

Universitat de Barcelona

Facultat de Geografia e Història

Dpt. Antropologia Cultural i Història d'Amèrica i Àfrica

Màster d'Antropologia i Etnografia

Trabajo final de Máster

Microscopia poética de Buenos Aires.

**Tientos etnográficos en tres poemas de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*
de Oliverio Girondo.**

Federica Pesce

Directores:

Manuel Delgado Ruiz, Bernat Castany Prado

Barcelona, Junio de 2015

A Giuseppe

Índice

Prefacio y agradecimientos	5
Introducción. Traspasando fronteras entre antropología y literatura	9
Capítulo I. La modernidad y lo urbano	19
Capítulo II. Las calles de Buenos Aires	29
Capítulo III. El prosaico maravilloso viaje de Gironde	43
Capítulo IV. El recolector de instantes	57
Capítulo V. La mirada móvil	67
Capítulo VI. La muerte del yo, el triunfo del cuerpo	77
Bibliografía	87

-Dulce-Persona: ¿Qué va a suceder pronto en la novela, Quizagenio? -Quizagenio: Te lo diré cuando yo sea el autor. -Dulce-Persona: ¿Y después qué seguirá?

Macedonio Fernández

Prefacio y agradecimientos

La obra de Gironde se adapta mal a la neutralidad de un trabajo académico como el que ahora arranca. La pretensión de calificar y ordenar bajo un marco teórico algo tan difícilmente etiquetable como la poesía de vanguardia resulta casi una quimera, máxime cuando se hace, como es el caso, en un estudio que ni siquiera pretende ser considerado como acabado y bien diseñado. Por otra parte, este ensayo se arroga la posibilidad de paralizar en un formato escolar algo como la vida urbana –esta, por definición, hecha de agitaciones y trajines-. De hecho, luego de varios meses de investigación, sigo preguntándome: ¿cómo abordar la vanguardia, cómo abordar lo *urbano* en la vanguardia, sin traicionarlos?

Probablemente la única forma de hacerse con la vocación última de la vanguardia y la manera de cómo esta se confundió con la vida en las calles sea desde la práctica, aunque sea de manera modesta. Creo que todos lo hacemos cuando se experimentan de manera intensa los momentos más liliputienses de su cotidianeidad o cuando se tiene la suerte de viajar a otras ciudades y retener lo allí vivido, renunciando a toda solemnidad, como Gironde. En efecto, él formaba parte de esta especie de poetas que aparecen afectados por la obsesión por lo diminuto que transcurre ante sus ojos o en torno suyo, con lo que todos los humanos que *miramos* estamos, sin saberlo, imitándolos y rindiéndoles homenaje, por escaso que sea nuestro talento.

Reconozco que, como Gironde, yo también he tenido el privilegio de poder viajar y puedo entender la tendencia del poeta a evocar detalles y pequeñeces como los que alimentan, por ejemplo, estos poemas para ser leídos en el tranvía de los que se hablará a continuación. Recuerdo que hace relativamente poco visité Estambul como una turista más y, entre todo lo que emana, se me grabó el detalle más anodino y trivial: había, bajo el sol turco, entre sus palacios, dos niños que jugaban con una pelota. Sinceramente me parecieron mucho más fascinantes que los topacios del emperador otomano, porque esos niños brillaban con luz propia; la luz de quienes son conscientes de que son ellos quienes en realidad reinan en las ciudades, porque las entienden bien a fuerza de vivirlas. No puedo recordar de la supuesta magia de París mucho más que la imagen de un hombre anciano y desgastado que acampaba en la calle, pero cuyo rostro se iluminaba el fuego de un cigarro. De La Habana reconozco que me llevé sobre todo el canto mañanero de una mujer de ancha figura, cuyos pasos hacían eco en las viejas paredes de un callejón de la parte vieja. Acaso creerme no atada a ningún sitio, como

cosmopolita pequeñoburguesa que no dejó de ser, resulta ser otra pieza del experimento gironiano que he tenido la suerte de ejecutar inconscientemente cada vez que he estado en otros sitios, aunque, en el fondo, esa pretensión de feliz desarraigo se desmienta con un nuevo regreso a Ítaca, es decir a texturas, colores y sabores de las que nadie se desprende y que no sobrepasan ciertas latitudes.

Este trabajo no habría sido posible sin la ayuda de mis tutores. Agradezco a Manuel, quien ha sido el tutor indispensable para el desarrollo de este estudio, pero también un maestro de quien nunca he dejado de aprender no sólo de antropología, sino también de cine, música, historia, y sobre todo del oficio de existir. También guardo una extraordinaria deuda de gratitud con Bernat, quien con sus sugerencias me ha permitido afinar todo lo que aprendí en las aulas de la Facultad de Filología, en especial en sus clases. Todo esto hubiera sido imposible, por otra parte, sin su paciencia y su tolerancia.

Este tanteo por mitad antropológico y por la otra filológico, está dedicado antes que a nadie a Oliverio Girono, a quien pido disculpas por haberme atrevido a manosear impunemente su obra. También, por supuesto, a todas las personas que me han apoyado desde su cariño, que han sido una presencia necesaria para el avance de esta investigación. Entre ellos, en primer lugar, a mis padres y a mi hermano Giuseppe, que han estado cerca en todo momento, aún en la lejanía; seres queridos capaces de comprenderme y de aliviarme en los momentos de tristeza y desánimo. En segundo lugar, mi agradecimiento a Roberto, que llena los silencios con su música y me aconseja con una sabiduría que suele disfrazar de sentido común. A mis compañeros y compañeras del Máster, a la historia y la personalidad que cada cual encarnaba; a la solidaridad que se instauró dentro y fuera de clase. En tercer lugar, a mis amigas Olga, que me ha escuchado siempre, esto equivale a decir que me ha soportado, y Valentina, que hace años que me provee de risas y de sonrisas. En último lugar, a todos los desconocidos que componen mi rutina; entre ellos, a mi vecino, quien ha confortado, sin saberlo, mis largas tardes de estudio con la música de su piano. A todos aquellos con quienes me crucé y no me volveré a cruzar, por enseñarme a diario que ellos son la poesía y la vida.

A todos y todas, muchísimas gracias.

La prosopopeya (prosopon poien) consiste en poner en escena a los ausentes, los muertos, los seres sobrenaturales o los inanimados.

Nora Catelli

Introducción. Traspasando fronteras entre antropología y literatura

No es este el primer trabajo que aborda una obra literaria desde la antropología. De hecho, ambas disciplinas -la literatura y la antropología- han estado en constante contacto incluso antes de la consagración de la antropología entre las ciencias sociales (Orrego y Serje, 2012). Un contacto, antes de que los críticos investigaran sobre ello, silencioso, pero no por eso inexistente. Lo cierto es que una faceta que ambas disciplinas comparten es la de producir una reflexión que “expresa la experiencia humana” (Mira, 2007 : 548). Pese a que pueda parecer una evidencia, este punto es fundamental para ahondar en una característica que ambas llevan analizando desde hace mucho: “la experiencia de la alteridad”¹ (Orrego y Serje, 2012 : 15), y esta se da desde los primeros relatos y novelas de viaje.

Estos lazos no podían pasar desapercibidos ante los ojos de los críticos, quienes se preocuparon en formalizar este patente vínculo que remonta a los tiempos de Hesíodo. Pero, más allá del análisis previo a su toma de conciencia, aquí se enfocará cuándo esta relación va cobrando fuerza conforme la literatura se desarrolla y se multiplica en diferentes y múltiples géneros; la antropología, por su parte, recoge bajo formas más intuitivas los frutos literarios y, sucesivamente, los reunirá en un seno teórico institucionalizado.

Cabe recordar que la antropología sólo a finales del siglo XIX empezó a asumir la etnografía -es decir el conocimiento directo de la conducta humana en sociedad- como su método principal, y que, antes de que lo hiciera, fueron otros -ciertos escritores, por ejemplo- quienes asumieron la tarea de registrar realidades sobre el terreno y hacerlo empleando como fuente de información su propia experiencia personal. En ese contexto, la identificación de la literatura como elemento etnográfico no es una novedad; cabe destacar por ello que este recorrido, específicamente en el caso hispánico, empieza desde el siglo XV con autores cuya capacidad descriptiva de contextos sociales se acercaba al oficio de los etnógrafos. Por citar sólo los que han sido objeto de estudios concretos desde una rama ya consagrada de la antropología, la etnoliteratura, están Frabrizio de Vagad, Juan Valera, Miguel Delibes, García Lorca (De la Fuente, ed., 1994; De la Fuente y Hermosilla, eds., 1997). Además, también buena

¹ Por *alteridad* no se entiende una mera contraposición entre un individuo *versus* otro, sino más bien todo lo que conlleva dicha alteridad: la sensación de lo extraño, que puede experimentarse también en lo familiar. “Es la pregunta por condiciones de posibilidad y límites, por causas y significados de esta alteridad, por sus formas y transformaciones, lo que implica a su vez la pregunta por su futuro y por su sentido” (Krotz, 1994 : 7).

parte de la literatura naturalista del XIX podría ver reconocidas virtudes de descripción etnográfica, como las notas de campo que tomaba Zola (1985 [1870-1890]) para documentar sus novelas o los reportajes periodísticos Chejov, como el que publicara sobre el penal de Sajalín (Chejov, 2005 [1890]). Si se traslada esta consideración a marcos urbanos, ¿qué duda cabe de que Dickens sería el etnógrafo del Londres de Engels; Dos Passos, el del Nueva York de Lewis Mumford, o Raymond Chadler, el del Los Ángeles de Mike Davis? Los ejemplos de estos usos etnográficos de la ficción novelesca serían poco menos que inacabables.² Algo parecido podría decirse de lo que se presentó como “nuevo periodismo”: Rodolfo Walsh, Tom Wolfe, Norman Mailer, Truman Capote..., que escribieron sobre lo que vieron con sensibilidad etnográfica. Capítulo aparte en esa enumeración de contrabandismos entre literatura y antropología lo merecería el caso de los antropólogos escritores o escritores antropólogos, entre los cuales merece la pena subrayar el caso del peruano José María Arguedas (cf. Del Pino, 2005), aunque se encuentran ejemplos más cercanos en Joan Francesc Mira, Alberto Cardín o Gerard Horta.

Ahora bien, la cosecha de esta interminable relación se vierte en diferentes caudales. Por un lado, el antropólogo reconoce la utilidad etnográfica y la fuerza narrativa de la literatura; no son pocos los antropólogos cuya tarea investigadora se ha centrado en usar la literatura como objeto de estudio (Birkenmaier, 2012; Frigolé, 1995; Werkmeister, 2012) y a la vez como una herramienta para ahondar en el estudio antropológico (Clifford, 1995; Frigolé, 1996; Orrego y Serje, 2012). En el primer caso, a menudo se han tomado como referencia piezas literarias en las que resonaba entre sus páginas el eco de estas preguntas: “¿Es posible leer culturas ajenas? [...] ¿Puede lo ajeno abordarse realmente desde una interpretación hermenéutica y traducirse al sistema propio de signos?” (Werkmeister, 2012 : 171). En el caso americano esta necesidad de decodificar lo ajeno resulta más patente, porque aquel continente no sólo es el *mundo nuevo*, sino también el *mundo otro* (Todorov, 2003 [1982]), y la literatura, que posee una elevadísima capacidad de permeabilidad respecto de lo exterior, obviamente no quedó atrapada en su torre de marfil; baste pensar a la multitud de formas y géneros literarios con matiz antropológico que florecen en Latinoamérica, desde la literatura periodística – por ejemplo, José Martí o Rubén Darío – hasta la novela indigenista. No en vano, no son

² A título de muestra: Delgado (1998), sobre Pérez Galdós; Werkmeister, (2012), sobre Döblin, o Daly (1990), sobre Scott Fitzgerald.

pocos los antropólogos que han estudiado desde el ensayismo crítico de Fernando de Ortiz (Birkenmaier, 2012) hasta las *Amazonas* de Alfred Döblin (Werkmeister, 2012), obras en las que afloran problemáticas cruciales, un puzle irresoluble compuesto de cultura exótica, indios, “barbarie”... Aquí, la sensibilidad literaria y la investigación antropológica practican una interesante complementariedad: la capacidad de la literatura y de los literatos a la hora de ahondar en la realidad americana, por un lado, y la perspicacia de los antropólogos en emplear los recursos literarios al servicio de la comparación cultural por otro. De hecho, en relación a la obra literaria, el antropólogo hace una labor de arqueología del texto, analizando los substratos y los tejidos culturales vivos que se propagan en cada una de sus páginas (cf. López-Baralt, 2005). La literatura prevé al informe etnográfico de un material valioso: el gusto por el detalle, un “punto de vista [...] total, sin ser jamás absoluto” (Frigolé, 1996 : 231) y la absoluta entrega descriptiva al entorno.

Una vez visto que la antropología coquetea con facilidad con las novelas realistas, cabe plantearse qué tipo de reacción se da cuando las ciencias sociales se acercan a géneros por definición menos descriptivos, como el teatro y a la poesía. El trabajo de James Clifford (1995) sobre la poesía de Aimé Césaire recoge, por la naturaleza misma del tipo de obra estudiada, un minucioso trabajo antropológico-lingüístico, hábilmente condensado, sobre la potencia de los neologismos; esto se presta gracias al formato mismo de la poesía, incapaz de aportar un número excesivo de detalles, pero por esa misma razón, cuidadoso y extremadamente detallista en su elección lingüística; el teatro también concita el estudio antropológico, como se puede ver en la investigación de Frigolé (1995) sobre el teatro de García Lorca. Ambos sintetizan una visión global: el primero acerca la realidad cimarrona, el segundo acerca la andaluza.

No obstante, puede resultar extraño que la antropología, una ciencia social, utilice la literatura como fuente de documentación e intuiciones, sobre todo en el caso de la poesía, el teatro o buena parte de la prosa, ya que en estos géneros la ficción se mezcla sin ningún límite con la realidad. Pero si por un lado la originalidad creadora de la literatura se diferencia de la metodología antropológica, por otro cabe destacar que existe un principio básico que los une: “la interacción de la obra literaria no interacciona con la realidad, sino con uno o más modelos de la realidad, pasada o presente” (Frigolé, 1995 : 18-19).

Pues las realidades que se despliegan en una obra literaria, y por supuesto en una obra antropológica, se solapan entre la subjetividad del autor y la realidad que lo envuelve. A menudo la ficción narrativa no es peculiaridad propia de la literatura. De hecho, la crítica ya ha evidenciado también “el artificio” que encierra “la descripción antropológica” (Bernand, 2012 : 69). Más bien, la diferencia reside en que mientras que en la literatura la ficción se erige como institución de la misma –“la literatura se sabe autosuficiente como proyecto de comprensión de la condición humana” (Orrego y Serje, 2012 : 22)-, en antropología se empieza a subrayar esta relación ficticia con la realidad, que comparte con el escrito literario, sólo de la mano de la crítica moderna.

Esta dosis de ficción puede proceder no sólo de ciertos tipos de licencias estilísticas o temáticas, sino también de la proyección de la propia sombra del investigador y su personalidad sobre lo que escribe, de manera que la ficción literaria funciona en estos casos como puente entre la etnografía y la biografía del etnógrafo. El guiño subyacente a esta afirmación no es, como se puede imaginar, aplicable a un puñado de autores que orbitan alejados del foco central de la disciplina antropológica, sino a uno de sus pilares: se está apuntando al propio Malinowski, sin duda el autor del canon del oficio de etnógrafo. Las notables evidencias que conectan el *A Diary in the strict sense of terme* de Malinowski con *El corazón de las tinieblas* de Conrad han sido ampliamente estudiadas, entre muchos por Clifford (1995)³. Aquí no se subrayarán las coincidencias anecdóticas que puedan tener las vidas de ambos autores, sino más bien se considera, como parte de los argumentos citados, cómo Malinowski mimetiza el estilo literario de Conrad. En particular, se va a tomar una frase de Clifford acerca de las etnografías del antropólogo polaco: “Expresiones ficcionales de una cultura y una subjetividad, proporcionaban una escapatoria a las ataduras de sinceridad y totalidad, la problemática conradiana de la mentira que está presente en el *Diario*” (1995 : 131).

Por lo tanto, sin lograrlo, la inflexibilidad científica de la antropología tuvo que hacer frente entonces a uno de sus frutos más fértiles: la subjetividad misma. La publicación póstuma del *Diario* fue una bomba de relojería. Raymond Firth señala las críticas que surgieron en ese entonces: “Ian Hogbin write: ‘In my view the volume holds no interest for anyone, be he anthropologist, psychologist, student of biograpy or merely a gossip’.”

³ Sobre el valor de la obra de Conrad como testimonio casi etnográfico de la expansión colonial europea, cf. Martínez y Martínez, 2007.

(en Malinowski, 1989 [1967] : XXII). Sin embargo, contrariamente a la opinión de Hogbin, este documento narcisista e hipocondríaco implica estas cuatro facetas: antropología, psicología, biografía y, por supuesto, chismes; de ahí su crucial importancia. El circuito cerrado de la academia se rompe porque el antropólogo polaco, al igual que un escritor, “no ordena el desorden: lo desvela y lo muestra.” (Mira, 2007 : 557). El diario no podía pasar desapercibido, ya que manifestó una característica que subyace en todo trabajo antropológico y que supuso una verdadera epifanía, no sólo por la presencia de la subjetividad, sino también por el importante añadido que revela: esa subjetividad como objeto de la etnografía y como parte integrante del trabajo etnográfico. Y cuando se habla de subjetividad no se remite a su versión intimista, tal y como emplean algunas ciencias; más bien se trata de “materia ciertamente indócil al solo yugo antropológico [...], que forma un síndrome con estados mentales, conciencia, intención y significado” (Lisón Tolosana, 1995 : 257). Este síndrome posee dos matices: escapa de todo aquello que resulta categorizable y a la vez actúa como una suerte de esponja, atrapando no sólo las experiencias etnográficas, sino adueñándose, a veces entre líneas, de todo el discurso etnográfico en su conjunto.

Estas consideraciones llevaron a replantear la disciplina misma, la forma de hacer antropología y de comprenderla: ¿cuál es o, mejor dicho, cuál debería ser el lugar de la subjetividad en los estudios etnográficos? Y si existe un lugar específico para la subjetividad, ¿cuál es el límite entre la ficción literaria y la “objetividad” etnográfica? La posición de la etnografía al respecto no está exenta de contradicciones. Por un lado, paradójicamente la objetividad se considera una pieza imprescindible del engranaje de la antropología como disciplina que se quiere científica, una peculiaridad que, por ejemplo, el discurso filológico nunca reclamó para sí. Sin embargo, por otro, ese *modus vivendi* podía aún suscitar las críticas de los escépticos, que considerarían la presencia del sujeto como un factor de impureza por los matices literarios que aporta al relato etnográfico. Es comprensible que haya quien aún se resista a ver en la literatura un recurso devaluador ante la academia, pero porque no reconoce que es una fuente inagotable no sólo de meras ficciones, sino también de realidades ficcionadas que ponen a dura prueba toda pretensión positivista de verdad. En el fondo, se antoja que esa fobia ante la explicitación de la propia subjetividad del etnógrafo lo es en realidad ante todo aquello que no se puede categorizar, etiquetar y observar en laboratorio. Lo que tampoco parece discutible es que si la antropología pudiera presumir de contar con un

método asentado e incuestionable, no se seguiría vertiendo tinta al respecto de su “cientificidad”. Esta pugna la describe Paul Rabinow:

Hay además varias formas de hibridación en tales presupuestos [...] que se manifiestan, sin embargo, a través de la actividad intelectual de un ‘profesional’; es decir, de quien habla, de quien se expresa, ante, por y en nombre de la comunidad científica... Por ejemplo, mientras todos los mencionados ejercen la antropología, James Clifford ha creado, y ha ocupado, el rol de escritor que ejerce en nombre de los escritores (Rabinow, 1989 : 331).

