" que es como la negación de la negación, porque es el juego dentro del cual se le siente vivir al propio Borges. Poemas de distinta época prueban el afán de definir el propio destino poético. De entre ellos se destaca el crear como fidelidad de

Respuesta de un condenado a muerte

Más de una vez Lugones tuvo que yacer bajo los epitafios con que los muchachos "martinfierristas" exorcizaban el demonio del modernismo. Lugones callaba. Pero cuando César Tiempo y Pedro Juan Vignale le pidieron palabras para la Exposición de la actual poesía argentina, el poeta hizo "in extenso" la propia acusación. A esa acta corresponden estas palabras: "Amontonar imágenes inconexas en parrafitos tropezados como la tos y desde luego sin rima: he ahí toda la poesía y todo el arte. Nada más fácil, en consecuencia, que el hallazgo de tres o cuatro poetas por hora y a la vuelta de cada esquina...".

Autobiografía de Jorge Luis Borges

"Los íntimos quehaceres y quehaceres de mi vida, supongo haberlos publicado ya en prosa y verso. Faltan los pormenores de fechas y de nombres propios (hojas de almanaque y mayúsculas) que paso a registrar, sin darles mayor importancia. Soy porteño. He nacido el 1900 en la parroquia de San Nicolás, la más antigua de la capital, al menos para mí. La época de la guerra la pasé en Ginebra, época sin salida, apretada, hecha de garúas y que recordaré siempre con algún odio. El diez y ocho fui a España. Allí colaboré en los comienzos del ultraísmo. El veintiuno regresé a la patria y arriesgué, con González Lanuza, con Francisco Piñero, con Norah Lange y con mi primo Guillermo Juan, la publicación mural de Prisma, cartelón que ni las paredes leyeron y que fue una disconformidad hermosa y chambona. Después aventuramos Proa en que salió a relucir Macedonio Fernández y que cumplió tres números. El veinticuatro, a instigaciones de Brandán Caraffa, fundé una segunda revista Proa, esta vez con don Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz. He publicado en verso: Fervor de Buenos Aires (1923); Luna de enfrente (1925). En prosa: Inquisiciones (1925); El tamaño de mi esperanza (1926). Estoy escribiendo otro libro de versos porteños (digamos palermeros o villa-alvearenses, para que no suene ambicioso) que se intitulará dulcemente: "Cuaderno San Martín".

(En Exposición de la actual poesía argentina.)

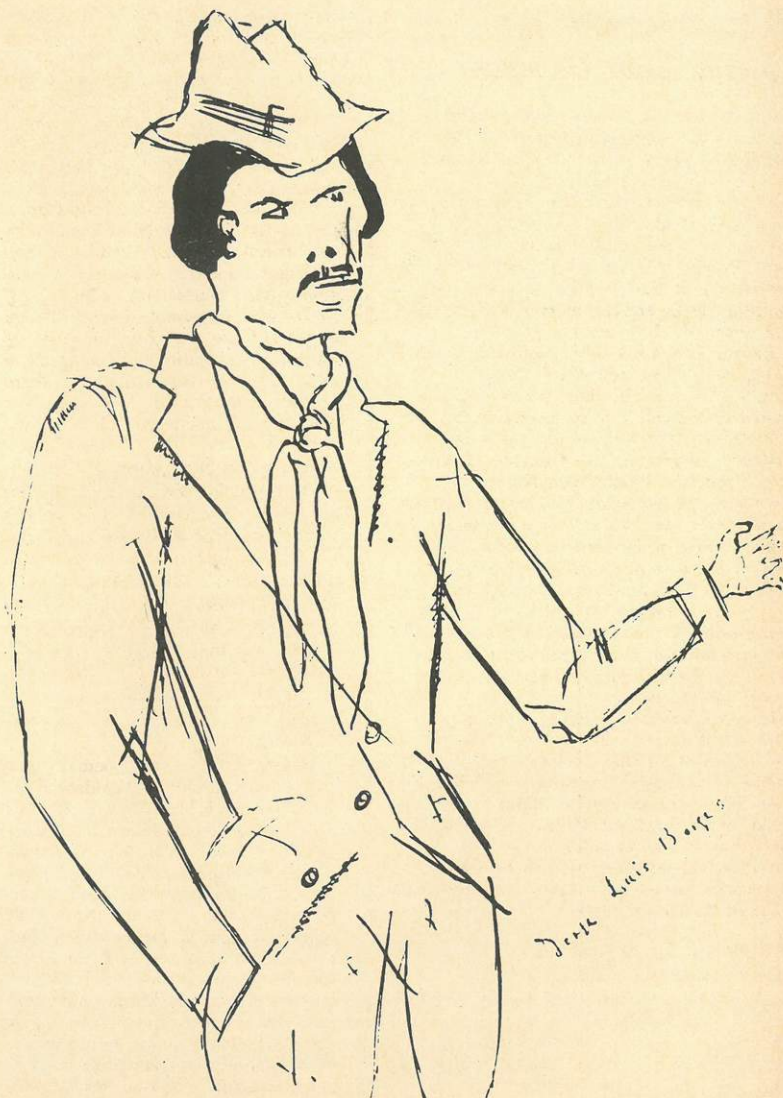
testimonio más que como "persistencia de hermosura". En *El hacedor* se lee: "Hace años traté de librarme de él (el trabajo se llama "Borges y yo") y pasé de las mitologías de arrabal a los juegos con el tiempo y con el infinito. Pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así, mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página". Hemos dicho que hay en Borges una conciencia de lo transitorio pero también un saber y sentir lo que permanece y nos prolonga en un nombre, un lugar, un rasgo de herencia. El sentimiento de linaje o de tradición y continuidad de sangre se halla más o menos idéntico en "Los Borges", "La noche cíclica" y en varias "alusiones". En "Dulcia linquimius arva" el poeta ahbla de "mi canción de criollo final" pero de la enumeración de recuerdos y parientes extrae una consecuencia desalentadora: "Soy un pueblera y ya no sé de esas cosas". De nombres familiares, de próceres y de mármoles se trata cuando al mismo tiempo trabaja la idea de vida-muerte, presencia-fugacidad y con ellas algo que apuntala el vivir y la fama: el sentido del honor en el acto heroico, en la provocación del coraje y en la marca de la violencia. Cuentos y poemas dicen que Borges sintió la trepidación de esa erencia: la imagen de Muraña es como la de un doble de oscuro signo pero de inexorable presencia; y el final del poema "El Tango" (*Aun recuerdo imposible de haber muerto / peleando en una esquina de suburbio*) glosa la misma idea de inexorabilidad, algo que es lícito vincular con los contenidos del "Poema conjetural" y ese "destino sudamericano" de Laprida que niega la impostación de módulos europeos de refinamiento y cultura. El proceso de sus poemarios tiene que ver también con la imagen del hombre, ente abstracto y ser localizado, pero también con el modo de trabajo, con la cer-