Sin embargo, más allá de las escuelas o los debates que constituyen este interminable laberinto hermenéutico, estaría bien sintetizar el valor que poseen ambas disciplinas con la forma muy acertada como las describe Joan Francesc Mira: “La antropología es –o debería ser- algo más que la observación y la interpretación secas y desencarnadas, y la literatura puede ser mucho más que un pasatiempo sin sustancia” (2007 : 548). Ya que aquí se toma esta consideración como punto de partida, es muy difícil desligar el texto literario de las etnografías; difícil porque el texto etnográfico no puede desvincularse en ningún modo del etnógrafo, de igual manera que el texto literario se impregna de su contexto y de las referencias vitales que gravitan alrededor de quien lo ha escrito. Además, el documento etnográfico no se limita a la única voz del autor, sino que participa de una polifonía (Clifford, 1995; Borjas, 2007); si se pensase en términos literarios, se encontraría la figura del narrador-autor, que a su vez es un personaje más dentro de los actores-personajes que forman la etnografía.

Tanto la literatura como la antropología forman parte de una suerte de escritura sumergida en lo extraño y en sus matices tan reales, en esa alteridad tan intrínseca a cada entorno, sea ese familiar o no. El reconocimiento en conjunto de estas características en los textos etnográficos viene a componer después el filón de esa *metaetnografía* que propuso la antropología postmoderna (Clifford, 1995; Rabinow, 1989), cuya expresión más significativa es por supuesto *El antropólogo como autor* de Clifford Geertz (1989). En esta obra se analizaban los trabajos etnográficos clásicos de Lévi-Strauss, Evans-Pritchard, Malinowski y Ruth Benedict como si fueran textos literarios, poniendo de manifiesto la fuerte influencia que la crítica literaria –el Grupo de Yales: Hartman, Miller, Bloom, Paul de Man- ejerció sobre toda una generación de antropólogos norteamericanos, para los cuales ya no se trataba sólo de que su disciplina tuviera como objetivo “mirar la cultura como un conjunto de textos a interpretar”

(Borjas, 2007 : 110), sino que concibiera el propio texto etnográfico como una obra en buena medida ficcional.

Así pues, la escritura de los informes de campo en antropología adquirió tal especial sensibilidad a la hora de describir situaciones y paisajes humanos que acabó balanceándose entre el estilo literario y las temáticas propiamente etnográficas, un cóctel constantemente filtrado por la *materia indócil* de la subjetividad. El autor de la etnografía se convirtió en un recopilador de datos y en un agudo observador que tenía la licencia de incorporar a su trabajo impresiones personales. Un ejemplo paradigmático que condensa a la perfección esta mezcla es una obra capital de la antropología: *Tristes trópicos* de Claude Lévi-Strauss, que estuvo a punto de recibir el Premio Goncourt de novela el año de su publicación, 1955. La hibridación con la literatura, y en particular con la literatura de viajes, la explicita su autor (Lévi-Strauss, Eribon, 1988 : 69-70), cuando explica que la carta que más le emocionó recibir con motivo de la primera edición de su libro fue la de Pierre Mac Orlan; no por casualidad el antropólogo recogía en su obra justamente muchos elementos que provenían del autor francés, que podría pasar por un autor de vulgares novelitas de aventuras, de aquellas que se podían comprar en los kioscos parisinos de los años 20⁴. De hecho, en esa misma entrevista con Didier Eribon, Lévi-Strauss (1988 : 102-103) desentraña el enigma de las páginas escritas en cursiva en el Capítulo VII, “La puesta de sol”, de *Tristes trópicos* (1994 [1955] : 83-94): aquello era lo único que había sobrevivido de una frustrada novela de aventuras que narraba las peripecias de unos europeos en una región exótica. Se retoman para ello las palabras de Delgado:

En efecto, *Tristes trópicos* es, sin dudar, un libro de antropología. [...] Es, asimismo, un texto autobiográfico, en el que el autor se explica a sí mismo en voz alta –y para que todos lo oigamos– cómo se fue formando el nudo de malentendidos y desavenencias con la vida y consigo mismo que acabarían resolviéndose en una conversión a la etnología. *Tristes trópicos* es igualmente –el lector lo podrá comprobar enseguida– un libro de poesía, no sólo por la tensa hermosura de sus descripciones, sino porque ejecuta la singular tarea que el poeta tiene encomendada: mostrar lo remoto como próximo y cotidiano, al tiempo que nos invita a distanciarnos de lo corriente, luego de habernos señalado los insospechados arcanos que oculta. Pero no sería justo olvidar que esta obra es también, a su manera, un libro de aventuras viajeras (Delgado, 1994 [1955] : 10-11).

⁴ Pierre Mac Orlan ilustra bien la influencia que en un cierto imaginario europeo ejerció la literatura de viajes y aventura en contextos remotos o exóticos (cf. González Alcantud, 1989). La figura de Mac Orlan resulta, por otra parte, bien útil aquí, puesto que implica una conexión directa entre la etnología francesa sobre la que tanto influyó –más allá de Lévi-Strauss– y el asunto de este trabajo. En efecto, Pierre Mac Orlan y Oliverio Gironde tuvieron un mentor compartido: Ramón Gómez de la Serna. Fue él quien presentó al autor de *La bandera* en los ambientes de la vanguardia madrileña de los años 30.

Sin embargo, esta mezcla no es exclusiva de la antropología, sino que incluye una bilateralidad: la literatura también, por su parte, posee teóricos que abordan sus productos como si fueran órdenes culturales. Esta reciprocidad es lo que hace esta relación tan sumamente productiva, porque comporta una infinidad de matices desde ambas partes. Si los etnólogos han hecho ensayos por sumergirse en la realidad como si esta fuera una obra de ficción y ellos críticos literarios, la teoría de la literatura ha intentando concebir su labor de escrutinio como si fuera la de un etnógrafo. En efecto, la etnocrítica de la literatura remarca la función que esta tiene para descodificar sistemas culturales, sean esos extraños, ajenos o familiares –aunque ya se ha visto que muchas veces los límites entre uno y otro concepto resultan particularmente borrosos- a través de las obras literarias, cuyo poder reside justamente en que en ellas se registra esa pluralidad de visiones y variedades que presenta cada sistema sociocultural⁵.

Por lo tanto, el presente ensayo pretende contribuir a desdibujar todavía más esa frontera –casi inexistente bajo muchos aspectos- entre antropología y literatura. Se centra en cómo una cierta poesía de vanguardia latinoamericana intentó aproximarse con una sensibilidad inopinadamente casi etnográfica a una realidad humana más escurridiza de lo habitual: aquella en la que fijó su atención una tradición literaria que, heredera ante todo de Baudelaire, se entretuvo en contemplar fascinada la vida en las ciudades. Se tratará aquí tal perspectiva como una especie de tentativa estética de antropología urbana, que entendía *lo urbano* como una forma de vida colectiva marcada por la inestabilidad de la experiencia, la fragmentación de las percepciones y lo efímero de los lazos sociales⁶.

En particular, se pretenderá una aproximación a algunos poemas de la primera época de Oliverio Girondo, un hombre con “una visión lúcida y amarga, tierna y despiadada, de la realidad” (Sola Maturo, 1967 : 84); un autor que forma parte de esta estela de contempladores ávidos de la vida humana en acción que, por serlo, practicaron una forma extraña y audaz de etnografía. Las inferencias que se deducen de las estructuras de los poemas girondianos tanto desde el punto de vista filológico, como desde el etnográfico, “no consisten solamente en ajustes conceptuales: son también obras de arte que suscitan en quienes los escuchan (y en los mismos etnólogos, que los leen en

⁵ Sobre el enfoque etnocrítico, véase como introducción, Cnockaert, Privat, y Scarpa, 2011.

⁶ Hay pocos precedentes de una aproximación etnográfica a ese tipo de poesía. Acaso uno podría ser el análisis de Sophie Menard (2014) sobre el poema “A una que pasa”, de Baudelaire.

transcripciones) profundas emociones estéticas. ¿No será que ambos problemas constituyen uno solo?” (Lévi-Strauss, 1970 [1962] : 3). Es por eso que la poesía de Girondo es también protoetnografía, tientos o tanteos de etnografía urbana, es decir de observación de todo aquello que pasa en y por las calles y que se expresa a través del prisma de lo poético. Por ello esta investigación tratará entonces de perfilar los vínculos que unen este indisoluble puente a través de algunos poemas de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, obra en donde se hallan tanto la agudísima mirada detallista y el espíritu crítico de un etnógrafo, como la sensibilidad estética y la ironía de un poeta.

Finalmente, el presente estudio se presenta como una aproximación conscientemente modesta e insuficiente a este universo poético sin bordes. Se reconocerán multitud de caminos abiertos, pero no caminados; aspectos de la obra poética de Girondo que sólo aparecen aquí aludidos como de pasada o simplemente ausentes. Se hallarán en falta facetas contextuales, conexiones con otras literaturas, desarrollos ulteriores... No ha podido ser de otra manera, no sólo por limitaciones de tiempo y espacio, que hacen del material aquí presentado algo provisional y a completar en etapas posteriores -lo que explica un trabajo de indagación bibliográfica exhaustivo-, sino porque la cuestión a abordar -como cualquier otra cuestión humana tomada seriamente- no puede ser agotada. Por lo demás, puede que parezca que se ha renunciado al canónico apartado de conclusiones que todo trabajo de investigación debe presentar. Esa impresión es equivocada. Tal vacío es la conclusión.

En ese mismo momento comenzó de nuevo el tiempo, y todo volvió a moverse. Los coches corrían, los urbanos silbaban, las palomas volaban y el perrito hizo su pis junto al farol.

Michael Ende

I. La modernidad y lo urbano

La noción de “modernidad” tiene usos y significados distintos, a veces incompatibles entre sí. De una forma aproximada y humilde, la modernidad se asocia con concepciones de la condición humana, de la historia y del papel de la razón derivados de la Ilustración; con el papel central otorgado al individuo como sujeto; con la liberalización y libre circulación de los sentidos de la vida; con los procesos de industrialización y urbanización; con la aparición de nuevas fuerzas sociales como el proletariado; con la homogeneización cultural; con la confianza en el progreso humano; con la desactivación de la autoridad de la religión y la disolución de los valores tradicionales... En cualquier caso, la idea de modernidad siempre remite a una ruptura entre un tipo de sociedad percibida como nueva y otro que se coloca “antes” o “fuera”, es decir con organizaciones sociales “premodernas” o “tradicionales”. Quizás el contraste clásico entre *Gemeinschaft* y *Gesellschaft*, debido a Ferdinand Tönnies (1979 [1887]), es el que mejor sintetiza esa conciencia de transformación sociohistórica fundamental entre lo “nuevo” y lo “viejo”.

Una de las características fundamentales que se suelen atribuir a esa innovación etiquetada como modernidad no remite tanto a las condiciones estructurales objetivas, sino a un determinado estado de ánimo que se caracteriza por la aceleración y la intensificación de vivencias marcadas por la simultaneidad, la versatilidad y la fragmentación. Así que, entre las diversas concepciones disponibles de la idea de modernidad, una de ellas remite a un tipo singular de experiencia vital -la “vida moderna”- que se generaliza a lo largo del siglo XIX y que vendría a ser la dimensión subjetiva derivada de los grandes procesos de industrialización y urbanización. El escenario predilecto de la “vida moderna” son, sin duda, las grandes ciudades. De esa noción de modernidad, una de las definiciones posibles sería la de Charles Baudelaire: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (1995 [1863] : 92).

He aquí esa “constelación de tiempo y eternidad” (Ordoñez, 2000 : 36) que representa el eje fundamental de la contemplación lírica que hace Baudelaire de la vida urbana, la que Marshall Berman llama *pastoral* (Berman, 1991 : 132) y que tendría acaso su mejor ilustración en *El pintor de la vida moderna*. Su mirada, pasmada e interesada a la vez, se desliza sobre esa urdimbre de espacios intersticiales, cruces y sinestesias que pertenecen del todo a esa especie de desorden autoorganizado que es ya la ciudad. Lo moderno en el poeta francés encarna el espíritu de ese París, como la describió

Michelet, de “gran café” (en Martí, 2007 : 14) compuesto de luces fulgorantes y de lugares marginales, de impresiones que lo vuelven fascinante y amenazador a la vez. Pues bien, el pintor de la vida moderna debe representar, a ratos ocultarse y en otros manifestarse ante ese caleidoscopio, esa multitud de gente y de posibilidades que hay en las ciudades de la segunda mitad del XIX europeo. En definitiva, Baudelaire capta en los pliegues de las faldas de las damas, en el trajín de los carruajes, en las nuevas máquinas, en este mundo sensorial y fugitivo, lo bello y lo eterno.

Sin embargo, también es cierto que el objeto último de esta búsqueda de lo bello “es la imagen del mundo anterior” (Benjamin, 1961 : 119). En efecto, la concepción de lo bello, a pesar de ser *rara* en Baudelaire, sigue luchando con la imagen idílica que retrata Tönnies en la *Gemeinschaft*. La modernidad “devoradora de Tiempo” (Ordoñez, 2000 : 37) oscila en Baudelaire entre la alabanza y la renegación, de los tintes esperanzadores a los más acusadores (Berman, 1991 : 138-140). En efecto, estos sentimientos encontrados son la perfecta metáfora de aquello que le envuelve. De ahí que es el poeta moderno por excelencia, porque entiende perfectamente las discordancias de ese telón de fondo, de ese caos que en lo sucesivo protagonizará la estética del siglo XX tanto si se trata de elogiarla, como de despreciarla. Esta miscelánea de sensaciones da forma a aquello que muchos poetas retratarán en sus poesías y novelas: en Latinoamérica empezando por Rubén Darío y José Martí, y continuando por toda la literatura vanguardista de la que este trabajo hará un inventario parcial. Ahora bien, ¿cuál fue el caldo cultural, social y literario en que se formó la mirada de Baudelaire y cómo se resolvió esta nueva sensibilidad en el plano sociológico?

En el XVIII, Rousseau ya había percibido este *torbellino social*, que convertía en un verdadero enigma para él y sus contemporáneos concebir una forma de vivir compatible con esas condiciones. Sin embargo, no se entrará aquí en la eterna pugna acerca de la divergencia entre lo premoderno y lo moderno, ni se entrará en detalle en quiénes y cómo fueron, junto a Rousseau, a abordar la cuestión. Más bien, se empezará definiendo cómo ese nuevo mundo en que “lo bueno, lo malo, lo hermoso, lo feo, la verdad, la virtud, sólo tiene una existencia local y limitada” (Rousseau, 2007 [1761] : 266) cautiva, en el siglo XIX, la atención de filósofos y escritores. Marx, Nietzsche, Dostoyevski, Whitman, entre muchos otros, describen las zonas industriales, el dispendio de capital, la explotación de los empleados, las multitudes, con tintes de asombro, rechazo o incluso alegría. Todos ellos pensaron o escribieron sobre una

“atmósfera –de agitación y turbulencia, vértigo y embriaguez psíquicos, extensión de las posibilidades de la experiencia y destrucción de las barreras morales y los vínculos personales, expansión y desarreglo de la personalidad, fantasmas en las calles y en el alma”; esa atmósfera “en que nace la sensibilidad moderna” (Berman, 1991 : 4).

Es cierto que, a pesar de las diferentes vertientes en que cada escritor vuelca su intuición moderna, hay una constante que los reúne: la inquietud y el miedo al abismo se asoman tras el *Manifiesto Comunista*, en la obra de Nietzsche, y todos los pensadores del XIX. Esta decisiva inseguridad resulta de que el protagonista de la vida urbana de aquel siglo necesita enfrentarse a rápidas transformaciones, revoluciones, a la vorágine, a la precariedad humana y moral, tan bien perfilada por los naturalistas franceses. El vacío de valores pesa terriblemente sobre los escritos de esta época. Por un lado, estos pensadores intentan atrapar el aire y se sienten perdidos; por otro, esta misma fuerza los alimenta y a la vez les provoca fascinación e interés, pues, esta “suerte de autodestrucción creadora” (Paz, 1974 : 20) les *obliga a revisar todo el universo*. (Mainer, 1981 : 171).

Ese nuevo estado de ánimo que caracteriza la experiencia de la vida urbanizada sólo al principio del siglo XX es formalizado por las ciencias sociales, sobre todo de la mano de Georg Simmel, de quien “pueda decirse que es el primer sociólogo de la modernidad, en el sentido dado originalmente a ésta por Baudelaire”, cuyos textos “están colmados de fragmentos fortuitos de la realidad, de fenómenos aparentemente superficiales, de una miríada de viñetas sociales” (Frisby, 1990 : 65). Es él quien primero propone una teoría sociológica para el conocimiento de esa extraña sociedad que se agita en las calles de las grandes ciudades, en paralelo a la que desde la filosofía aporta Walter Benjamin. En efecto, Simmel reúne los aspectos antes citados, pero no ya con forma embrionaria de intuición, sino con talante científico. La labor de Simmel ante el espectáculo de las grandes ciudades tiene su mérito, ya que intentó ordenar aquello que por definición es incategorizable, pues, lo moderno parece eludir cualquier disciplina porque se accede a él no a través del conocimiento, sino mucho más a través de la vivencia.

Sin embargo, resulta interesante ver cómo el valor sociológico que el autor otorga a lo moderno se caracteriza siempre por cierta frescura. De hecho, la mirada de Simmel encierra esa eterna curiosidad de visión primeriza que, en definitiva, ayuda a descubrir el sentido último de lo urbano. Toda esta nebulosa de sensaciones que expresaron

anteriormente literatos y pensadores se concreta con Simmel en lo que describe como una forma de vida social entendida no como substancia, sino como “un acontecer” (Simmel, 2002 [1917] : 34), “un constante fluir y pulsar que concatena los individuos incluso allí donde no emerge una organización propiamente dicha” (*ibidem* : 32). Es en un artículo considerado clásico –“Las grandes urbes y la vida del espíritu”, publicado en 1903- donde hace un retrato preciso de la modernidad, entendida como forma de vida social específica de las sociedades urbanas. Es en ellas donde “se alza el tipo de individualidades urbanitas fundadas en el *acrecentamiento de la vida nerviosa*, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas” (Simmel, 1986 [1903] : 247); un universo habitado por seres humanos enredados en relaciones, en asuntos variados y complicados, “que encadenan entre sí sus relaciones y acciones en un organismo polinómico” (*ibidem* : 248). Dicha condición intrínseca de las grandes ciudades viene retratada no únicamente a través de la componente económico-política que le confiere Weber. Al contrario, abarca completamente tanto las instituciones y los poderes económicos como los trasiegos individuales que otorgan a la ciudad ese carácter fluido, en constante movimiento.

Ahora bien, esta *vida nerviosa* se puede resumir en la distorsión de lo temporal, la fugacidad de lo espacial, y el protagonismo de la arbitrariedad. En primer lugar, la modernidad se presenta como una creación constante; una explosión incesante de novedades que inunda tanto el mundo interior, como el exterior. Corresponde a la noción de un experimento inmensurable que se produce continuamente. De ahí la desfiguración temporal; es decir, el tiempo y la experiencia sensorial se convierten en simultáneos. Este es uno de los frutos de la sociedad moderna, en el sentido que aquí se asigna al término. En segundo lugar, lo espacial representa otra alteración en cuanto los desplazamientos y sus intersecciones están fuertemente condicionados por la rapidez temporal; los espacios se distorsionan con el paso rápido de los viandantes. Así, los continuos brotes de las grandes ciudades resultan de aquel movimiento constante, incesante, en que los individuos están sometidos a “impresiones internas y externas” (*ibídem* : 247); impresiones que conforman e impregnan los espacios con sus cualidades y atributos. Finalmente, se evidencia el tercer carácter fundamental de lo urbano: lo efímero. También Simmel subraya esta peculiaridad moderna a través de las imágenes vivas de su entorno, Berlín. Efectivamente, la simultaneidad y la fragmentación espacial priorizan lo fugitivo, y las relaciones entre individuos se vuelven tales. El universo

urbanita se fundamenta en la *indolencia* y en la tolerancia, en la “riqueza y variedad de impresiones fugaces” (Frisby, 2007 : 127), que derivan en una aglomeración de relaciones instantáneas en una realidad inestable y agujereada. Sentadas estas condiciones específicas de la vida urbana, el sociólogo alemán fundamenta lo que vienen a ser las formas psíquicas de la vida social y las diferentes modalidades de interacción que suponen un cambio en la cotidianeidad, es decir el decisivo paso de la sociedad tradicional, basada en vínculos comunitarios inspirados en los lazos familiares a una sociedad basada en una serie de factores, entre ellos el dinero como medio de intercambio, la sucesión de situaciones imprevistas, la mayor división del trabajo, la disolución de los vínculos afectivos, la actividad guiada por el interés.

Pues bien, cabría anotar ahora en cómo se esparció el legado de Simmel en las primeras décadas del siglo XX. El sociólogo alemán acertó en describir cómo iba a extenderse su patrimonio teórico. Al igual que la herencia monetaria que deriva de la muerte de un familiar: todos los componentes usarían dicho dinero, pero no se preguntarían de dónde viene. Es indiscutible que la influencia de Simmel se transmitió en varios cauces, y el más importante de ellos se propagó en la Escuela de Chicago. Son los chicaguianos quienes intentan resolver el problema que plantea la sociología de la modernidad de Simmel, “la fugaz y fragmentaria realidad social de la vida moderna que siempre está en movimiento”, ese amontonamiento de fragmentos fortuitos de la realidad y de imágenes intermitentes de la interacción social (Frisby, 1993 : 66-67; cf De la Peña, 2003).

Los chicaguianos entendieron perfectamente la visión urbana de Simmel, y se preocuparon por viviseccionar los diferentes elementos de la vida de las grandes ciudades a través de una observación directa, inspirada en el trabajo etnográfico que Franz Boas estaba incorporando a los estudios antropológicos sobre sociedades indígenas norteamericanas. Robert Ezra Park lo declaraba abiertamente: “la ciencia social busca ahora de métodos similares de observación e investigación [...] Como en la ciudad es donde ha surgido el problema político, esto es, el problema del control social, también es ahí donde debe ser estudiado” (1999 [1929] : 116). Por lo tanto, se puede notar cómo la mayoría de ellos no solamente fundaban sus especulaciones en una perspectiva teórica, sino que asumían tanto una finalidad como un destino estrictamente prácticos y etnográficos. Aunque a los ojos de un etnógrafo del siglo XXI estas dos últimas palabras resulten como una suerte de pleonismo, en ese contexto presuponían la

abertura hacia una mirada fresca, rica en matices, que las meras teorías no habían logrado alcanzar (Hannerz, 1993 : 29-67).

A partir de estos presupuestos, hay que ahondar algo en las inquietudes que protagonizaron dicha Escuela. En primer lugar, la ciudad misma adquiere propiedades darwinianas, justamente por su naturaleza despiadada, de ahí que surgen metáforas parecidas a los populares proverbios relativos a “la jungla”. De hecho, en las teorías de Park a menudo pueden notarse referencias a “ecología urbana” (1990 [1925] : 50); no hay que sorprenderse frente a estos apuntes. Recuérdese que en ese entonces también el creacionismo de Huidobro cantaba en contra de la naturaleza decimonónica de las “rosas”, para reivindicar otra: la del poeta moderno, y por ende, la de las ciudades. Por lo tanto, no se trata de una consideración anecdótica. Más bien se manifiesta la estrecha vinculación con los principios que ya apuntaba Simmel; la indolencia y frialdad ciudadana, la reducción de las relaciones al interés o al dinero producen, como consecuencia, esta pugna casi biológica entre los habitantes de las grandes ciudades. La necesidad de adaptación, empujada por un fuerte individualismo, refleja esa obligación vital de sortear obstáculos mediante el engaño y renunciar a la franqueza en las relaciones humanas, todo ello en un mundo en que la desesperación, el vicio y el delito acechan a los transeúntes a la vuelta de cualquier esquina.

En segundo lugar, chicaguanos como Wirth, ofrecen un cuadro exhaustivo acerca de ese gran terreno de arenas movedizas que encierran las interrelaciones en las grandes aglomeraciones. Este chicaguiano huye de cualquier definición superficial de lo urbano y no necesariamente la relaciona con las urbes. Entiende bien las características que explican lo que Simmel había llamado como “la nerviosidad urbana”. “Una ciudad puede ser definida como un establecimiento relativamente grande, denso y permanente de individuos socialmente heterogéneos” (Wirth, 1988 [1938] : 42). Subraya el factor de la grandeza y la densidad, sin embargo, no se refiere a estas como condiciones *sine qua non* a través de las cuales se presenta lo urbano. Resulta mucho más interesante acentuar aquel *individuos socialmente heterogéneos*; en efecto, la preocupación principal de los chicaguanos es aquel “hombre hecho de prisa” (1998 [1930] : 105) contra el que tanto se lanza Ortega y Gasset. Hecho de prisa, pero también de huecos, debilidades y deficiencias: en definitiva, se está hablando del transeúnte y más allá, del conjunto de todos los viandantes que pupulan como desorientados por las calles, estas también

intersticiales por definición. Al igual que partículas carentes de dirección y de sentido, estos flujos surgen de la interdependencia y heterogeneidad moderna, en aquel sentido que se vio que cierta literatura de la segunda mitad del XIX ya había establecido.

También es ahora cuándo las calles se llenan de *hobos* (Anderson, 1998 [1923]), por lo tanto, de figuras marginales. En esta época los estudiosos se dan cuenta de que la libertad del anonimato, de la indiferencia, ha cargado de cadenas al corazón del hombre moderno. Esos merodeos individuales y libertadores arrojan a los urbanitas una dimensión de soledad, inseguridad, con matices *esquizoides* (Wirth, 1988 [1938] : 42), insolidarios e individualistas. Finalmente, cabe destacar que esta ecología urbana fragmentada, caracterizada de relaciones efímeras, provoca por último un mundo de interrelaciones secundarias, segmentadas por lapsos de tiempo inestables y fugitivos. Wirth define la vida urbana –la *Gesellschaft* de Tönnies, la modernidad en Baudelaire y en Simmel- como un cosmos en que los individuos se encuentran unos con otros en papeles altamente segmentados, en contactos secundarios, impersonales, superficiales, transitorios, anónimos, con frecuencia sofisticados, espontáneos, pero amorales, utilitarios y especializados (Wirth, 1988 [1938] : 53).

Los teóricos de la escuela de Chicago, determinados por la influencia de las confesiones protestantes de las que muchos procedían, parecían apesadumbrados por lo que se antojaba el derrumbe de la vieja comunidad, el imperio del desafecto, la frialdad y el triunfo final de la perdición humana, pero no podían tampoco disimular la fascinación que les producía esa misma sociedad que parecían detestar, consecuencia de la herencia recibida de Simmel que mostraba “la ciudad como una fuerza capaz de formar y liberar a la naturaleza humana de una manera nueva” (Hannerz, 1993 : 35). Park se refería a la vida en las grandes ciudades como una fuente permanente de “estimulaciones que actúan directamente sobre los reflejos”, que generaban “un tipo de comportamiento humano que puede explicarse como la atracción que ejerce la llama sobre la mariposa, como una especie de tropismo” (Park, 1999 [1915] : 80) .

Tanto para Georg Simmel como para la tradición de sociólogos y antropólogos que inaugura la Escuela de Chicago resulta evidente una distinción fundamental: la que permite distinguir la ciudad de lo urbano, es decir la ciudad como constructo demográfico, físico y morfológico versus lo urbano, es decir los estilos de vida social

catacterísticos de la ciudad moderna -el “urbanismo como forma de vida” como había reconocido Louis Wirth (1988 [1938])-; aquello que Baudelaire y, tras él, Walter Benjamin habían reconocido como “lo moderno” o “la modernidad”. Ahora bien, dentro de las ciencias sociales acaso fuera Henri Lefebvre quien más desarrollara esa dicotomía entre lo urbano y la ciudad, lo que es congruente con el interés del sociólogo francés con la concepción baudelairiana de modernidad y la fascinación a la hora de descubrir la metamorfosis de lo cotidiano, lo abstracto y lo eterno en los elementos más en apariencia banales de la vida ordinaria en la ciudad. En definitiva, la proliferación en ella de todo tipo de proyecciones e imágenes flotantes. Una apreciación esta que cruza las intuiciones del autor de *Las flores del mal* con el pensamiento coetáneo de Karl Marx (Lefebvre, 1971 [1962] : 155-171).

Henri Lefebvre plantea la distinción entre la ciudad y lo urbano sobre todo en los dos volúmenes de su *El derecho a la ciudad* (Lefebvre, 1978 [1964] y 1976 [1971]). Para Lefebvre, la ciudad es una base práctico-sensible, una morfología, un dato presente e inmediato. Lo urbano es otra cosa: no requiere por fuerza constituirse como elemento tangible, puesto que podría existir y existe como mera potencialidad, como conjunto de posibilidades. La vida urbana, remarca Lefebvre, “intenta volver los mensajes, órdenes, presiones venidas de lo alto contra sí mismas. Intenta *apropiarse* el tiempo y el espacio imponiendo su juego a las dominaciones de éstos, apartándoles de su meta, trampeando... Lo urbano es así obra de ciudadanos, en vez de imposición como sistema a este ciudadano” (1978 : 85). Lo urbano es esencia de ciudad, pero puede darse fuera de ella, porque cualquier lugar es bueno para que en él se desarrolle una sustancia social que acaso nació en las ciudades, pero que ahora expande por doquier su “fermento, cargado de actividades sospechosas, de delincuencias; es hogar de agitación” (1978 : 99).

Ahora bien, sostiene Lefebvre que, a pesar de los ataques que constantemente recibe lo urbano y que procuran desmoronarlo o al menos desactivarlo, este persiste e incluso se intensifica, puesto que se alimenta de lo que lo altera. De esa inquietud “las relaciones sociales continúan ganando en complejidad, multiplicándose, intensificándose, a través de las contradicciones más dolorosas. La forma de lo urbano, su razón suprema, a saber, la simultaneidad y la confluencia no pueden desaparecer. La realidad urbana, en el seno mismo de su dislocación, persiste” (1976 : 167). Frente a un control sobre la ciudad por parte de sus poseedores políticos y económicos, que quisieran convertirla en valor de

cambio y que no duda en emplear todo tipo de violencias para ello, lo urbano escapa de estas exigencias económicas, ya que se conforma en apoteosis viviente del valor de uso.

La visión de Baudelaire a propósito de esa modernidad -que aquí se identifica con la manera como cierta antropología y sociología urbanas han definido lo urbano-, es fundamental para poder acceder el objeto de estudio del presente informe; de él se sirve este primer capítulo para, sucesivamente, abordar la visión de la modernidad, o mejor dicho, de lo urbano, en Oliverio Gironde en su primera etapa. En Argentina, esa adaptación -lo que algunos autores han llamado *modernidad periférica* (Sarlo, 1988)-, implicó una percepción singular para la nueva vida urbana. También es cierto que, justamente por eso, se podría hablar de una modernidad diferente respecto a la que vivió Baudelaire. Aun así, Gironde capta la modernidad baudelairiana, como se verá en los versos de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* que se han escogido para su análisis, pero con el plus de ese toque de las vanguardias aún ausente en la estética simbolista. Las vanguardias son producto también de esa fragmentación; al contrario que Baudelaire, estas han asimilado este *modus vivendi*, y lo han convertido en arte.

No pretenden estos, como en el caso del poeta francés, redimir la poesía hacia lo eterno, a la manera como ese pensamiento asoma en los versos de Baudelaire. Muchos vanguardistas se adueñan de ese pecado capital, lo hacen propio, lo exaltan y escandalizan con ello al espectador, al lector. La amargura que provocaba lo efímero en Baudelaire, en Gironde y en las vanguardias se convierte en juego -quizás un juego amargo-, que le confiere una mirada más superficial, en el sentido literal que este adjetivo contiene: el verso poético se desliza, al igual que lo urbano, por encima de las grandes ciudades.

*E tutto il treno parve allora/una bandiera/incalliginita a lutto sull'asta del
camino/grottescamente piantata di traverso/sulla fronte corrugata/del sorpresissimo
universo.*

Farfa Poeta Record Nazionale Futurista (Vittorio Osvaldo Tommasini)

II. Las calles de Buenos Aires

Los procesos de modernización industrial y tecnológica han sido casi siempre procesos de urbanización, es decir dinámicas sociales cuyo espectro es de una gran amplitud - complejidad social, secularización, burocratización, acumulación capitalista, etc.- y que se han basado en la centralización urbana y el crecimiento de las ciudades. En los países cuya incorporación al orden urbano-industrial fue de forma tardía -esos que todavía llamamos atrasados, subdesarrollados, dependientes; o según el lenguaje en boga ahora, “emergentes”- esta se produjo a lo largo del siglo XIX bajo el aspecto de un pronunciado desequilibrio entre el escaso desarrollo económico de las nuevas formas de producción y mercantilización de las zonas rurales y el crecimiento intensivo y acelerado de grandes concentraciones urbanas. Esto implicaba un brutal contraste entre la realidad del conjunto de cada país y la vida urbana en determinadas grandes capitales. En estas se conocían casi todas las características propias de la modernidad en el sentido que se apuntaba en el capítulo anterior, es decir aquella “intensificación de la vida nerviosa” de la que hablaría Simmel; ese concepto de modernidad con que Baudelaire resumía una forma de subjetividad derivada de la nueva experiencia urbana.

Por supuesto que ese sería el caso de la relación entre Buenos Aires y Argentina. Despegándose del resto de un país todavía en fase de asentamiento como Estado y con buena parte de su territorio por colonizar, la capital conoció a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX un intensísimo proceso de cosmopolitización. Ello resulta de la llegada del capitalismo que estaba ocurriendo en Argentina, al igual que en Europa:

se desarrolla siguiendo las directrices trazadas hacía tiempo; pero debajo de esta superficie están ocurriendo cambios importantes, aunque por el momento no sean perceptibles. La vida económica alcanza el estadio de gran capitalismo y pasa de un ‘libre juego de fuerzas’ a un sistema rígidamente organizado y racionalizado, a una tupida red de esferas de intereses, campos de acción, áreas de monopolio, comisiones, depósitos y sindicatos (Hauser, 1974 : 201).

Al mismo tiempo se produce en Buenos Aires el desembarco de miles de europeos - sobre todo italianos y españoles-, y junto a esto la proliferación de nuevas edificaciones alejadas del estilo colonial, la inauguración del ferrocarril, la ampliación del puerto, la apertura de bulevares y grandes parques públicos, la electrificación, las iniciativas de higienización urbana, la monumentalización y, por supuesto, la aparición de un proletariado urbano activo que hizo de sus calles escenario de regulares estallidos revolucionarios. En ese contexto, uno de los grandes pensadores urbanos

latinoamericanos, Martínez Estrada (1983 [1940]), podía decir que la capital argentina, aislada y en buena medida ajena al resto del país, era como una monstruosa cabeza de Goliat seccionada, condenada a vivir sola, puesto que Buenos Aires no era capital de Argentina, sino de sí misma. Buenos Aires es también -como toda gran ciudad, tal y como proclamaron los teóricos de la Escuela Chicago al fundar la antropología urbana (Park, 1999 [1929])- un laboratorio social, ya que esa inmigración italiana, española y francesa que crece de forma desmesurada genera fenómenos de hibridación cultural y de agitación social inéditos, algunos tan importantes y recientes como la Semana Trágica, en la capital, en 1917 o la revuelta patagónica de 1921-1922, que acabaron en un baño de sangre obrera. Ante esto, los patricios de la élite argentina criolla luchaban por mantener su posición, conscientes de que se estaba formando una sociedad magmática, en plena expansión: “Si se toma en cuenta el volumen inmigratorio en relación con el tamaño total de la población que lo recibe, el caso argentino es aun más sobresaliente, ya que fue el país que tuvo mayor impacto inmigratorio europeo en el período de referencia” (Lattes en Sarlo, 1988 : 17). Sin embargo, no sólo la inmigración jugó un papel fundamental en esta complicada urdimbre, sino también, como había insistido en señalar Domingo Faustino Sarmiento, el eterno conflicto entre civilización y barbarie, un bestial anhelo del progreso que supone la multiplicación de contradicciones a cualquier nivel -social, político, económico, etc.- lo que da pie a la creación de una sociedad compleja y cada vez más revuelta.

Hay en Argentina, y en relación con Buenos Aires, una primera reflexión sociológica sobre la vida urbana que cabría atribuírsela a autores como Juan Agustín García y José Ramos Mejía, junto con el colombiano Joaquín Capelo y el peruano Miguel Samper, uno de los teóricos fundamentales de la ciudad latinoamericana de finales del siglo XIX (cf. Morse, 1987; Gutiérrez Girardot, 2010). En su *Ciudad indiana*, Juan Agustín García hace notar la influencia de autores como Fustel de Coulanges y Georg Simmel, de la primera psicología de masas de Le Bon y Gabriel Tarde, de la sociología de grupos de Frédéric Le Play, pero ante todo del contraste entre *Gemeinschaft* y *Gesellschaft* propuesto por Ferdinand Tönnies. Juan Agustín García (1955 [1900]), en su conocido balance sobre la historia y el presente de Buenos Aires a finales del siglo XIX, levanta una teoría que se podría denominar “determinismo criollo”. El “determinismo criollo” advierte de cómo la prosperidad económica y el rango de metrópolis que estaba alcanzando a finales del XIX Buenos Aires no podía apenas disimular el obstáculo que

suponía la mentalidad colonial de la que ni su sociedad ni sus instituciones se habían podido desembarazar. De hecho, esta sedimentación previa, mezclada con la usurpación inmigrante de la ciudad y el desorden propio de la gran ciudad, acababa traducéndose en clientelismo, mezquindad empresarial, caudillismo, incapacidad de asumir ideales políticos elevados, etc.

El otro gran precursor de una sociología urbana argentina, de tema inevitablemente porteño, es José María Ramos Mejía, que en 1899 publica *Las multitudes argentinas*, una interesante disquisición sobre el papel de las masas en la historia argentina, con un análisis pormenorizado de acontecimientos concretos, como fueron la reconquista de Buenos Aires frente a la ocupación británica de 1806 y la revolución de mayo de 1810. En su desarrollo teórico, Ramos Mejía asume los presupuestos de Le Bon, Sighele y Tarde a propósito de la irracionalidad endémica de las masas, pero en cambio no deja de reconocer que es al “hombre de la multitud” argentino a quien le corresponde el protagonismo trascendente y heroico en las grandes gestas patrias. La bestialización de las masas se combina con su elogio como lugar de nacimiento y residencia del espíritu de rebeldía y desobediencia que ha permitido la emancipación del continente americano. A la multitud le dedica calificativos de gran fuerza descriptiva: “contagio sagrado”, “superávit de vida”, “torrente”, “mancomunidad de esfuerzos e impulsos pequeños, que produce resultados grandes y trascendentes”, “fuerza que viene de lejos y que empuja hacia destinos que ella misma desconoce”. La multitud, “el esfuerzo común, la asociación de los iguales y de los que nada pueden solos” (Ramos Mejía, 1994 [1899] : 37).

Aunque ya resulta incipiente la sociología urbana esencialmente teórica y ensayística que cuajará más tarde, en la década de los 30, de la mano de dos deudores de Simmel como fueron Ezequiel Martínez Estrada y Carlos Astrada (cf. González, 2000) habría que esperar a los años 60 a que la primera sociología académica, fundada por Gino Germani, abriera espacios para la investigación empírica en contextos urbanizados, a la manera de la inaugurada por la Escuela de Chicago, a principios de ese siglo XX. Esa carencia de atención científica por los flujos de actividad cotidiana en la ciudad fue suplida por una aproximación en clave poética que se ejerció en *mirar* de manera aguda esos avatares ordinarios que se desplegaban en los lugares públicos de Buenos Aires. Se trata de esa misma percepción voraz de aparentes menudencias en las que el poeta

captaba una profundidad a flor de calle. Sin duda, se habla de esa modernidad literaria que inaugura Baudelaire en el París decimonónico, cuya tarea del creador *flâneur* es la tarea de darle forma a las conmociones, a veces microscópicas, que propicia el mero pasear. Ahora bien, en un caso como el argentino, esa incorporación a la modernidad se produce marcada por una suerte de ansiedad motivada por la diferencia entre la realidad social y económica circundante -en la capital y más en el resto del país- y las ansias de aproximación al modelo de actividad creativa asociada a la nueva experiencia urbana que suponen las grandes metrópolis del mundo “desarrollado”, lo que se traduce en lo que Marshall Berman, refiriéndose al caso ruso de finales del XIX, llamó “modernismo del subdesarrollo” (Berman, 1991 : 174-300). El equivalente argentino sería esa “modernidad periférica” a la que se refiriera Beatriz Sarlo en un clásico sobre el ambiente artístico-literario bonaerense de la segunda y tercera décadas del siglo pasado (Sarlo, 1988).