Jorge Luis Borges (dibujo de Norah Borges)

canía o la distancia a módulos ríoplatenses o europeos. En una palabra con el problema de la lengua poética y su relativa independencia, su originalidad y el horizonte de captación dentro del ámbito americano y universal. No hace mucho, Borges hizo la historia de esas búsquedas y con franqueza y modestia ejemplar habló de *Fervor de Buenos Aires* —libro “injustamente famoso”— como prueba de “una evidente discordia entre el tema, o uno de sus temas, o el fondo del libro que es la ciudad de Buenos Aires... y el lenguaje en que yo escribí, un español que quería parecerse al español latino de Quevedo y de Saavedra Fajardo”.

Luego reconoce que para salvar esos errores mechó de argentinismos los poemas de *Luna de enfrente*. Supone que en uno y otro caso no fue sino un poeta fracasado. La sola mención y el eco afectivo en el lector de algún nombre porteño, fueron al fin, en su concepto, mejor camino para la emotividad circunstancial e inmediata de un poema supuestamente porteño. El lector coincide escasamente con Borges en esto de reconocer incongruencias entre el pensar y la forma de sus poemas; así como surgieron, no con la prejuiciosa atención a los modelos cultos o populares que Borges condena con exceso, el poeta dio con un pensar en imágenes que esclarecen una evocación y hasta la crean con una belleza nueva. A diferencia de los poetas de vanguardia que procuraban una concatenación dinámica de las percepciones para dotar a las imágenes de una actualidad cuya única virtud está en no superar la mera instancia fugaz, Borges carga el instante de correlaciones íntimas, felices o doloridas, y hace del recuerdo un centro que origina una realidad, la única capaz de hacer sospechar lo eterno, lo permanente. “La poesía que es inmortal y pobre” ha definido Borges, sentando la idea de una persistencia en cuya austeridad pueda



“Compadrito de la edad de oro” (dibujo de Jorge Luis Borges para el Primer Salón de Escritores, La Plata, 1928)

Carriego profeta de Borges

Borges dedicó todo un libro a Carriego. Este libro estaba previsto por la poesía de Borges, que halló inspiración en lo que quedaba del arrabal de Carriego, por las apenas vislumbradas experiencias del mismo Palermo y también por recuerdos afines: Carriego visitaba a los Borges al volver cada domingo del hipódromo; es lo que provoca en Borges estas palabras: "Creo también que el haberlo conocido a Carriego no rectifica en este caso particular la dificultad del propósito. Poseo recuerdos de Carriego: recuerdos de recuerdos de otros recuerdos...". Esos recuerdos —que aquí a fuerza de anudarse parecen quedarán anulados como tales—, deben estar más próximos en la reminiscencia de Borges. Esto puede deducirse de los versos que dedicó Carriego