Antes de ese momento, marcado por el reflejo de las vanguardias europeas, es cierto que hay una inquietud literaria por la ciudad en la literatura modernista, pero no se podría hablar de una sensibilidad relativa o dirigida de manera plena y sistemática al nuevo fenómeno urbano en tanto que tal, es decir a la manera de aquel pintor de la vida moderna reclamado por Baudelaire, capaz de captar la naturaleza distinta y turbadora de lo que sucede *ahí afuera*. Sin duda, correspondería a Rubén Darío el mérito de haber convertido su presencia en Buenos Aires -y en concreto la publicación ahí en dicha ciudad de sus *Prosas profanas* en 1896- en germen de la aparición de una vida literaria atenta a la singularidad de lo urbano. Cierta presencia de esa inquietud se encuentra, por ejemplo, en diversas publicaciones que van apareciendo en la revista emblemática del modernismo argentino: *Caras y caretas*, o en *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones (1909); *El dulce daño*, de Alfonsina Storini (1918); *El cencerro de cristal*, de Ricardo Güiraldes (1915), y, sobre todo, *Las iniciales del misal* (1915) y *La calle* (1917), de Baldomero Fernández Moreno.

Los asuntos de esa aproximación lírica a lo urbano, tal y como se ha definido en el capítulo anterior, se corresponden con los que aborda la primera sociología urbana -Tarde, Simmel, Tönnies, Spengler, Halbwachs, en Europa; Veblen, Park, Burgess, Thomas, en Estados Unidos, y, como se acaba de ver, Martínez Estrada y Astrada en Argentina-. Estas temáticas urbanas tratan múltiples factores: la dislocación de la

experiencia, la disolución de las comunidades, el hormigueo de las multitudes, el anonimato de las relaciones sociales, la monotonía de lo cotidiano, el anonadamiento que suscita la actividad en las calles, la irrupción en ellas de las luchas obreras... Sin embargo, mientras las ciencias sociales siguen obsesionadas por el tratamiento de todo tipo de patologías colectivas y ven en ese hormigueo urbano la fuente de desarreglos mentales, morales y la deshumanización generalizada del vínculo social, los poetas reconocen y desarrollan un manantial de recursos positivos para una nueva manera de ser humano. En el caso de esa primera poesía urbana porteña se aprecia esa constante; una contradicción común a toda la experiencia de la modernidad, entre atracción y miedo, fascinación y rechazo. Mezcla de sensaciones que Roberto Giusti señala con estas palabras, refiriéndose a la obra de Fernández Moreno y a Buenos Aires: “La Urbe vasta y aplastadora de la cual tanto mal decimos y a la cual tanto queremos” (Giusti, 1955). Algunos ejemplos de esta primera percepción específicamente porteña de lo urbano, cuyos asuntos son por lo demás canónicos en la modernidad literaria, como la racionalización arquitectónica o la experiencia casi narcótica de la calle, están presentes en los tres poemas aquí escogidos:

Bajo la hilera de los nuevos plátanos
que borda al bulevar con franja verde,
la Manifestación sorda y enorme,
pesada pasa con sus pies de búfalos.
¡Ondead, rebaños negros, ondead!,
en esta suave claridad estival.
Como una sola lámina que forja
con martillo constante la fe firme
la Manifestación, febril, avanza.
Hay una sola sangre en los mil pechos
hay una sola luz en las mil frentes;
la luz dorada del tranquilo sol.
Electriza e imanta en el ambiente
una gran fuerza ciega; y de aquel lado
reposa la Ciudad como un convento
en la paz soñolienta del domingo.

(Enrique Banchs, “La manifestación”, publicado en la revista “Caras y Caretas” el 17 de agosto de 1912, titulado “La Manifestación”, en Anadón, 1912)

Casas enfiladas, casas enfiladas,
Casas enfiladas.
Cuadrados, cuadrados, cuadrados,
Casas enfiladas.
Las gentes ya tienen el alma cuadrada,
Ideas en fila
Y ángulo en la espalda.

Yo misma he vertido ayer una lágrima,
Dios mío, cuadrada.

(Alfonsina Storini, “Cuadrados y ángulos”, *El dulce daño*, 1918, en Storini, 1997 : 86)

La calle, amigo mío, es vestida sirena
que tiene luz, perfume, ondulación y canto.
Vagando por las calles uno olvida su pena,
yo te lo digo que he vagado tanto.

Te deslizas por ellas entre el mar de la gente,
casi ni la molestia tienes de caminar,
eres como una hoja marchita, indiferente,
que corre o que no corre como quiere ese mar.

Y al fin todas las cosas las ves como soñando:
el hombre, la mujer, el coche, la arboleda.
El mundo en torbellino pasa como rodando.
Tú mismo no eres más que otra cosa que rueda.

(Baldomero Fernández Moreno, “La calle”, en *La ciudad*, 1917; en Fernández Moreno, 1945)

Los tres suponen una distorsión social que llega hasta las entrañas de la poesía y de la estética. Sin embargo, no son sólo los edificios o la calle a provocar la experiencia moderna, sino también la presencia de apariciones momentáneas, personas que figuran *flashes*; de hecho, un *tropos* que recorre el imaginario poético de la modernidad lo encarna el súbito amor por una mujer desconocida:

¡Oh! el dolor de tu cuerpo voluptuoso, apto a la herida de la carne quemadora.
Vorágine obsesora,
tortura lenta.

Sueño estatuario,
estética de carne.

Vitalidad turbulenta,
camina lenta.

Y deja que ritmen tus talones,
candentes dominaciones.
Estética de carne,
carne de amor.

Belleza, alma pagana de la forma;
diosa que espira su perfecto por la línea,
multivital, del movimiento y del volumen.
Misterioso numen
que ilumina,
el alma de la plástica divina,
que ama por tu cuerpo generoso,
el poderoso,

argumento de lo hermoso.

(Ricardo Güiraldes, “A la mujer que pasa”, en *El cencerro de cristal*, 1915, en Güiraldes, 2000).

Quizá se llame Leonilda o Elisa...
Quizá en su persona se hermane,
Un doméstico aroma de melisa
A un mundano soplo de frangipane...
Quizá su figura indecisa
Reserve al amor de algún joven ladino,
En la inocencia de una futura sonrisa
La poesía de un ángel del destino.
Acaso en la muda
Fatalidad de una vulgar tragedia,
Con sensata virtud de clase media,
Cose para una madre viuda.

Quizá... Y en ese instante de familiar consuelo.

Tras el exacto campanillazo,
La desconocida, leve como un vuelo,
Desciende. ¡Qué ojos! ¡Qué boca! ¡Un pedazo
De legítimo cielo!

(Leopoldo Lugones, “Luna ciudadana”, *Lunario sentimental*, 1915, en *Lunario sentimental*, Cátedra, Madrid, 1988, pp. 224-225).

Es en ese contexto, hecho de edificios geométricos y amores repentinos, donde los grandes retos vanguardistas venidos de Europa antes, durante y después de la primera Guerra Mundial -futurismo, dadá, ultraísmo, surrealismo...- irrumpen con fuerza en los ambientes literarios y creativos bonaerenses, animando a desacatar frontalmente las convenciones intelectuales del momento. Asimismo, se enfrentarán a la tradición modernista con una radicalización de la modernidad de sus predecesores, sobre todo de Baldomero Fernández Moreno. Esa exacerbación de lo moderno comparte con sus referentes europeos una misma fascinación por sus nuevos componentes -la velocidad, los nuevos inventos, los deportes, el circo, el cine, los automóviles, el tranvía, el metro, las luces de neón, la moda, el jazz, la magia de lo cotidiano-, pero no será su mera reverberación o copia, sino que asumirá rasgos específicamente porteños, algo así como, si se permite, una especie de asunción en clave bonaerense de la herencia de Mallarmé y Apollinaire (Mendiola Oñate, 2002).

Todo este conjunto de factores, colisionados entre sí, hacen que el Buenos Aires de los años veinte sea el caudal perfecto en el que las vanguardias. Ahí se expresarán con

mayor potencia su condición de fuerzas destructoras del momificado pasado, pero a la vez serán creadoras del arte nuevo del novecientos. En efecto, “las primeras décadas del siglo XX se caracterizan, desde el punto de visto estético, por ser un verdadero laboratorio cultural” (Schwartz, 1993 : 13). Por lo tanto, este torbellino social, este *laboratorio cultural*, se representa como el resultado de una mezcla de factores: además de la inmigración, también el crecimiento de las grandes aglomeraciones, el crecimiento de la red ferroviaria, o más bien de los *tranvías*. He ahí donde se forjan inexorablemente las vanguardias. La presencia abrumadora de esa *masa*, sea de inmigrantes, de tranvías o de edificios, se plantea ante los ojos del artista como una fuente a la vez de desasosiego y de deslumbramiento. También para los creadores de la vanguardia argentina, *todo lo sólido se desvanecía en el aire*, por evocar de nuevo a Berman (1991), y con él al *Manifiesto comunista* de Marx y Engels.

Se desfiguran imágenes que ya nunca más aparecerán unificadas y nítidas, alejadas de la armonía del campo horizontal. Toda la ciudad es en preda al balanceo entre el individualismo del hombre moderno y la fuerza de la multitud; una verdadera compraventa de identidades que propicia la creación de un capitalismo fordista y dominante. Esto se traslada al lenguaje y al arte, que resultan ser otras mercancías que vender al mejor postor. En cualquier caso, las vanguardias, en tanto que fenómeno estético por antomasia del siglo XX, determinaron de manera irrevocable la evolución de la producción literaria y artística y, con sus nuevas formas fragmentarias de percibir y expresarse, cambiaron “para siempre el modo como encaramos el fenómeno artístico en todas sus fases: su producción, consumo y difusión. Y al hacerlo así, cambió también nuestra percepción de la realidad y nos hizo conscientes de que vivíamos en un mundo esencialmente distinto. [...] En una palabra, nos hizo otros: lo que ahora somos” (Oviedo, 2001 : 289).

Se estaba concibiendo un nuevo Buenos Aires, o más bien, *se estaba concibiendo* Buenos Aires. Ese ambiente en que están sumergidos los vanguardistas es “la ciudad-madre, la metrópolis, es laberinto, es el sitio simbólico habitado por personajes imaginarios, es el mundo como era, como habría podido ser. [...] Es el centro hidrocefalo de la nación, la ciudad tentacular, el lugar desordenado y lleno de fermentos” (Varanini, 2000 : 125). Ese nuevo “hormiguero de hormigón” (Yurkievich,

2001 : 62) se conforma como un laberíntico juego de perspectivas que se superponen, en el seno del cual el poeta se abandona a un constante estado de embriaguez.

Buenos Aires sería entonces ya un órgano vivo y palpitante, hecho de multitudes y objetos que se solapan en una atmósfera futurista. La vanguardia aún todo, tanto fondo, como forma: de hecho, el objetivo, también en la vanguardia literaria, tiene una voluntad plástica que remarca las composiciones tangibles, audibles y por supuesto visibles de la urbe. Mejor dicho, subraya las descomposiciones de las que está hecha la ciudad, el “yo”, los cuerpos.

La concreción de esa sensibilidad vanguardista por el fenómeno urbano será la que encarnen revistas que aparecen a principios de los años 20 en Buenos Aires, como *Prisma*, *Proa*, *Inicial*, y sobre todo, *Martín Fierro*, que se publica entre 1924 y 1928, y cuya redacción está en el lugar más emblemático desde el cual contemplar el esplendor de la modernidad bonaerense: la céntrica calle Florida, en la que en 1915 se levantaría el primer rascacielos de la ciudad. Quienes animan la revista serán conocidos como el Grupo Florida, en constante polémica, no exenta de ironía, con el vanguardismo más socialmente combativo del Grupo Boedo:

È in questo contesto, la cui opulenza lascia trasparire i segni della crisi incipiente, contesto di forte immigrazione, di urbanizzazione violenta e di aspre contraddizioni di classe, che si sviluppa il confronto tra il settore avanguardista e la letteratura di sinistra, che Florida e Boedo rispettivamente rappresentano. Di più: si può affermare che, senza la presenza di questi elementi e senza l'azione di associazioni sindacali e partitiche, non sarebbe stata possibile l'esistenza di entrambi i gruppi almeno nella forma in cui essi si sono storicamente caratterizzati (Crisafio, 1981 : 370).

En ese debate de Florida-Boedo se configuraban las discrepancias sociales de una Argentina cada vez más desgarrada socialmente y económicamente. Mientras Boedo apoya una reforma ideológica y un cambio casi ilustrado a partir de la prosa, Florida, junto a las revistas *Martín Fierro* y anteriormente *Prisma* y *Proa*, encarna, en particular, la mayor apuesta por la europeización, la modernidad y lo nuevo, es decir *lo nuevo como fundamento* (Sarlo, 1988 : 95). Tanto es así, que Schwartz afirma que “si para Adorno la disonancia es la marca registrada del modernismo, no es osado reconocer en lo nuevo la marca registrada de la vanguardia” (1991 : 40).

Es más, aunque esta cacería aniquiladora de lo tradicional y con sed de lo *nuevo* explota justamente en los años veinte, hay que recordar que remonta ya al último cuarto del XIX. Baudelaire avisaba que el romanticismo estaba cada vez más estancado respecto a las nuevas sensibilidades estéticas. Es en ese momento cuando los artistas, cansados del arte decimonónico, plástico y lacayo de la Naturaleza, buscan unos parámetros diferentes y demoledores: por ejemplo, es ahí cuando Rimbaud da colores a las vocales, es decir, cuando la sinestesia se vuelve la norma. En Latinoamérica, una figura como la del uruguayo Jules Laforgue anticipa un nuevo estado de ánimo dispuesto a impugnar todas las momificaciones heredadas del romanticismo. Finalmente, este diabólico engranaje estalla definitivamente a principios del siglo pasado, en un proceso que culmina con la irrupción de las vanguardias en la década de los 20 a lo largo y ancho de Latinoamérica: Huidobro, Neruda, Oquendo de Amat, Vallejo, etc.⁷ Todos ellos confirman, cada cual a su manera y en tierras americanas, el fin de la gramática proclamado por Marinetti.

La Argentina también se suma a este estético bullicio devastador, porque en efecto las vanguardias no son el alienado y esquizofrénico resultado de unas concomitancias de factores. Al contrario, encarnan el producto de la desesperada búsqueda de lo permanente en lo transitorio, lo efímero en que consiste la definición baudelairiana de la modernidad: “Si el mundo fuera tan pequeño que todas las calles pasaran por mi puerta. Yo deseo tener una ventana que sea el centro del mundo.” (Molinari en Masiello, 1986 : 113). Efectivamente, este deseo resulta capital para poder entender el desasosiego ante el remolino de acontecimientos de los años veinte en una Argentina que vive una verdadera mutación en la conciencia colectiva, al menos entre sus élites culturales urbanas. Esa nueva correlación de fuerzas implica la aparición de un núcleo de creadores que rechazan la tradición y reivindican una galería de marginales y malditos⁸; que se consideran emancipados de las contingencias del mercado literario, aunque sea de manera relativa y problemática; que se arrojan la posesión exclusiva de una nueva y única verdad estética, que es a la vez ética; la presunción de que se habían alcanzado e

⁷ El periodo vanguardista en la literatura latinoamericana ha sido objeto de numerosos análisis. Una acertada visión en panorámica sería la provista por Jorge Schwartz (1992 y 2006).

⁸ En el caso de las vanguardias argentinas es bien elocuente el caso de la figura de Macedonio Fernandez como el postergado predilecto y de referencia.

incluso superado los confines de la literatura.⁹ Es en ese proscenio que la tensión entre las utopías rurales y las realidades urbanas se hace más presente¹⁰, y modifica por completo la topografía mental de los intelectuales, empeñados en santificar o maldecir las nuevas condiciones de vida de las ciudades.

Tanto el grupo Boedo como el grupo Florida aparecen marcados, cada cual a su manera, por esa obsesión por reflejar la experiencia trepidante de la vida urbana, entendida como vida en las calles, lo que hace de su poesía en buena medida una poesía de y en la calle, no tanto porque habla de ella, sino porque parece escribirse desde ella, a partir de una vivencia del trasiego urbano. Por su parte, la vanguardia que encarna Boedo -Roberto Mariani, Gustavo Riccio, Roberto Arlt, Elías Castelnuovo, César Tiempo, Nicolás Olivari, Álvaro Yunque-¹¹ asume posiciones izquierdistas, pero eso no es óbice para que comparta la atracción por lo que sucede a ras de suelo, ahí afuera. Lo contempla, eso sí, pasado por el filtro de la lucha proletaria, los barrios periféricos, las diferencias de clase, un cierto desprecio por la especulación meramente formal, la apuesta por el realismo, pero todo ello sin que la calle deje de estar ahí, como un escenario que asume el papel de actor principal.

Nuestro amor fue una anécdota que duró quince días.
Lo saben cuatro calles y cuatro estrofas mías...
¡Y también cuatro lágrimas!...

Ah, muchacha trivial:

¿verdad que me creías menos sentimental?...

(Gustavo Riccio, “Amor callejero”, de *Un poeta en la ciudad*, 1926, en Riccio, 2005)

Ahora amo a las mujeres de ojos grises
como el acero que domina a la ciudad!
La ciudad!, la ciudad!, la ciudad
tiene en sus calles a todos los países
de mi sensualidad.

⁹ No está en el objeto del presente informe una profundización en la conexión de las vanguardias creativas argentinas en el contexto más amplio del escenario intelectual argentino de la época, del que dependió incluso su propia y paradójica institucionalización, lo que tampoco fue especialmente difícil habida cuenta, al menos en el caso martinferismo, del escaso cuestionamiento que hizo del orden social y político del momento (cf. Sarlo, 1997; Caresani, 2010 y 2012).

¹⁰ Se hace notar cómo la reacción antivanguardista en la Argentina de los años 20 se plantea, por ejemplo, desde núcleos literarios intelectuales alejados de la capital y que se expresan con frecuencia en términos de hostilidad y rechazo ante la barahúnda urbana interpretada como desolación y desorden (Fleming, 2012).

¹¹ A la hora de establecer la diferencia entre el Grupo Boedo y el Grupo Florida, no se olvida que hubo poetas que practicaron la doble militancia y participaron en uno como del otro: Álvaro Yunque, Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón... No hay autor que haya abordado el enfrentamiento entre esos dos núcleos literarios sino como relativo, en buena medida artificial y plagado de vasos comunicantes.

(Nicolás Olivari, “La aventura de la pantalla”, de La Musa de la mala pata, 1926, en Olivari, 2008 : 86).

Es en ese mismo contexto en que aparece el órgano del Grupo Florida, surge la revista *Martín Fierro*, cuyo nombre es ya una declaración de principios sobre cómo se plantea su tarea como una especie de homenaje y, al mismo tiempo, de ajuste de cuentas con el pasado de la literatura argentina y de la propia argentinidad que la obra de José Hernández se supone que encarna. Al Grupo Florida, que se congrega en torno a las páginas de la revista, aparecen adheridos Oliverio Girondo, Norah Lange, Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón, José González Carbalho, Sixto Pondal Ríos, Sergio Piñero, Francisco Luis Bernárdez, todos ellos concernidos en la tarea de “salir a la calle a vivirla con sus nervios y su mentalidad de hoy..., puesto que todo es nuevo bajo el sol”, como proclama el manifiesto fundacional de la revista (cf. Romano, 1984; Mendiola Oñate, 2002). A nivel formal, los trabajos del grupo Florida aparecen implicados en la reducción creacionista de la lírica a la metáfora; en la renuncia a los adjetivos prescindibles y a la ornamentación gratuita; así como a la oscuridad afectada y al subjetivismo más o menos confesional, pero, ante todo, estos poetas están abducidos por la ciudad babélica, que extrae su creatividad de su propio caos, en los que el individuo deviene transeúnte, que se disuelve en la multitud y en los mismos paisajes que atraviesa. Los poemas aquí escogidos recogen la visión antes planteada:

Olor a máquina “Singer” en las polleras de las mamás
que van de compras con la cría al pie.

Pasa un automóvil espantando la gelatina de una vieja
perennemente hambrienta e inconsideradamente afecta al
vino de postre.
Se aglomera el tráfico. El vigilante le abre el esfínter a
la calle.
Y todo se desparra.
Más

(Sergio Piñero, “Calle Carlos Pellegrini”, *Martín Fierro*, núm. 9, agosto-septiembre 1924, cit. Mendiola Oñate, 1922).

Ciudad
en la gloria vocinglera de las bocinas
hay una aurora en todos los segundos,
paisajes dislocados
huyen las esquinas
y en las calles unánimes
florece los tumultos.

El cielo es un paréntesis de calma.
Los horizontes rectilíneos
en la red incontrolable de las calles.
Hay lejanías a cincuenta metros.
Se cuelgan las palabras de los cables
Klaxons, chirridos, voces.
Solos como Bhudas de hierro
sonríen los buzones.

(Eduardo González Lanuza, “Instantánea”, s/f., cit. 20; cit. por Masiello, 1986 : 119-120).

En esta atmósfera de ruptura y experimentación la poesía adopta una enfrentación a la experiencia sensorial de lo urbano; esta aparecerá en Oliverio Gironde, con un protagonismo de líder, sin duda el alma de *Martín Fierro* y el Grupo Florida. Es entre los exponentes más conocidos, junto con Jorge Luis Borges, no sólo su compañero de aventura intelectual del momento, pero también su antítesis en no pocos sentidos, entre otros en su percepción de Buenos Aires.¹² En Gironde se reúnen las claves que dan singularidad a la vanguardia porteña y su sensibilidad especial a la hora de retratar lo que, mucho más tarde, atendería Erving Goffman desde su microsociología (Goffman, 1991 y 2003); los mínimos rituales que organizan el día a día en las calles, esas migajas de apariencia insignificante que tanto la “gran poesía” como la “gran” ciencia social desprecian e ignoran, y que se corresponde con lo que Martínez Estrada teorizó, pero no se atrevió a mirar, ni tampoco pintó: “la microscopia de Buenos Aires”.

¹² No he podido obtener a tiempo la manera de consultar el número 7 de la revista argentina de poesía *La Guacha*, titulada significativamente *Oliverio Gironde, ¿el Anti-Borges?*. Allí opinaban Freidemberg, Muschietti, Perrone..., entre otros especialistas en el autor de los *Veinte poemas para leer en el tranvía*.

La meta è partire.

Giuseppe Ungaretti

III. El prosaico maravilloso viaje de Girondo

El viaje es una de las temáticas más tratadas por las ciencias humanísticas, además de representar uno de los numerosos puentes que conectan una y otra vez la literatura y la antropología. La minuciosidad descriptiva no es una especialidad de la antropología, ni la concepción maravillosa del desplazamiento y de las bilocaciones una característica específica de la literatura. El viaje ha sido una de las constantes de la literatura universal occidental, cuyo modelo, deliberado, sobrentendido o inconsciente siempre ha sido el periplo de Ulises de regreso a Itaca. En tanto que cronista, el viajero brinda información a propósito de lugares, costumbres, ambientes, personajes conocidos a lo largo del recorrido, dando pie a un género literario específico cuyo contenido es, en efecto, narrativo, pero también descriptivo. No se olvide que los libros de viajes del siglo XVIII y XIX constituyeron una de las fuentes clave sobre las sociedades entonces exóticas, en un momento en que la antropología no había hecho central un método etnográfico que aquel género literario se encargó de anticipar (Pratt, 2010; Boetsch, 2005).

La historia de América prueba permanentemente que entre una y otra visión del viaje – la literaria y la antropológica- hay unos límites muy sutiles. El principio de milagro prodigioso en la otredad y el reconocimiento de sí mismo en esta rigen buena parte de las obras americanas, pero también de muchas otras universales (cf. Bestard y Contreras, 1987; Gonzalez Alcantud, 1987 y 1993).

En efecto, desde los albores de la literatura se puede hallar toda una estela de obras que son frutos de incesantes peripecias desde remotos rincones de tierra y lejanas culturas. Todas estas aventuras se han ido acumulando, o mejor dicho, fagocitando las unas a las otras para dar lugar a un infinito abanico de odiseas en nuestros días. Al término viaje suele añadirse el de maravilla; durante mucho tiempo, el mismo continente americano ha sido presentado como el resultado de esta prodigiosa amalgama: “Extrañas etnias y paisajes –sólo imaginados en la literatura, y descritos bajo un halo de imprecisión en los relatos de viajes de la vieja Europa- aparecen con un realismo casi desmesurado ante los incrédulos ojos de los exploradores españoles.” (Benito, 1999 : 249). A lo largo de muchos siglos conformó un sistema de interpretación compuesto en su mayoría de la sedimentación de mitos y anhelos europeos. Se puede entonces encontrar en la visión colonial del viaje un complejo entramado entre ficción y realidad, a los límites de lo prodigioso y lo verosímil.

La literatura de viajes, sea en forma de crónica o en la de relato de aventuras, no se puede disociar de aquello que se da en llamar hoy cosmopolitismo, es decir esa identidad que ignora fronteras y que se proclama parte de una comunidad universal. Sus contenidos culturales se difunden por polinización, saltan de país en país, de sociedad en sociedad, y configuran una totalidad planetaria. Recuérdese que el cosmopolitismo en su forma moderna nace con el Renacimiento y con la expansión colonial europea de los siglos XVI y XVII, con todas sus causas y consecuencias políticas, culturales y económicas. Es entonces cuando irrumpe un concepto de mundo, de mundanidad, de vocación planetaria del que nuestra idea de globalización no es sino una puesta al día. De este modo, *cosmópolis* es un concepto que, retomado de Diógenes de Sínope y los cínicos del siglo IV a. C., emplea uno de los mayores poetas metafísicos del barroco inglés, John Donne. Lo hace para referirse a la posibilidad de unificar “dos órdenes” distintos, el de la naturaleza y el de la cultura (Toulmin, 1990 : 62-72), como reacción ante el estallido de la gnoseología clásica que supuso el descubrimiento de América por los europeos (Castany Prado, 2012); ese momento en que, parafraseando la famosa expresión que Berman toma de Marx y Engels, todo lo sólido se empezaba a desvanecer en el aire, mucho antes del siglo XIX. Cosmopolitas ya eran, a mediados del siglo XVI, los hijos de la aristocracia india de Nueva España, que leían en latín a Cicerón, Juvenal, Flavio Josefo o Séneca, que estaban familiarizados con la mitología clásica o que le concedían un lugar al Perseo de *La metamorfosis* de Ovidio en las pinturas murales de Ixmiquilpan. (Gruzinski, 2000 : 137-173).

Alimentando esa historia del cosmopolitismo como forma no sólo de habitar, sino de pensar el mundo como totalidad, se halla el viaje que se emprende en dirección contraria al Renacimiento y la primera modernidad histórica: el viaje que lleva de América a Europa a finales del XIX y en las primeras décadas del siglo XX. Escritores modernistas latinoamericanos -Larreta, Lugones, Darío, Silva- vuelven una y otra vez a Europa, sobre todo a París en cuanto lugar emblemático y meca quimérica de todo escritor *periférico*, en el sentido que Sarlo (1988) propone. En efecto, París es sin duda lo que Walter Benjamin, en un celebrado ensayo (2005 [1939]), señala como la “capital del siglo XIX”, la ciudad-literatura (Casanova, 1999 : 40-54), el punto de referencia que fascina universalmente, puesto que es la ciudad universal por antonomasia; La Meca de todo cosmopolita, regida no por las leyes que dicta un gobierno, sino por las que

emanan el arte, la cultura, el gusto y la belleza. Un mito que es a la vez meta futura y objeto de nostalgia de lo sabido o lo ensoñado¹³.

Existen diferencias entre cómo las bohemias modernista y vanguardista practican y encarnan el cosmopolitismo, y además cómo asumen la relación con la Europa de su época (Grünfeld, 1989; Viñas, 1995; Pera, 1998). Para los modernistas, el cosmopolitismo significa la proclamación de una especie de ecúmene aristocrática internacional de contenido esencialmente teórico, que se afirma intelectualmente y que comparte un “dialecto” y una determinada mitología cultural. Para los modernistas, “el extranjero que describen posee a menudo cualidades mitológicas, legendarias o puramente ficticias, presentadas como si fueran propias de él” (Grünfeld, 1987 : 103; ver también Grünfeld, 1999). En su caso, la adhesión reverencial a los referentes europeos implica voluntad de ruptura o reforma de los respectivos entornos nacionales, intento de escapatoria a un universo por definición universal que supere el provincianismo, incluyendo el de las propias élites locales de las que estos escritores proceden.

Todo ello se invierte con el intelectual vanguardista que viaja a Europa de manera nada acomplexada, fascinado por la vida urbana de las capitales del viejo continente, pero orgulloso de ciertos elementos vernáculos que recicla como contribución al internacionalismo culto, al que se incorpora de igual a igual, hablándole a sus coetáneos europeos de tú a tú desde un americanismo que da acento a la experimentación formal vanguardista. Como hace notar Grünfeld en su tesis doctoral sobre la literatura de viajes en Gironde, “la noción de cosmopolitismo vanguardista significa una ciudadanía universal que, para Gironde, un latinoamericano que tiene la oportunidad y el privilegio de viajar por el extranjero durante largos periodos, significa que él, como americano, se puede sentir igual a los europeos con los que coexiste” (1987 : 103; ver también Grünfeld, 1999). Lo que no deja de implicar que ese intelectual latinoamericano viva como una injusticia a reparar el desconocimiento que sus equivalentes franceses,

¹³ Es interesante constatar el desencanto que con el tiempo afectará ese atractivo vanguardista por París, como expresión de una Europa mitificada en exceso. En 1943, seguramente ante el pavoroso espectáculo de destrucción que el viejo continente estaba ofreciendo, Oswald de Andrade, el par brasileño de Gironde, expresaba la superación de la etapa cosmopolita y europeizante que ambos habían vivido. “Nada podemos esperar de la Europa europea, para donde vivimos volcados tanto tiempo, con la luz de París en nuestros espíritus” (cit. Schwartz, 1993 : 245).

italianos o españoles tienen respecto del aporte cultural de los países latinoamericanos de los que proceden.

Si el escritor modernista americano viaja a Europa en buena medida por necesidad y teniéndose que ganar la vida de manera a veces precaria, enfrentándose a la sociedad que le recibe entre la fascinación y la desconfianza, el vanguardista protagonizará un desplazamiento a Europa que corresponde más a otra figura que irrumpirá con fuerza a raíz de la llegada del capitalismo moderno: la del turista, del que personajes como Huidobro, Borges o Gironde representan su variante de “turista burgués”. El turista nace junto a las exposiciones universales, las multitudes en continuo intercambio (tanto de América a Europa, como del viejo continente al nuevo); imagen al mismo tiempo amada y despreciada. Hay un clima de búsqueda morbosa de lo auténtico y lo exótico que caracteriza los primerizos turistas, que recorren palmo a palmo la historia de París, Roma, o Sevilla, bajo los signos de una representación casi alegórica, una cacería de esencias. En palabras de Jonathan Culler: “All over the world the unsung armies of semiotics, the tourists, are fanning out in search of signs of Frenchness, typical Italian behavior, exemplary Oriental scenes” (en Pera, 1998 : 517).

La aproximación hacia lo extraño se asume como parte de los viajes de la vanguardia argentina; turistas de “calidad” que no sólo captan “una superficie uniforme sino un espacio plagado de espejismos, simulacros y expectativas negadas a sus visitantes” (Colombi, 2004 : 188), es decir la búsqueda de lo esencial en toda ciudad extranjera que va desde la *decadencia* italiana o la *modernidad* francesa, sino que también esta exploración de lo ajeno se propone como una de las pautas a seguir, y sobre todo a contemplar, en el iter de cualquier escritor. Si por un lado la Europa que los vanguardistas visitan se asocia a los grandes referentes de la historia universal, y es el polo que les atrae, puesto que contiene todo lo nuevo que fascina a América, por otro, Argentina exhuma lo real maravilloso, *las simetrías y los leves anacronismos* (Borges, 1996 [1953] : 525). El paisaje americano implica contraste: suburbios, transportes y masas combaten contra la “bárbara” y extensa pampa. Téngase presente que el cosmopolitismo porteño no era sólo el de los dandis intelectuales que volvían de sus periplos europeos; las decenas de miles de trabajadores de origen europeo que protagonizaban los grandes cambios demográficos del momento ya eran bien cosmopolitas y traían consigo ideas y luchas que habían nacido en el viejo continente. Describe ese ambiente Luciana Geraci (2004 : 1): “Un bandoneón raya el aire caliente y

diáfano de la ciudad de Buenos Aires, justo a tiempo para superponerse a los epilépticos acordes de un piano con vicios de jazz [...] Los pibes intercambian acentos españoles, italianos, criollos e ingleses en los recreos de los colegios públicos”. Los poetas hispanoamericanos viven hasta la médula (o mejor sería decir *hasta la masmédula*) y en su propia patria el alma del viaje: abruptos cambios sociales, paisajísticos, en definitiva, el estar en su país sin reconocerlo. Sin embargo, estos dos mundos, el moderno y el armónico, siguiendo la división de Tönnies (1979 [1887]), no viven alejados, sino que se mezclan: el uno depende y forma parte del otro. Los gauchos invaden las ciudades y las revistas (*Martín Fierro*), los urbanitas viajan al *Sur* (Borges, 1996 [1953]).

Es por ello que el viaje de la vanguardia consiste en el incesante balanceo entre el frenesí de la simultaneidad y la internacionalidad, los jabones franceses, los tranvías ingleses, y el tango, el compadrito y el gaucho, que Borges definió extático, síntesis de ese “Sur (del Sur que era suyo)” (Borges, 1996 [1953] : 528). Los desplazamientos de los escritores hispanoamericanos a principio de siglo, siempre divididos en aquel binomio tan famoso en Cortázar, *-el lado de acá y el lado de allá-*, nunca pueden definirse como lineales; representan una *neurosis* (Colombi, 2004 : 188) identitaria y literaria a la vez de lo hispanoamericano. La situación político-social de América, cierto fracaso de sus revoluciones, los gobiernos radicales hasta los primeros años de la Argentina del siglo XX, propician esta fluctuación entre el admirable hombre nuevo que “sueña con varias utopías y proyecta su imaginario en el futuro” (Schwartz, 1991: 40) y el regreso al Sur, odiado y amado a la vez. Ese Sur propio sobre el que la mirada de Gironde más adelante, en *Persuasión de los días y Campo nuestro*, operará como una máquina deconstructora de lugares comunes de la argentinidad indígena y primigenia, nula contribución a la causa identitaria que bien podría pasar por un ejemplo de “antiorientalismo”¹⁴ o incluso antipatriotismo¹⁵, en el sentido de que defrauda cualquier

¹⁴ Entendiendo “orientalismo”, a la manera propuesta por Edward Saïd (2007), es decir como “la hegemonía de las ideas europeas sobre el oriente” (Castany Prado, 2009 : 235), por extensión apropiación mistificadora y casi caricaturesca de lo exótico en general por parte de la mirada occidental, una mirada que en buena medida había adoptado el modernismo literario latinoamericano respecto de sus propias culturas nacionales (Tinarejo, 2004).

¹⁵ La evolución de la postura de Gironde en relación con la existencia de una supuesta “mentalidad argentina” y de la adhesión a la causa nacionalista en general, aparece recogida en Rodríguez Pérsico, 1997). En cualquier caso, el antipatriotismo de Gironde se emparentaría con el que ya, ante el cataclismo de la Primera Guerra Mundial, encontramos en autores como Zweig, Remarque, Musil, Hašek.... (Castany Prado, 2012), o el que, poco después de la publicación de los *Veinte poemas*, lleva al grupo surrealista francés a tomar partido en contra de su país en apoyo de la insurrección de Abd el Krim en el Rif.

posibilidad de ver confirmada las visiones impuestas por los blancos europeos a América y a los americanos (Muschietti, 1999).

Quizás en ello reside la naturaleza paradójica del tipo de cosmopolitismo que encarna la vanguardia criollista que se dio en Argentina, como se dio una vanguardia negrista en el Caribe -Luis Palés Matos, Jorge Guillén- o una vanguardia indigenista en Perú -Alejandro Peralta, José Carlos Mariátegui-. En todos los casos la cuestión era la misma: cómo hacer compatible la vocación universalista de la vanguardia con la conciencia de pertenecer a una cultura originaria inexpressada, es decir a la que todavía no se le había dado la oportunidad de tener su propia voz y que se tenía que conformar con la visión exotizante que de ella había deparado el modernismo literario (Videla de Rivero, 2003). El reto era armonizar el lenguaje vanguardista con la voluntad de hacer de este el vehículo a través del cual se pronunciara el alma porteña, que contenía un alma mayor, que era la argentina.

No obstante, el criollismo cosmopolita o el cosmopolitismo criollo o criollizado hace bizquear a la vanguardia literaria argentina, porque pretende mantenerse leal a su propia tradición cultural, como rasgo de lo que Helena Usandizaga (1996 : 6) define “busca de la identidad perdida”, pero lo hace en buena medida a través del filtro de una vanguardia europea deslumbrada por la imagen que ella misma ha procurado de la realidad cultural latinoamericana; imagen, por cierto, respecto de la cual la antropología no sería para nada ajena.¹⁶ Ese juego de espejos es el que hace que la poesía de Girondo, como la de sus coetáneos del Grupo Florida, sea mucho más que una mera reverberación del clima que envuelve y procuran las avanzadillas culturales que han anidado en París y en esa Europa a la que viajan y de la que regresan fascinados. Esas avanzadillas literarias se niegan a pasar como una suerte de franquicia del modelo cultural francés o europeo en general. Imposible hacer más explícita la adhesión argentinista de un grupo de literatos que invocan al *Martín Fierro* de José Hernández para nombrar la revista que les representa. No por casualidad Beatriz Sarlo (1981; 84; 1997, *passim*) habla de

¹⁶ Si la colonización antropológica de México le corresponde a investigadores norteamericanos herederos de Franz Boas, la de países como Brasil o Argentina ha de serle asignada a la etnología francesa, una etnología, por cierto, fuertemente vinculada con las vanguardias artísticas y literarias de su país. Precisamente es el caso de la experiencia tucumana de Alfred Métraux -tan cercano a Bataille, Leiris y al surrealismo en general- es la que menciona Antelo (2008 : 133) para referirse a la invención antropológica de Argentina en los años 30.

criollismo urbano de vanguardia, como si la vanguardia hubiera “domesticado” la Patagonia o mejor, la hubiera pasado por el filtro de lo urbano.¹⁷

En realidad, acaso quepa darle la razón a Borges cuando, en una célebre conferencia pronunciada en 1953 (Borges, 1997) advertía de que la polémica tradición/modernidad literaria se funda en un falso dilema, puesto que la tradición de la que bebe la vanguardia no es el pintoresquismo de un cierto sabor local, sino toda la cultura universal, de la que la tradición “argentina” forma parte y a la que aporta temas y acentos que, por argentinos, son universales. Al final, ese proyecto cultural de criollismo metropolitano acabó cuajando en ese gauchismo de arrabal y suburbio que Borges desarrolla en algunos momentos de su obra, en los que él mismo asume el papel de algo así como un payador urbano. Es posible que ese rasgo fuera uno de los ingredientes que hiciera a Jorge Luis Borges merecedor de muchos lectores sobre todo en sus primeros libros de poesía, mientras que el Gironde exitoso de los *Veinte poemas* iba siendo paulatinamente relegado en el cajón de los poetas olvidados (Muschietti, 1985 : 165).