"A doña Leonor Acevedo de Borges", bajo el título de "Vulgar sinfonía". No agregan nada, por cierto, a la gloria de Carriego, pero interesan como vaticinio. Un vaticinio que Borges también olvidó o no supo tampoco recoger como "recuerdos de recuerdos de otros recuerdos". Quizás le hubieran quedado unas palabras de gratitud o algo así para el profeta de su voz, el que le anunció Fervor de Buenos Aires veinte años antes de su aparición. La última estrofa de

"Vulgar sinfonía", dice así:

"Y que tu hijo, el niño aquel de tu orgullo, que ya empieza a sentir en la cabeza breves ansias de laurel, vaya, siguiendo la fiel ala de la ensañación a continuar la vendimia que dará la uva eximia del vino de la Canción."

también el creador ser él mismo despojado de tiempo.

Y el tiempo es obsesiva constancia en los poemas y los relatos de Borges; el tiempo "esa inmortalidad infatigable", esa "terrible inmortalidad" es, en el poeta, no amenaza de condenación o esperanza de premio. Identificado el fluir temporal con la idea de lo eterno, pierde este concepto el contenido de garantía en la fe para convertirse en una condición irreparable de los seres y los acaecimientos en el espacio. Así se entienden estos versos de "Insomnio": *...soy el aborrecible centinela de esas colocaciones inmóviles. / Alambre, terraplenes, papeles muertos, sobras de Buenos Aires. / Creo esta noche en la terrible inmortalidad / ningún hombre ha muerto en el tiempo, ninguna mujer, ningún muerto, / porque esta inevitable realidad de fierro y de barro / tiene que atravesar la indiferencia de cuantos estén / dormidos o muertos / —aunque se oculten en la corrupción y en los siglos— y condenarlos a vigilia espantosa. Las imágenes repetidas de un espejo y presumiblemente conservadas y recuperables, son como los jugadores entregados a "los altibajos del juego sempiternamente iguales", formas de una deseada, ansiosa y nada probable inmortalidad; de ahí que el concepto se vea obligado a aceptar adjetivaciones y adverbios limitadores que lo socavan. El sostén anecdótico embebido en "tanta certidumbre de anulación" da en el hallazgo de imágenes que como las de la Recoleta, barajan tiempo, vida, sueño y muerte, realidad y espacio, todo lo que es y dejará de ser porque el alma es también caducidad como al cesar la luz / caduca el simulacro de los espejos. Vislumbres de trascendencia traducen sin embargo, algunos versos: "sedimento de eternidad, un gusto del mundo" puede ser que nos quede "cuando el tiempo nos deja", según se lee*

en "A Francisco López Merino", pero se comprende que al relacionar eternidad y gusto del mundo, lo inmortal sigue siendo condición prendida a lo que es siempre en la vigilia, en la duración de la existencia. Es el pensamiento que glosa "Remordimiento por cualquier defunción" donde "el muerto no es un muerto: es la muerte".

Aunque, según vemos, Borges da espaldas a las convicciones ultraístas en cuanto supone una ardiente y ardua reflexión sobre el vivir, la muerte, la realidad y las sostenidas instancias de orden metafísico, su técnica aprovecha los avances de estructura y el juego de imágenes afines a los movimientos de vanguardia. El poema, dentro de la mayor libertad de metros va creándose en un ritmo interior, con su unidad temática y sus metáforas imprevisas y audaces: *la luz a puñetazos / abre un boquete en los cristales* ("Sala vacía"); *la mano jironada del mendigo / esfuerza la congoja de la tarde* ("Atardeceres"); *Pampa sufrida y macha; / Pampa: lisa como una luna, clara como un amparo*. Pero de los mismos ejemplos surge que el poeta atrae hacia su interior una realidad que así se hace hondamente lírica y de tinte simbolista, como se ve en "Los llanos": *La llanura es un dolor pobrísimo que persiste. / La llanura es una estéril copia del alma*. En apariencia Borges trabaja aquí procurando un atareado enfilamiento de imágenes, pero el acento es de tono trágico y sume la totalidad del poema en un clima de horror y alucinación.

En síntesis, Borges ejemplifica modalidades técnicas del ultraísmo pero cede escaso terreno a cuanto límite lo intemporal de la poesía en sí, como experiencia perdurable. Quiere pues la poesía "que es inmortal y pobre", la que "vuelve como la aurora y el ocazo". Como "lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras..."