Y retomando la obra de Oliverio Gironde, *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* también forma parte de esa neurosis americana. En primer lugar, este poemario lleva en su título mismo la señal de lo moderno y del viaje a la vez: el tranvía, con otros medios de transporte modernos, uno de los temas más recurrentes del poemario vanguardista que ocupa este trabajo, aunque este tipo de desplazamientos ya estaban cobrando importancia literaria en el modernismo, como, por ejemplo, para el mexicano Gutiérrez Nájera, con su “Novela del tranvía” (1883):

Cuando la tarde se obscurece y los paraguas se abren, como redondas alas de murciélago, lo mejor que el desocupado puede hacer es subir al primer tranvía que encuentre al paso y recorrer las calles, como el anciano Víctor Hugo las recorría, sentado en la imperial de un ómnibus. El movimiento disipa un tanto cuanto la tristeza, y para el observador, nada hay más peregrino ni más curioso que la serie de cuadros vivos que pueden examinarse en un tranvía. A cada paso el vagón se detiene, y abriéndose camino entre los pasajeros que se amontonan y se apiñan, pasa un paraguas chorreando a Dios dar, y detrás del paraguas la figura ridícula de algún asendereado cobrador, calado hasta los huesos. Los pasajeros se ondulan y se dividen en dos grupos compactos, para dejar paso expedito al recién llegado (1993 [1883] : 33).

¹⁷ El símil de la relación mediadora entre criollismo y la vida urbana que supone el trabajo del Grupo Florida, y la obra de Gironde en particular, ha sido presentada con la metáfora del crudo-cocido por Schwartz (1983 : 64), empleando una de las figuras más recurrentes de la antropología de Claude Lévi-Strauss, aquella con la que titula la primera de sus mitológicas (Lévi-Strauss, 2002 [1964]).

Este monstruo mecánico, el tranvía, es uno de los símbolos más emblemáticos de la modernidad –se señala una vez más que se entiende por modernidad lo urbano- tal y como lo percibe la poesía de vanguardia. Por ejemplo, Apollinaire lo hace irrumpir en varios de los momentos de su *Alcoholes*, precisamente, en dos de sus poemas. Y en el caso catalán se encuentra Joan Salvat Papasseit (1982 [1921] : 26), con el poema “Encara el tram”, en que repetía el tema baudelairiano del amor por la desconocida “que pasa”, escenificándolo en un tranvía que va a la Barceloneta.¹⁸ Es montado en uno de esos artefactos que el poeta catalán imagina a su lector leyéndolo y a él mismo hablándole desde una forma y una voz que no encarna una mera ubicación, sino que despliega una angulación dinámica, un modo propio de la modernidad de vivir la literatura, porque “en efecto, si uno se pregunta ¿quién habla en el poema?, también puede preguntarse ¿desde dónde habla el poema?, ¿desde un punto atemporal o desde un aquí y ahora determinados?” (Vargas Portugal, 2010 : 144). He ahí una pregunta que resulta especialmente pertinente en relación con las vanguardias, porque es una poesía en constante movimiento. Como, por ejemplo, la del peruano Oquendo de Amat.

a	m	b	e	e	r	e	s
las cúpulas cantaron toda la mañana				En Amberes			
				El calor es como un pensionista			
Y la casa Nestlé							
ha pavimentado la ciudad				Amberes			
				Es la ciudad lírica		Es la ciudad elástica	
El cielo de pie espera con su gorrita a cuadros							
espera				Es la ciudad sin distancias			
l				las calles son tirantes de goma			
o							
s				Los niños en la primaria aprenden el problema de la			
ubicación							
p				y así como ponerse el sombrero			
a				(acto mecánico)			
s				basta con estirar una esquina			
a				para sentirse proyectado de la escuela a la puerta de			
las dulcerías							
j							
e							
r							
o s							
DE AMÉRICA				DE AMÉRICA		Amberes	
Las señoritas				en un vino de amistad			
con sus faldas plegadas de noticias				es el postal del mundo			

¹⁸ Una prueba de la vigencia de esa variante de poesía de viajes que viaja en transporte público urbano es, por ejemplo, el *Poemas para leer en el bus*, del antioqueño Rubén Darío Lotero (2014 [1991]).

y sus ojos receptivos de celuloide ahora
Los curiosos leen en sus ojos paisajes de América
y el puma que abraza a los indios con sus botas Los navíos educados Y
hay saludos para América

s u r t i d o r e s d e o r o regresan a sus nidos en las fuentes
de agua.

Por supuesto de sus labios
volará una cacatúa

(“Amberes” en Oquendo de Amat, 1927)

Como Oquendo de Amat, Gironde proviene de una familia acomodada, pero su vivencia de Latinoamérica y de Europa serán muy distintas, sobre todo como consecuencia de la militancia política del primero, que no será ajena a su prematura muerte a los 30 años. Sin embargo, las conexiones entre los dos poetas son abundantes y entre ellas destaca, en ese momento, esa poesía que viaja en tranvía, como viaja para Oquendo el mismo Sol, un usuario más a bordo: “Desde un tranvía / el sol como un pasajero / lee la ciudad”.¹⁹

De hecho, los *Veinte poemas* condensan esta atenta preocupación por el desplazamiento que, a su vez, es originaria de la firme característica cosmopolita de las vanguardias, directamente relacionado en gran medida con su condición social. Mientras que en su etapa de madurez, Girondo permanecerá en Buenos Aires la mayor parte del tiempo, entre 1921 y 1922, cambia constantemente de domicilio, al menos si se tiene en cuenta los lugares en que está fechado cada uno de los *Veinte poemas*: en marzo y abril de 1920 está en Sevilla; en mayo en el Finesterra bretón; en agosto entre Brest y Buenos Aires; en octubre entre Buenos Aires, Mar del Plata y Biarritz; en noviembre, Río de Janeiro; en febrero de 1921 aparece de nuevo en Mar del Plata; en julio de ese año en París, Venecia y Verona, y en abril de 1922 estará en Piemonte. Como escribiera Gómez de la Serna en 1944: “A veces rotundo / a veces muy hondo / se va por el mundo / girando, Girondo” (citado por Garofalo, 2011 : 53). Y este Girondo que gira vertebra sus primeros poemas que, como afirmó Yurkievich, “tienen carácter de apuntes de viaje; privilegian lo incidental [...] comunican un ritmo de poeta itinerante, sensible al estímulo geográfico, gustador de lo pintoresco, sensual coleccionista de imágenes turísticas, movedizo pasajero del mundo en el que ni afinsa ni penetra.” (1984 : 149-150)

¹⁹ Interesante y del todo pertinente el paralelismo poético entre Oquendo de Amat y Oliverio Girondo, sobre el que ha insistido Edgardo Dobry (2012).

El viaje del poeta argentino se fundamenta en una bilocación, como todo viaje, pero también una posesión, ya que el poeta habla por boca de sus habitantes, por los objetos que el turista-viajero Oliverio mira. Pues al contrario que el de sus antecesores modernistas, se encara al mito europeo con ácido sarcasmo y humor negro, subraya la alienación occidental, pero al mismo tiempo se regocija en los símbolos de ese *viaje estético* (Viñas, 1995 : 43). El estandarte de sus *Veinte poemas* reside en esa internacionalidad atemporal y en ese croquis espacial que protagonizan los poemas: Río de Janeiro, Venecia, Sevilla, etc. (Camurati, 2005). Algunas postales carecen casi de esa personalidad o idiosincrasia que todo turista espera encontrar, como por ejemplo en “Croquis sevillano”, puesto que sólo el nombre indica su ubicación geográfica: la imagen revelada podría ser en realidad de cualquier ciudad (cf. López Cabrales, 1995). Otros, como “Río de Janeiro”, o “Venecia”, presentan las peculiaridades del entorno con mirada cínica y, evidentemente, de turista hijo del incipiente capitalismo modernizante:

Se respira una brisa de tarjeta postal.
 ¡Terrazas! Góndolas con ritmos de cadera. Fachadas que
 reintegran tapices persas en el agua. Remos que no terminan
 nunca de llorar.
 El silencio hace gárgaras en los umbrales, arpegia un “pizzicato”
 en las amarras, roe el misterio de las casas cerradas.
 Al pasar debajo de los puentes, uno aprovecha para ponerse colorado.
 Bogan en la Laguna, “dandys” que usan un lacrimatorio
 en el bosillo con todas las iridiscencias del canal, mujeres
 que han traído sus labios de Viena y de Berlín para saborear
 una carne de color aceituna, y mujeres que sólo se alimentan
 de pétalos de rosa, tienen las manos incrustadas de ojos de
 serpientes, y la quijada fatal de las heroínas d’Annunzianas.
 ¡Cuando el sol incendia la ciudad, es obligatorio ponerse un alma de Nerón!
 En los “piccoli canali” los gondoleros fornican con la noche,
 Anunciando su espasmo con un triste cantar, mientras la
 Luna engorda, como en cualquier parte, su mofletudo visaje
 De portera.
 Yo dudo que aun en esta ciudad de sensualismo, existan
 falos más llamativos, y de una erección más precipitada, que
 la de los badajos del “campanile” de San Marcos.

(Oliverio Gironde, 2012 [1922] : 66)

A pesar de esta toma de conciencia de las características propias europeas y sus diferencias respecto a América, en Gironde también se puede descubrir la mirada extrañada que también siente Dahlmann en “El Sur”, de Jorge Luis Borges. De hecho, adopta la actitud de Carpentier en “La Habana vista por un turista cubano”: lo extraño, lo otro, lo nuevo inagotable puebla Buenos Aires; las milongas, los tangos, los humos

de la ciudad están en las entrañas del poeta, un completo cosmopolita cuya argentinidad no necesita expresarse con banderas u otras pomposas manifestaciones, puesto que está permanentemente ahí y *al alcance de todos*.²⁰ Esa forma de tratar la argentinidad en la literatura que Borges resume así: “no sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países” (1997, 132).

En efecto, se puede decir que hace propio uno de los axiomas del etnógrafo, que consiste en acercarse a lo exótico como si fuera cotidiano y, al contrario, a lo más prosaico como si fuera extraordinario o remoto (Condominas, 1992). Por lo tanto, el primer Oliverio Gironde es viajero y turista, etnógrafo a su manera, tanto en Buenos Aires, como en Río de Janeiro, Chioggia, Venecia..., en cuanto profesa incondicionalmente el culto a lo nuevo, o mejor dicho a esa fresca mirada del turista que encuentra lo novedoso en cualquier terraza de cualquier parte. Un deleite casi infantil mezclado con una quejumbrosa enajenación que brota de las visiones urbanas provocadas por sus viajes.²¹ Dicho esto, los desplazamientos de Gironde se forman a partir de tres condiciones, todas ellas estrictamente imbricadas entre sí. La primera recoge la estética, de la que ya se ha tratado anteriormente, pero que, en resumen, es la posición del turista, de aquel en busca de lo exótico y de los símbolos que lo conciernen: “El ideologema del viaje, el deseo de exotismo aparecía como un elemento ‘liberador’ ” (Rodríguez, 2000 : 98); la segunda es una condición intelectual, más bien una predisposición derivada de su incansable estado de burgués cosmopolita.²² Por lo tanto, cada poema, tanto los de *Veinte Poemas* como luego los de *Calcomanías*, encierra

²⁰ Resulta en especial interesante la asunción por las vanguardias del tango y sus ambientes como expresión cultural singularmente bonaerense, pero también cosmopolita. Al respecto, me remito a la tesis de licenciatura de Edgardo Dieleke (2002); cuyo segundo capítulo está dedicado a nuestro poeta, con el título “Oliverio Gironde, un cosmopolita en la milonga” (43-54).

²¹ En Gironde, la visión acerca del viaje y la dicotomía entre lo urbano y el campo, imaginado como una eterna lucha entre civilización y barbarie, se constituye por etapas. Esta varía radicalmente en *Campo nuestro* (1946); en esta obra, el autor describe un paisaje dónde predomina una nostalgia a lo primigenio. A pesar de su importancia para poder entender *in toto* la trayectoria de la obra del autor, el estudio se centrará únicamente en una porción de la primera parte de su obra.

²² Importante ese matiz de clase a la hora de referir el cosmopolitismo de Gironde. Su mundanidad es la que corresponde a alguien que pertenece a la clase dominante, con gustos en los que se delata una mezcla bien significativa de ambientes exquisitos con otros de sabor canalla, preferencias típicas de un auténtico “señorito” (Muschietti, 1985 : 157). Por un lado el casino de “Biarritz”; los salones artesonados, las alcobas con lechos de topacio, los jardines con pavos reales, de “Lago mayor”; los compartimentos de primera de “El tren expreso”. Del otro los cafetines y cabarets de “Milonga” o “Café concierto”. Esa mirada corrosiva de la moral burguesa que es la de Gironde (Sarlo, 1988 : 62-67) es sin duda la de un burgués.

dos lecturas del viaje, es decir a la visión clásica de la ciudad, vista como una realidad estática, se sobrepone una *supra-realidad*, recogiendo las semillas de lo que Breton más tarde describirá como representación mental:

Afirmamos que ha pasado ya el tiempo del arte imitativo (imitativo de lugares, escenas y objetos exteriores) y que el problema del arte radica en nuestros días en llevar la representación mental a una precisión crecientemente objetiva, mediante el ejercicio voluntario de la imaginación y de la memoria (dejando bien sentado que únicamente la percepción externa ha permitido adquirir involuntariamente los materiales de los que deberá servirse la representación mental). El mayor beneficio que en la actualidad el surrealismo ha obtenido de esta clase de operación estriba en haber conseguido conciliar dialécticamente esos dos términos tan violentamente contradictorios para el hombre adulto: percepción y representación. [...] Estas percepciones, que en sí mismas tienden a imponerse como objetivas, tienen una naturaleza trastornadora y revolucionaria, por cuanto dirigen una imperiosa llamada, en la realidad exterior, a cualquier cosa que pueda responderles. Cabe prever que, en gran medida, esta cosa será” (Breton, 1992 [1935] : 308).

El resultado de esa emulsión, como se ha hecho notar (Bueno, 2013; Camurati, 2005; Grünfeld, 1989), y como el propio poeta explicita, son postales, pero son como postales trastocadas que recuerdan el poema “Zona” de Apollinaire (1995 [1919] : 5): “Y también en Marsella rodeado de sandías / Y también en Coblenza en el hotel del Gigante / Y también en Roma sentado bajo un níspero del Japón / Y también en Amsterdam con una muchacha que te parece hermosa y es fea”. En los poemas-postal de Gironde, “hay una deliberada alteración de la secuencia temporal, y, por ende, geográfica, destinada a crear el efecto de una geografía discontinua y ubicua, en la que se alteran y cruzan, en vaivenes espacio-temporales, los referentes en cuestión” (Schwartz, 1993 : 140). Se podría hablar incluso de postales cubistas, porque se da en ellas esa distorsión de cualquier cosa de lineal o previsible en la imagen obtenida y esta sobrepone en un mismo plano la Plaza de las Verduras de Verona, una iglesia en Douarnenez, la Confitería del Molino en la calle Flores de Buenos Aires o el Palacio de la Gobernación en Dakar.

De hecho, el viaje intelectual resulta a menudo teñido de componentes que trastocan el naturalismo; más aún, añaden al estrado naturalista una imperiosa llamada, que es la de colocar la representación mental del poeta-turista y del mirón nómada. Gironde conjuga a la perfección el componente surrealista revolucionario con la realidad exterior, sea esta de Buenos Aires, o de Venecia. La tercera condición, pero no por ello la menos importante, es la física. El poeta es masa, y el viaje implica una fisicidad; las postales,

por lo tanto, constituyen un verdadero ritual corporal que teje los hilos de un lado al otro del océano, o en una misma ciudad. Aboga a lo prosaico maravilloso de la cotidianeidad, en los gestos externos de los habitantes de las ciudades que visita. En efecto, no supone sólo un viaje intelectual, como en el caso de los modernistas, sino que se sumerge entre cuerpos, los escanea: “El cuerpo se vuelve público, se ‘espectaculariza’ e independiza de las regulaciones que la moral impone en la vida cotidiana” (Rodríguez, 2000 : 104). Finalmente, este conjunto de condiciones, quizás de predisposiciones del poeta de vanguardia, subrayan que la poesía de Girondo tiene una intrínseca relación entre el movimiento, el viaje y el arte poético, todas ellas expresiones diferentes de la misma faceta: la vida.

La espera es eterna: anula al tiempo; la espera es instantánea: está al acecho de lo inminente, de aquello que va a ocurrir de un momento a otro: acelera el tiempo.

Octavio Paz

IV. El recolector de instantes

Desde su primer arranque, la percepción literaria de la modernidad será también percepción del valor del fragmento, de lo “insignificante”, de los detalles aparentemente anodinos e irrelevantes que conforman la vida urbana como espectáculo. Ese era el encargo de Baudelaire a su pintor de la vida moderna: estar ojo avizor a cuanto ocurre a su alrededor, a los destellos a veces microscópicos del incesante trajín que registran las calles, lo que el poeta llamaba “la vida universal” (Baudelaire, 1995 [1863] : 90). En ese mismo sentido y con idéntica sensibilidad, Walter Benjamin insistió en la importancia de rescatar lo modesto, lo desvalorizado, los detritus de la vida urbana. El cronista de esa singular forma de vida debería comportarse como una especie de trapero, un bricoleur, en el sentido que proponía Lévi-Strauss (1997 [1964]: 45-46), es decir que se dedica a recoger cosas que va encontrando por ahí con la certeza que podrían y hasta deberían servir, incluso para algo muy distinto de aquello para lo que fueron concebidas y usadas antes. Esa predisposición se concreta en una metodología que Walter Benjamin llama, vindicando a Leibnitz, *monadología* (Benjamin, 1990 [1925] : *passim*), que asume como unidad básica el fragmento; fragmento arrancado de su contexto, recolocado y montado en otro nuevo, del cual surge con un nuevo significado que desvela su dignidad y su grandeza.

Si Walter Benjamin formalizó en clave filosófica la intuición de Baudelaire que afirmaba que la percepción de la vida urbana no podía ser sino fragmentaria, fue Georg Simmel quien, antes, había trasladado idéntico principio al campo de la sociología. En efecto, toda la obra de Simmel abunda en análisis plenos de sensibilidad, sobre aspectos de la vida diaria aparentemente triviales o marginales. Eso es lo que hace de Simmel el primer sociólogo de la modernidad, puesto que convoca a la ciencia de la sociedad a trabajar sobre los momentos fugitivos, lo que David Frisby llama “viñetas sociales” (Frisby, 1991 : 65). Esta fue la manera de solucionar el problema de cómo capturar lo fugaz de la vida social, o mejor aún todo lo que la sociología formal no era capaz de captar ni analizar y a lo que luego se consagrarán escuelas científicosociales como el interaccionismo simbólico, la microsociología o las teorías de la situación en general.²³ Esto se traduce en una atención preferente o exclusiva por los procesos moleculares

²³ Una iniciación a este tipo de perspectivas sería la aportada por Goffman et al., 2000, o Wolf, 1988. Una muestra de su aplicación serían los análisis cinéticos de Ray L. Birdwhistell sobre lo que presenta como “incidentes microculturales”. Por ejemplo, Birdwhistell, 1994 [1981]).

microscópicos del material humano, que exhiben a la sociedad, por decirlo así, *in statu nascendi*, los fragmentos fortuitos de la realidad social. Escribe Simmel:

Para nosotros, la esencia de la observación e interpretación estética reside en el hecho de que lo típico tiene que encontrarse en lo único, la ley en lo fortuito, la esencia y significado de las cosas en lo superficial y transitorio... Cualquier circunstancia esconde la posibilidad de liberar un significado estético absoluto. Para la mirada debidamente entrenada, la belleza total, el significado total del mundo resplandece en una sola circunstancia específica. (“Soziologische Ästhetik”, 1896, citado por Frisby, 1991 : 104).

Dicho de otro modo: “La posibilidad de encontrar en cada uno de los detalles de la vida la totalidad del significado de esta” (Simmel, 1976 [1907] : 55).

Pero antes de que sociólogos y filósofos de la talla de Simmel y Benjamin formalizaran esa sensibilidad por los pedazos de realidad en los que cabía reconocer una elocuencia especial, esta ya había encontrado dos vías a través de las cuales expresarse. Por un lado, un tipo de periodismo basado en recortes de la realidad: la crónica, un género especializado en la recolección y comunicación pública de acontecimientos, es decir hechos singulares e irrepetibles que se consideran de algún modo portadores de un significado especial. El periodismo moderno empezó pronto a cultivar la referencia a cuestiones cotidianas de aspecto menor, en las que se advertían cuestiones de índole mayor. Por el otro, una literatura de vanguardia que hereda y exagera un énfasis, ya practicado por la literatura naturalista del XIX -Zola, Flaubert, Maupassant...-, por el detalle, por el descubrimiento a veces casi maniático de elementos dispersos y diversos que suponían algo parecido a una epifanía, en el sentido casi místico del término, de revelación de una verdad esencial habitualmente velada.

Georg Simmel es recibido de manera relativamente tardía en Argentina. Es cierto que *La tragedia de la cultura moderna* se edita en Córdoba en 1923 (Viernik, 2000), pero habrá que esperar a la década de los años 30 para que se note la incidencia de este autor en sociólogos como los mencionados más atrás Ezequiel Martínez Estrada y Carlos Astrada (Maioli, 2010). Será esa época que conocerá también la recepción de los trabajos de Walter Benjamin (García, 2002). Pero tanto el periodismo, como la vanguardia literaria -con vasos comunicantes entre ambas (Retamoso, 2002)- van a encargarse de demostrar que en Argentina se expresa esa misma voluntad por levantar

acta, ni que sea poética, de los momentos fugitivos que pasan y que, por ello, son los únicos que realmente quedan.

En efecto, la “crónica” y el “apunte” resultan ser una corriente fundamental para este concepto de lo fugitivo en la historia de la literatura hispanoamericana. Una perspectiva alejada de la magnificencia marca aquel tipo de estilo literario proclive a homenajear lo diminuto. Las crónicas de Manuel Gutiérrez Najera, de Jose Martí o de Rubén Darío son buenos ejemplos de esta corriente estética en el contexto modernista latinoamericano. De una forma muscular, se recoge toda la estela que la novedad moderna, paradójicamente, ha consagrado como tradición. Es cierto que ya los modernistas herederos del parnasianismo y del simbolismo -las *Prosas profanas* de Darío, la poesía de Julio Herrera y Reissig-, estaban abriendo paso en Latinoamérica hacia un nuevo lenguaje, libre, profano, y profundamente moderno, léase por tanto urbano. Fue Federico de Onís quien notó el error de diferenciar “entre modernismo y modernidad porque ‘modernismo es esencialmente... la búsqueda de la modernidad’ ” (Onís, 1968 [1953] : 43; véase también Schulman, 1995 : 10-11). Apuntar, anotar, esbozar: estas son las visiones de aquella modernidad buscada, despreciada, admirada tanto por los modernistas, como por los vanguardistas. El poeta se viste de lo que sería “el periodista moderno; el reportero que servía para ‘cualquier cosa’; que no analizaba con documentos a la vista, pero extraía conclusiones estudiando la cara, el gesto y la actitud; esa mezcla de pícaro, dipsómano y bohemio” (Lafleur, Provenzano & Alonso, 1962 : 16). Se recortan pedazos de cotidianidad y se forman, de este modo y en el marco ya vanguardista, una especie de crónicas utópicas (Monsiváis, 1995), de las que algunos de los poemas que componen *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* serían ejemplos. Ese sería el caso de uno de ellos, nada casualmente titulado “Apunte callejero”.

De entrada, “Apunte callejero”, desde el punto de vista formal y de contenido, constituye una verdadera obra de vanguardia. Los márgenes, casi inexistentes, muestran una forma casi prosaica. Esta tendencia girondiana a la ocupación expansiva de la hoja parece homenajear todo aquello que se desliza en la superficie. De hecho, en el paisaje urbano, la mirada recorre extensiones llenas de bullicio e intenta abarcar lo inabarcable. De igual forma, la poesía se esparce, rompe los límites tradicionales con el afán de englobar todas las cosas “que se me entran por las pupilas” (Girondo, 2012 [1922] : 63).

El poeta vive y transmite una experiencia de saturación o desbordamiento ante lo que tiene ante sí o le rodea: “Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar”.

Se repite en este poema, como en gran parte de su obra, no sólo la hiperestesia, sino también la sinestesia: la mezcla, la variedad de sensaciones aquí se erige en su intrínseca naturaleza neobarroca hispanoamericana, fruto de aquel “largo y profundo proceso de mestizaje [...] El mestizaje habría favorecido el barroco tanto por las posibles afinidades de sensibilidad como por la misma oposición de contrarios contrapuestos” (Shin, 2002).²⁴ Pues dentro de estos contrarios contrapuestos, que encajan el uno con el otro, reside la exasperación de sentidos que comporta la experiencia de lo urbano como forma de vida; una experiencia en la que las sensaciones inmediatas se entremezclan y sobreponen continuamente. Los entrecruzamientos se dan no sólo entre sentidos, sino también entre lo sentido, realidades que tienden a confundirse a la manera de un caleidoscopio, como en “el ruido de los automóviles destiñe las hojas” (Girondo, 2012 : 63). La naturaleza clásica viene a ser sustituida, incluso violada, por aquello que se considera lo moderno, en tanto que proliferación casi narcótica de fuentes de atención. La modernidad ha invadido el paisaje. Como bien apunta Masiello, “lo que pudo haber sido un eco resonante de profunda desesperanza social, se transformó en un pastiche de exuberantes imágenes de la ciudad” (1986 : 112). Esta expansión de lo urbano que se encarna en continuos solapamientos de sentidos y de visiones, también de pensamientos, se manifiesta a través de imágenes fragmentarias. Se confirma lo apuntado: lo fragmentario se vuelve uno de los jinetes de una vanguardia de la que Girondo es concreción. Los *Membretes* (Girondo, 2012 : 133) girondianos son otro claro ejemplo de la exteriorización de lo urbano en la poesía, más que su interiorización por parte del poeta: lo urbano está más en la piel que en la profundidad del alma.

Por ende, esta exteriorización remarca el papel de lo óptico, puesto que en la vivencia de lo urbano como espacio todo lo que hay se da a la acción de mirar una sociedad de miradas y cosas miradas. En efecto, lo que caracteriza el poema son una serie de deslumbramientos. El conjunto clásico y armónico se sustituye por iluminaciones

²⁴ La fascinación de Girondo por el barroco es explícita, como lo demuestra la clara influencia de Góngora, su admiración por Darío y por varios de sus *membretes* en los que hace agudas consideraciones sobre el barroco latinoamericano. Sobre la relación de Oliverio Girondo con el barroco, cf. Muschietti, 2001, y Pellegrini, 2005 [1964].

inconexas y asimismo imbricadas ante el ojo del poeta. Se intenta abarcar no tan sólo el paisaje urbano, sino también los *pasajes* que componen la ciudad: “cada apunte callejero es, como diría Macedonio, un ‘resorte urbanístico’ que registra una prosopopeya urbana donde el poeta sorprende a la ciudad en sus gestos íntimos y cotidianos” (Mendiola Oñate, 2001 : 170).

Las mismas fuentes de las que bebe el poeta argentino se componen de un puzle que va desde Rimbaud, Mallarmé y los simbolistas franceses hasta, claro está, Walt Whitman, punto de referencia para cualquier poeta hispanoamericano, sobre todo si permanece atento a los avatares de la vida urbana como fuente de conmoción estética. Recuérdese, al respecto, las siguientes palabras de Fernando Alegría:

To study Whitman in Spanish American poetry is to trace the wanderings of a ghost that is felt everywhere and seen in no place. His verses are quoted with doubtful accuracy by all kind of critics; poets of practically all tendencies have been inspired by his message and have either written sonnets celebrating his genius or repeated his very words with a some-what candid self-denial (“Walt Whitman en Hispanoamérica”, 1954, citado en Coleman, 1994 : 257).

Es inevitable eludir la referencia a Whitman, pues es el principal precursor de esta estética de vanguardia, y marcará el sendero moderno americano, que desembocará en poéticas como las de Girondo, entre muchos otros. El poeta estadounidense saluda al mundo con pinceladas, iluminaciones que deslumbran y fascinan: una identidad nacional-cosmopolita que se desliga de lo individual para entregarse a los ruidos incesantes de las urbes:

I hear America singing, the varied carols I hear,
Those of mechanics, each one singing his as it should be
Blithe and strong,
The carpenter singing his as he measures his plank or beam,
The mason singing his as he makes ready for work, or leaves
off work,
The boatman singing what belongs to him in his boat, the
deckhand singing on the steamboat deck,
The shoemaker singing as he sits on his bench, the hatter singing
as he stands,
The wood-cutter’s song, the ploughboy’s on his way in the
morning, or at noon intermission or at sundown,
The delicious singing of the mother, or of the young wife at
work, or of the girl sewing or washing,
Each singing what belongs to him or her and to none else,
The day what belongs to the day—at night the party of young
fellows, robust, friendly,
Singing with open mouths their strong melodious songs.

(Walt Whitman, “I hear America sings”, *Leaves of grass*, 1860, en Whitman, 1995 : 12)

Hombres, jóvenes, carpinteros, mecánicos, esposas: estos son los sujetos que componen la galaxia de esa modernidad elevada a objeto estético; la incesante novedad de todos aquellos fogonazos que se le presentan en la calle y cuyas trazas el poeta (observador observado) recoge; literales alucinaciones, o más bien apariciones urbanas, como las que impresionaran al *flâneur* imaginado por Baudelaire y Benjamin, individuo que vive absorto en una práctica convulsiva de la mirada. Es más, entiende -como Simmel apuntaba- que adaptarse a la vida de las grandes ciudades es hacerlo a un universo que instituye la prevalencia de la vista sobre los demás sentidos, a una jungla de estímulos visuales de todo tipo y naturaleza que se presentan abruptamente, sin mediación alguna.

De hecho, acaso la modernidad urbana se levanta sobre lo que Richard Sennett, titulando un libro suyo, llama *La conciencia del ojo* (Sennett, 1991). Todas estas impresiones, compuestas a través de una profunda conciencia visual, que Girondo convierte en poesía vendrán luego catalogadas como *instante poético* (Del Corro, 1976 : 179), *lente prodigiosa* (Sola González en Sánchez Rodríguez, 1991 : 157), *pupilas de prisma* (Geraci, 2004 : 3): calificativos que la crítica ha intentado aplicar a las casi fotográficas palabras de Girondo. En el poeta “el discurso se ordena en torno a la mirada: una poesía visual que acude a la imagen deslumbrante y a la personificación de los objetos para expresar su constante asombro” (Fernández García, 1999 : 387). Poesía visual con sus cercanos orígenes impresionistas, ergo como inmersa en el *Boulevard des Capucines* de Monet (1873): alboroto óptico en que prevalece esa “tematización de la mirada” tan moderna, “puesto que abarca los límites mismos de la visión y los límites mismos de la pintura” (Stoichita, 2005 : 12).

De hecho Girondo -y quienes le acompañan en su aventura de indagación del valor de las minucias urbanas- es deudor del impresionismo pictórico. La suya sin duda es una exacerbada poesía impresionista, del mismo modo que la sociología de Simmel es también sin duda una sociología impresionista. El impresionismo fue la respuesta a la urgencia que expresaba Baudelaire en su carta a Arsene Houssaye, la de abordar la realidad moderna a través un modo nuevo que superara las inservibles formas tradicionales de representación. Fueron los pintores que se reúnen en abril de 1874 en la exposición organizada por Nadar -Monet, Degas, Renoir, Pisarró, Sisley...-, precisamente en su taller del Boulevard des Capucines, quienes intentaron capturar con

sus trazos ese instante efímero, constatemente cambiante, de luz y movimiento, que procuraba la experiencia de las calles de París.

Una poesía como la de Gironde no hace sino llevar a las últimas consecuencias esa agnosia visual que ensayaron los impresionistas (Solana, 1979 : 16), es decir la proyección estética de un defecto que le impide al cerebro reconocer o interpretar lo que ve, es decir ver sin saber qué se ve. Eso es muy parecido a lo que reclamaba Baudelaire a su pintor de la vida urbana, cuya percepción debía ser “*infantil*, aguda, ¡mágica a fuerza de ingenuidad!” (Baudelaire, 1995 [1863] : 91. El subrayado es suyo). Exactamente esa es la virtud que Mallarmé descubrió en los impresionistas: la de haber sido capaces de olvidar lo sabido, lo recordado, lo visto antes y hacer que el ojo sepa “aprender de nuevo la lección que hay ante el” (Mallarmé, 1997 [1871] : 101). Antes que Baudelaire y Mallarmé, John Ruskin, en su homenaje a la pintura de Turner, había reclamado la urgencia de lo mismo: aplicar a la pintura “la inocencia del ojo: es decir una suerte de percepción infantil” (Ruskin, 1920 [1857] : p. 5 nota). Sin duda, Gironde era consciente de esa conceptualización de la mirada virginal que los impresionistas y él mismo trataron de llevar a la práctica, aunque a él llegó a través de uno de los autores que más influyeron en la vanguardia argentina: Jules Laforgue. Laforgue formalizó este tipo de intuiciones en lo que llamó, siempre en relación con la pintura impresionista, el *método óptico*, basado en la aplicación del “ojo natural”, es decir de una mirada que prescinde de muletas académicas o de interferencias mnemotéticas o intelectuales y que se abandona a sí misma, es decir a su propia sensibilidad (Laforgue, 1997 [1883] : 198).

Si por un lado los antecesores de la poética de Gironde son los impresionistas, con lo cual se desaparegan a la realidad contemplada “estrictamente” dicha, o mejor a la visión estática de ella, y este desaparego culmina con la indefinición de los límites cromáticos de las figuras y los paisajes, por otro hay que añadir a este estrato la fotografía, que supuso una verdadera revolución de las artes plásticas. No es casual que, como se acaba de mencionar, la fundación formal de la escuela impresionista se lleve a cabo mediante una exposición en el taller de Gaspar Félix Tournachon, llamado Nadar, es decir de acaso el inventor de la fotografía como arte, y como arte al servicio de la captación real de lo real.

La fotografía de Nadar fue toda una revuelta vanguardista contra las pautas de visión ordinaria, un arte no menos digno de la pintura. Mientras que en la pintura y las artes

plásticas el estilo y las características formales trascienden al sujeto-objeto retratado, en la fotografía hay una incapacidad de trascender al modelo, puesto que lo que importa es lo puramente mecánico y visual (Monsalve Pino, 2003 : 15). De este modo, el mismo poeta se vuelve un mirón errante lleno de ojos que capturan y engendran imágenes: un ojo público, si se permite evocar el título de una película dedicada al fotógrafo neoyorquino de sucesos Weegee.

En efecto, mecánica, corporal y visual es la perspectiva girondiana. Entonces, la continua búsqueda de lo bello se convierte en el poeta-fotógrafo en búsqueda de lo absurdo, de lo deforme, de lo que de genialmente monstruoso hay en lo urbano. Frente a la armonía de las pinceladas, la fotografía irrumpe ferozmente en la realidad. Girondo, poeta-fotógrafo, “Kodak desafiante” -como lo llama Masiello (1986 : 125)-, también “se agita, se metamorfosea, se enajena, se enfurece; impulsivo insulta, disparata, desvaría, se deja arrastrar por sus más impulsivas pulsiones verbales” (Yurkievich : 1984 : 154). A su imagen y semejanza, la fotografía también impulsiva caza lo bello, lo captura, lo metamorfosea.

De ahí que se refleje una cierta vehemencia en las imágenes de Girondo, que chocan y luchan con la realidad. De alguna manera se podría definir la mirada de Girondo como violenta, no tanto porque recree un cierto imaginario sobre la naturaleza crispada y traumática de la vida en la ciudad -como se ha sostenido en relación con aspectos de la obra del poeta (cf. Wigozki, 2001)-, sino más bien en el sentido de que se abalanza bruscamente sobre las cosas que mira, las agarra y zarandea con los ojos, les exige con ellos que confiesen el misterio que custodian tras su caparazón de superficialidad. No es casual que Borges, en las páginas de Martín Fierro y en 1925, hable de algo parecido a una violencia visual: “Mira largamente las cosas y luego les da un manotón” (en Schwartz, 2007 : 473). Una violencia impresionista, fotográfica y desafiante: “Apunte Callejero” arroja luz y sombra a la realidad urbana. Paradójicamente se compone de descomposiciones, de instantes que no se interrelacionan entre sí, pero que finalmente estimulan todo el paisaje con un suprasentido. Girondo es instantáneo; es la vehemente y fascinante exaltación del arte del bricolage vanguardista.

On lui a dit que la vie était belle. Non! La vie est ronde.

Joë Busquet

V. La mirada móvil

Se ha escrito que la poesía de Gironde en esta primera etapa es sobre todo una “poesía del espacio”. (Sola González, 1963; 92-93). Lo es, en efecto, en el sentido que Simmel (1973 [1908]) le da a la definición de espacio no como lugar, sitio o territorio, sino sobre todo como “posibilidad de juntar”. De ahí que el poeta se fije en la plaza; ahí hay simultaneidad de percepciones, de acontecimientos. Ahí se registra, como escribiera Henri Lefebvre, la forma concreta que adopta “el encuentro y la reunión de todos los elementos que constituyen la vida social” (1976 [1970] : 99).

El poema “Plaza” de Oliverio Gironde reconoce esa naturaleza de la plaza como lugar de centralidad, es decir de sitio en que, parafraseando a Virginia Woolf en *La señora Dalloway*, “las cosas se juntan” (1993 [1925] : 99). De eso que se le haga al lector ese irónico guiño que sugiere que “la vida aquí es urbana y simple” (Gironde, 2012 [1922] : 82); una manera de poner en manifiesto que, en efecto, esa centralidad es simple, puesto que en ella se despliegan formas elementales de convivencia -a veces infrasociales, de los pactos de mutua indiferencia entre viandantes o las miradas de reojo-, pero que, todas ellas, multiplicadas hasta el infinito casi, conforman configuraciones sociales de una complejidad máxima. Ellas devienen, al articularse, genuinamente urbanas.

En efecto, Gironde relata no sólo ciudades, lugares exóticos o exotismo bonaerense, sino que recorre minuciosamente con su tinta desde los espacios más pequeños, desde las mesas de las terrazas, hasta las grandes aglomeraciones, esto es todo lo que uno puede reconocer sucediendo en las plazas. De hecho, la plaza es un tipo de *especie de espacio* (Perec, 2007 [1974]) que, a lo largo de la literatura moderna, ya se había descrito bajo distintas formas. Desde las primeras pinceladas de los impresionistas del XIX, hasta el arte de las vanguardias, la plaza ocupa un papel central en la imagen de la gran urbe. Recuérdese cómo, en el mismo contexto en que Gironde publica sus *Veinte poemas*, Jorge Luis Borges le dedica uno de los poemas de *Fervor de Buenos Aires* a la Plaza San Martín:

En busca de la tarde
fui apurando en vano las calles.
Ya estaban los zaguanes entorpecidos de sombra.
Con fino bruñimiento de caoba
la tarde entera se había remansado en la plaza,
serena y sazonada,
bienhechora y sutil como una lámpara,
clara como una frente,
grave como un ademán de hombre enlutado.
Todo sentir se aquieta

bajo la absolución de los árboles
 -jacarandás, acacias-
 cuyas piadosas curvas
 atenúan la rigidez de la imposible estatua
 y en cuya red se exalta
 la gloria de las luces equidistantes
 del leve azul y de la tierra rojiza.
 ¡Qué bien se ve la tarde
 desde el fácil sosiego de los bancos!
 Abajo
 el puerto anhela latitudes lejanas
 y la honda plaza igualadora de almas
 se abre como la muerte, como el sueño.

(Jorge Luis Borges, “Plaza San Martín”, *Fervor de Buenos Aires*, 1921; en Borges, 1999 : 26)

El poema de Gironde no constituye una excepción dentro de esa estela estética que atribuye a esa suerte de calle redonda un peculiar carácter como escenario para encuentros, desencuentros y encontronazos. Ahora bien, las vanguardias intentaban perforar las tres dimensiones de este espacio, o más bien, diseccionarlas, aunque “en la nueva cosmópolis, no es el hombre quien modifica la ciudad, sino la ciudad quien modifica el hombre” (Schwartz, 1993 : 148). Es justamente por ello que “Plaza” –la Plaza- agrupa, a través de gestos íntimos y cotidianos una pasión desmesurada por lo absurdo, un punto de encuentro donde se altera la cotidianeidad del hombre, un remolino que constantemente modifica y centrifuga las intersecciones que en ella se dan. Estas, sean de paso, sean incluso cuando asumen el papel más discreto de corazón de la modesta “vida de barrio” (Perec, 2007 [1974] : 94), donde se coagulan formas accidentales de vida, historias que, por la misma conformación de la plaza, adquieren un tipo de significado circular. Lo circular, temporal y espacial, provoca y disuelve a la vez, como si toda persona fuera engullida por el vórtice de la modernidad.