Despedida de Alfonso Reyes (el último de los sentados). Aparecen, entre otros: Jorge Luis Borges (primero de los sentados), Evar Méndez (segundo a la izquierda, de pie) y Ricardo Molinari (tercero a la izquierda, de pie)

Bibliografía básica

Aguilar, J. B., "Impresionismo, ultraísmo, martinfierrismo", en *Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana*, N° 3, Mendoza, 1961.

Bajarla, Juan Jacobo, *Literatura de vanguardia*, Buenos Aires, 1946.

Borges, Jorge Luis, "Ultraísmo", en *Notas*, N° 151, Buenos Aires, 1921.

Córdova Iturburu, *La revolución martinfierrista*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1962.

Fernández Moreno, César, *La realidad y los papeles*, Aguilar, Madrid, 1967.

Ghiano, Juan Carlos, *Poesía argentina del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1957.

González Lanuza, Eduardo, *Los martinfierristas*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1961.

Ibarra, Néstor, *La nueva poesía argentina (1921-1929)*, Buenos Aires, 1930.

Lafleur, Provenzano y Alonso, *Las revistas literarias argentinas*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1962.

Mastronardi, Carlos, "Sobre una poesía condenada", en *Sur*, N° 169, año XIV.

Noé, Julio, *Antología de la poesía argentina moderna*, Buenos Aires, 1926.

Pinto, Juan, *Breviario de la literatura argentina contemporánea*, La Mandrágora, Buenos Aires, 1958.

Prieto, Adolfo, "El martinfierrismo", en *Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana*, N° 1, 1959.

Id., "Una curiosa 'Revista de orientación futurista'", en *Boletín de Literaturas Hispánicas*, N° 3, Rosario, 1961.

Rodríguez Monegal, Emir, "Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo", en *Número*, N° 19, Montevideo, 1952.

Salvador, Nélida, *Revistas argentinas de vanguardia, 1920-1930*, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1962.

Torre, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, Caro Raggio, Madrid, 1925. (Hay edición corregida y

ampliada en Ediciones Guadarrama, Madrid, 1965.)

Sobre GIRONDO

Pellegrini, Aldo, *Oliverio Gironde*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires.

Scrimaglio, Marta, *Oliverio Gironde*, Santa Fe, 1964.

Sobre NALE ROXLO

Lacau, María Hortensia, *El mundo poético de Nalé Roxlo*, Raigal, Buenos Aires, 1954.

Sobre LOPEZ MERINO

López Merino y su mundo poético, textos de Natalio Glanzer, María de Villarino, Raúl Amaral, Alejandro Denis-Krause, Roberto Saraví Cisneros, Norberto Silvetti Paz, Horacio Ponce de León, Gustavo A. García Saraví y Alfredo Fernández García. Angel Domínguez e hijo, La Plata, 1954.

Rojas Paz, Pablo, "Francisco López Merino", en *El perfil de nuestra expresión*, El Inca, Buenos Aires, 1929.

Sobre MOLINARI

Pousa, Narciso, *Ricardo E. Molinari*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1961.

Sobre BERNARDEZ

Barufaldi, Rogelio, *Francisco Luis Bernárdez*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1963.

La bibliografía sobre Borges se incluye en el capítulo correspondiente a este escritor.



Liberación - óleo de Raquel Forner.

Este fascículo, con el libro LOS POETAS DE FLORIDA (selección),
constituye la entrega N° 40 de CAPITULO
Precio del fascículo más el libro: \$ 160.-

Todas las semanas

CAPITULO

le ofrece la más moderna e ilustrada

HISTORIA DE LA LITERATURA ARGENTINA

y una obra completa y representativa de la

BIBLIOTECA ARGENTINA FUNDAMENTAL

Estas son algunas de las obras importantes que publica CAPITULO:

Martin Fierro - J. Hernández
La gallina degollada y otros cuentos - H. Quiroga
El perseguidor y otros cuentos - J. Cortázar
El matadero y La cautiva - Echeverría
Amalia - Mármol
Facundo - Sarmiento
Santos Vega - Ascasubi
Una excursión a los indios ranqueles - Mansilla
La gran aldea - Lucio V. López
Juvenilia - M. Cané
Sin rumbo - Cambaceres

Poesía y prosa - Almafuerte
Antología de la poesía modernista
Antología de la prosa modernista
La gloria de Don Ramiro - Enrique Larreta
Los gauchos judíos - Alberto Gerchunoff
Raucho - Ricardo Güiraldes
Florida y la vanguardia
Boedo y el tema social
Un guapo del 900 - Samuel Eichelbaum
La sala de espera - Eduardo Mallea
Informe sobre ciegos - Ernesto Sábato

CAPITULO

todo el país
a través de toda
su literatura