Ces images, elles effacent le monde et elles n’ont pas de passé. Elles ne viennent d’aucune expérience antérieure.[...] Elles nous donnent une leçon de solitude. Il faut, un instant, les prendre pour soi seul. Si on les prend en leur soudaineté, on s’aperçoit qu’on ne pense qu’à ça, qu’on est tout entier dans l’être de cette expression. Si l’on se soumet à la force hypnotique de telles expressions, voilà qu’on se tient tout entier dans la rondeur de l’être, qu’on vit dans la rondeur de la vie comme la noix qui s’arrondit dans sa coquille (Bachelard, 2012 [1957] : 259).

La redondez de la plaza, de la vida misma, se acumula dentro de este amontonamiento de flashes, continuos cruces, más bien parábolas, matemáticas y literarias, como Gironde expresa en el poema. Hay la voluntad de redondear el espacio urbano,

continuamente complicado, puesto a prueba por el caos: “A partir del siglo XIX, el concepto de la ciudad se problematiza a medida que la ciudad progresivamente pasa a ser el espacio del acontecimiento, de la contingencia instaurada por el flujo capitalista. La mirada ‘panóptica’ [...] se fatiga: su capacidad ordenadora es mínima” (Ramos, 2003 [1989] : 167). La plaza, como la calle y como en definitiva el espacio exterior de la modernidad, desconoce cualquier orden; quebranta el espacio y el tiempo. De ahí ese exotismo inherente a las plazas y sus esquinas que expresa “no una evasión sino la búsqueda de ‘más realidad’ y el gusto del juego” (Sucre, 1985 : 237).

Esta búsqueda de más realidad conlleva acciones relacionadas con el movimiento. Desde el momento en que la perspectiva panóptica no logra alcanzar la inmensidad de lo urbano, fragmentado y cambiante, el poeta, desde el *flâneur* de Baudelaire, y en este caso de Gironde, se dedica a una actividad antigua como la humanidad, el paseo: “Caminar en la ciudad, incluso pasear, era una actividad milenaria, seguramente ligada a la estructura de la plaza pública, centro de una ciudad relativamente orgánica y tradicional. Pero [...] flanear era un tipo de entretenimiento distinto, que él mismo relaciona con la modernización de Buenos Aires” (Ramos, 2003 [1989] : 167). Esto se debe a que las plazas, las calles mismas adquieren con la modernidad un significado diferente y no se da en ellas la agregación centrípeta de la comunidad orgánica que había caracterizado la ciudad anterior; en el caso colonial americano fueron las tradicionales plazas de armas que seguían el modelo de la plaza mayor española. Al contrario, funcionan como dispersores y sus paseantes se adecuan mutuamente a reglas de socialización en continuo cambio.

Es fundamental la importancia que la vanguardia asume a la práctica del recorrido urbano, es decir al paseo como forma de conocimiento poético. Tal sería el caso, por ejemplo, de “El paseo repentino”, uno de los cuentos brevísimos de Franz Kafka (1913), o de la novela *El paseo*, de Robert Walser (1917). El paseante urbano recorre un universo de máxima visibilización, en que todo lo que hay se da a ver desde una contemplación que es por definición móvil, que se ejercita durante y gracias a la locomoción y el desplazamiento. Ahí afuera, en las calles, sentir y moverse, en ese marco, son una misma cosa. Para describir esa práctica elemental que lleva a cabo el transeúnte, Michel de Certeau (1992) recurrió a categorías como *trayectoria* o *transcurso*, aplicación de un movimiento que convierte un lugar supuesto como sincrónico en una sucesión diacrónica de puntos recorridos. Una serie espacial de

puntos es sustituida por una articulación temporal de sitios. En esa misma línea, Jean-François Augoyard (2010 [1971]) hablaba de esa actividad ambulatoria en términos de *enunciaciones peatonales* o también *retóricas caminatorias*. El paseante hace algo más que ir de un sitio a otro. Haciéndolo poetiza la trama que recorre, en el sentido de que transfigura los lugares por los que pasa y a los que une entre sí.

A partir de ahí, intuyéndolo, Gironde convierte a su versión vanguardista también del *flâneur* en alguien que se moldea sobre estas arenas movedizas, *complicadas* una y otra vez por diferentes personajes que siempre tienen algo de monstruoso, seres híbridos en quienes se mezcla lo que hubiera podido antojarse inicialmente distinto. En efecto, ahí, en la plaza, las cosas y los seres de la realidad y de la fantasía se juntan, para transformarse en otras cosas y otros seres:

Uno de esos hombres con bigotes de muñeco de cera, que enloquecen a las amas de cría y les ordeñan todo lo que han ganado con sus ubres.

El guardián con su bomba, que es un Manneken-Pis.

Una señora que hace gestos de semáforo a un vigilante, al sentir que sus mellizos se están estrangulando en su barriga.

(Oliverio Gironde, 2012 [1922] : 83)

Esta complicación urbana, imbricada estrictamente con el movimiento, se expresa entonces con el paseo y con la práctica poética que ello conlleva, es decir, con esta capacidad de fagocitar masivamente todo lo que entra por los ojos del banquete interminable que ofrece lo urbano. Pero la perspectiva de Gironde no es la de un paseante que recorre las calles de su ciudad de manera flemática o parsimoniosa. Menos todavía su mirada se parece a la de un espectador inmóvil que contempla lo que sucede en la calle o desde una ventana, a la manera del protagonista del cuento de E.T.A. Hoffmann, “La atalaya del primo” (1888). Gironde, por contra, hace lo que el protagonista del cuento de Edgar Allan Poe “El hombre de la multitud” (1840): se levanta de su silla en el café y se pone a perseguir al misterioso hombre cuyo enigma le arrastra a una persecución que a ratos deviene una carrera. El poeta argentino corre de asunto en asunto, de imagen en imagen, sediento por captar la inestabilidad crónica de lo urbano, un estilo de percepción que, mucho después, la etnografía urbana formalizará como método y llamará “observación flotante” (Pétonnet, 1982). Gironde la practica moviéndose deprisa, intentando recoger una perspectiva de 360 grados, capaz de captar

una realidad fragmentaria, móvil, discontinua, tan urgente y veloz como su cuerpo y su mirada.

En la poesía urbana de vanguardia no hay prácticamente ninguna descripción plástica de la ciudad, al estilo de los cuadros urbanos que encontramos en las novelas de Hugo o Dickens, sino que se muestran visiones fugaces que son en el fondo el producto de esa vivencia de la nerviosidad urbana teorizada por Simmel. Quienes componen la muchedumbre que atraviesa las plazas no pueden ver sino trozos de realidad que se mezclan de maneras siempre cambiantes. Parece que Gironde aspire a cumplir el encargo que Baudelaire le hace a su pintor de la vida moderna, que no es otro que el convertirse él mismo en algo parecido a esa masa pensante y sintiente que le rodea y de la que él mismo formaba parte: “También se le puede comparar a un espejo tan inmenso como la multitud; a un calidoscopio dotado de conciencia, que, a cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia moviente de todos los elementos de la vida” (Baudelaire, 2005a [1863] : 358). O cuando proclama que ese pintor “es un yo insaciable del no yo, que, a cada instante, lo restituye y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitiva” (Baudelaire, 2005 : 359). Una percepción que se corresponde con la que luego permitirá a la moderna sociología urbana definir la urbanización como “ese proceso consistente en integrar crecientemente la movilidad espacial en la vida cotidiana, hasta un punto en que ésta queda vertebrada por aquella” (Remy y Voyé, 1999 : 14).

En efecto, se está repitiendo que la voluntad de la perspectiva de Gironde y la de la vanguardia en general es la de romper con la percepción que Erwin Panofsky mostró naciendo en el Renacimiento; una percepción al servicio de una construcción geométrica que representaba de manera abstracta un espacio físico tridimensional en dos dimensiones, unificando y homogeneizando una visión real que es siempre múltiple y compleja. La perspectiva, nota Panofsky, supone la simulación de una “ventana a través de la cual nos parece estar viendo el espacio [...] La perspectiva central presupone dos hipótesis fundamentales: primero, que miramos con un único ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual” (Panofsky, 2003 [1927] : 11-12). He ahí que el objetivo de la imaginación poético-urbana de la vanguardia, también del porteño Gironde, es superar la miseria de la perspectiva clásica, que inmovilizaba el

espacio y lo volvía meramente matemático, recordando lo que se invitaba a olvidar, puesto que la perspectiva clásica nos hace

Prescindir del hecho de que vemos con dos ojos en constante movimiento y no con uno fijo ni tiene en cuenta la enorme diferencia que existe entre la imagen visual psicológicamente condicionada, a través de la cual aparece ante nuestra conciencia el mundo visible, y la imagen retínica que se dibuja mecánicamente en nuestro ojo físico. [...] La construcción perspectiva plana [...] solo se hace comprensible, en verdad, desde una concepción (particularísima y específicamente contemporánea) del espacio, o si se prefiere, del mundo” (Panofsky, 2003 [1927] : 13).

Tiene razón cuando advierte que “la concepción perspectiva del espacio (no sólo la construcción perspectiva) pudo ser impugnada desde dos ángulos diferentes: por un lado se la ha condenado por deformar la verdadera medida de las cosas y por colocar en lugar de la realidad la apariencia; por otra parte se le reprocha ser el instrumento de un racionalismo limitado y limitante” (Panofsky, 2003 [1927] : 12-13). Esa vocación vanguardista de ruptura se establece en contra de ese despotismo visual que obliga a mirar sólo a través de una específica concepción de la realidad ideológicamente determinada. Es en nombre de una restauración de la vida real que Gironde desarrolla su multiperspectivismo, cuya característica es que no es sólo diverso, sino que obtiene su versatilidad perceptiva en que se mueve. Eso es algo que los estudiosos de los *Veinte poemas* repiten cuando notan que Gironde trata de “ plasmar el paisaje en movimiento” (Sanchez Rodríguez, 1991 : 198), o que la suya es una “mirada en movimiento” (Rodríguez Maldonado, 2011), o que el libro despliega “una escritura móvil y cambiante” (Juzyn-Amestoy, 1991 : 547). Remarcable la apreciación que reconoce que la diferencia entre Gironde y el *flâneur* baudelairiano es que el tipo de visión del transeúnte urbano que poetiza; el primero no se ejerce sólo caminando, sino también, y a acaso sobre todo, en un medio de locomoción colectivo y tecnificado, de manera que “Plaza” y buena parte del resto de los *Veinte poemas* del primer libro de Gironde constituyen “cuadros en movimiento, percibidos desde la ventanilla de un tranvía” (Grünfeld, 1999 : 27), Dicho de otro modo, los *Veinte poemas* no son sólo legibles en tranvía, sino también escritos montado en él a partir de las imágenes contempladas desde su interior y en movimiento.

Todo esto lleva a la otra vertiente que teje constantes puentes entre la práctica poética, el flanear y el movimiento: el cine. El cine tiene en común con las plazas de Gironde esta inquietud escopofílica, que ni la cámara, ni el ojo humano logran alcanzar. “Resulta

más esclarecedor ver, pues, a los escritores ‘importar’ procedimientos técnicos del cinematógrafo para su escritura (fragmentación y ensamblaje, aceleración, síncope) tanto en la poesía y la narración como en el teatro. En ese sentido, se encuentra Marinetti con su teatro sintético, quizá también con sus palabras en libertad, así como Apollinaire o, en Rusia, Mayakovski” (Albera, 2009 : 67).

Es decir, el cine, paralelamente a Gironde, actuaba, y actúa, bajo sus mismos parámetros. Esta poesía visual la representa el cine de montaje, como por ejemplo los cortos cómicos del cine mudo o las películas soviéticas -saltos en la acción, movimientos abruptos, aceleraciones, cambios de ritmo-, un referente constructivo del que la vanguardia latinoamericana participó plenamente (Schopf, 2000 : 232-234). Una relación íntima esta -la de vanguardia y cine- que puso de manifiesto, entre muchos otros, Fernando Vela: “Está a nuestra misma temperatura, a nuestro tono y compás, todo él joven y vivo, y se nos adapta y nos envuelve como una camiseta de sport. Ante la pintura siempre percibimos la diferencia de edades: esa es mucho más vieja. El cine tiene los mismo años que nosotros los primeros futbolistas.” (1982 [1925] : 78). Gironde quiere “contar en literatura la manera que tiene el cine de contar sus historias” (Haft, 2013), aunque esas historias cinematográficas del poeta no cuenten en realidad nada que no sea el encadenamiento de impresiones inmediatas, a la manera de ese género tan singular de cine etnográfico que fueron las sinfonías urbanas de la época. En efecto, es inevitable la analogía entre la visión poética del Gironde vanguardista de *Veinte poemas* y el cine coetáneo de Dziga Vertov, que en aquel mismo momento escribía:

Hemos abandonado el estudio para marchar hacia la vida, hacia el torbellino de los hechos visibles que se tambalean, allí donde radica el presente en su totalidad, allí donde las personas, los tranvías, las motocicletas y los trenes se encuentran y se separan, allí donde cada autobús sigue su itinerario, donde los automóviles van y vienen, ocupados en sus asuntos, allí donde las sonrisas, las lágrimas, las muertes y los imperativos no se encuentran sujetos al altavoz de un realizador (Vertov, 1970 [1924] : 150).

Es cierto que el cine superaba la fase inicial de la visión todavía estática y monofocal de los Lumière y los pioneros ante todo con Vertov y su kino-pravda, quienes encarnan mejor la consciencia de esa posibilidad del cine de sondear lo real-urbano deslizándose sobre su superficie, captando lo que sus manifiestos definían como “la vida de improvisado”, la agitación permanente que alimentan cadenas de acontecimientos cotidianos sin hilo argumental alguno entre sí. Como Gironde, Vertov quiere

emanciparse de la esclavitud de la perspectiva inmóvil: “Yo soy el cine-ojo. Yo soy el ojo mecánico. Yo, máquina, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo. Desde ahora y para siempre, me libero de la inmovilidad humana” (Vertov, 1970 [1924] : 28). Ese es el mismo principio que anima todo un género de producciones cinematográficas que reproducen esa percepción de la vida urbana como amontonamiento de imágenes en movimiento: *Moscú* (Mikhail Kaufman, 1926), *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1926), *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1925) o *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930), entre otras películas parecidas que se producen a lo largo de la década de los años 20 del siglo pasado.

La concentración de imágenes en “Plaza”, como se veía en “Apunte Callejero” presenta esa estética de un cubismo fragmentario y óptico propio de las sinfonías urbanas. En efecto, en estos poemas Gironde le añade un matiz que exalta “la fotogenia de los objetos, pero sobre todo de los rostros” (Haftner, 2013); rostros y objetos que confluyen en las plazas, ya sean estas de Río de Janeiro, de Buenos Aires, o de Sevilla. Es así como esa inicial simplicidad que se veía que Gironde apreciaba en su plaza poética se complica automáticamente en cuanto se desvela a sí misma su naturaleza de urbana, es decir cuando el poeta ve desencadenarse ante sí una multiplicidad de imágenes que intenta atrapar, cuyo equivalente poético es lo que Orozco describe como un “chisporroteo del lenguaje” (Orozco, 1978 : 227).

El *objeto cine* se presenta en toda su fragmentariedad en las esquinas de los poemas girondianos, de manera que ambas formas de creación, literatura y cine, se guñan mutuamente. Ciertamente, el cine transita con las imágenes por las calles, los viandantes, los rostros, los senos que Gironde recorre con su pluma. El cine es una de las musas de la vanguardia justamente porque es fruto de la modernidad urbana y la expresa. Es más, reproduce mecánicamente su manera característica de percibir, basada en el cambio brusco de perspectiva que caracteriza la movilidad del observador. Así, en relación en concreto con el ultraísmo, Gironde recoge “los procedimientos estilísticos más determinantes del ultraísmo que según Guillermo de Torre son: ‘Síntesis [...]. Simultaneísmo [...]. La rima desaparece [...]. Un ritmo unipersonal, vario, mudable, no sometido a pauta [...]. Se suprimen las cadenas de enganches sintácticos [...]. La imagen se identifica con el objeto, le anula, le hace suyo. Y nace la metáfora noviformal [...]. El ultraísmo [...] suprime la puntuación’ ” (en Skledar, 2003 : 61).

Todas estas condiciones encajan perfectamente con la técnica cinematográfica, puesto que la cámara se trasmuta en el objeto mismo, y más aún la cámara existe gracias a ese objeto, a esa plaza, a esos rostros. De la misma manera, la poesía girondiana se funde completamente con sus postales, con las góndolas venecianas, las calles de Sevilla, el Corcovado carioca y finalmente las plazas bonaerenses.

Otra técnica novedosa que se presenta tanto en Gironde, como en el séptimo arte es la reificación de los sujetos, en virtud de la cual “los individuos se caracterizan por los atributos cosificadores, y, a su vez, los objetos aparecen antropomorfizados” (Schwartz, 1993 : 146). Simultaneidad dada por el collage hace que el cine y Gironde estén sujetos a una lenta e imparable deshumanización:

En la visión urbana del poeta argentino se establece, además, un intercambio, una ósmosis de propiedades entre el hombre y las cosas: las cosas parecen seres dotados de alma, mientras que los hombres experimentan recíprocamente un proceso de cosificación y de extravío anímico. De esta manera, si aceptamos considerar el alma como la esencia de lo humano, desde luego, el hombre de los poemas de Gironde sufre una profunda deshumanización, aunque tal mengua existencial queda de alguna manera equilibrada por ese otro proceso de animación inversamente proporcional que va a ostentar el mundo de los objetos. (Mendiola Oñate, 1999 : 99)

De hecho, el cine no tiene sólo una mera función realista –en el sentido clásico del término-, sino que también actúa como una lupa capaz de encender chispas caricaturescas en cualquier momento; una plaza llena de gente se transforma en una marabunta de hormigas, y en un primer plano de una calle desolada, una farola doblada puede recordar una mujer abandonada. Una mujer puede hacer “gestos de semáforo a un vigilante, al sentir que sus mellizos se están estrangulando en su barriga” (Gironde, 2012 [1922] : 83). El ojo de Gironde es una cámara, su poesía una película con montajes abruptos. Al igual que el cine, irrumpe en las subjetividades burguesas y anula toda pretensión intimista-lírica. Muestra sus elementos tangibles en un incansable torbellino móvil.

La variedad de cicuta con que Sócrates se envenenó se llamaba “Conócete a ti mismo”.

Oliverio Girondo

VI. La muerte del yo, el triunfo del cuerpo

El protagonismo fundamental de la vida urbana le corresponde a un personaje al que los latinos llamaron *quidam*, noción indefinida que alude a “alguno” o “alguna”, es decir alguien que pasa, que transcurre o que atraviesa, pero que también sucede, que es, él o ella mismos, un acaecer. En efecto, ese ser pasa y sólo existe en tanto que pasa y en el momento que lo hace. Esa entidad experimenta, como escribiera Baudelaire de su pintor de la vida moderna, “es un príncipe que goza en todas partes de su incógnito” (1995 [1863] : 87). Es el o la transeúnte, individuo desconocido del que apenas se sabe algo más que el hecho de que ya ha salido, pero que todavía no ha llegado; molécula elemental de una colosal sociedad permanentemente intranquila que se construye, en un sentido literal, sobre la marcha.

La experiencia urbana -y, por tanto, también la de la modernidad literaria- le corresponde al viandante, al pedestre, un cuerpo que va, viene y sólo eventualmente se detiene, y que se pasa el tiempo cruzándose con otros como él. Por lo tanto, lo urbano es un universo de cuerpos en movimiento que hacen sociedad entre sí al tiempo que se desplazan y mientras lo hacen. Entonces es posible encontrar, dentro del caos urbano diseccionado por la velocidad, las nuevas tecnologías y la vorágine feroz de los ferrocarriles que engullen los paisajes, un movimiento específico del cuerpo en las urbes, de ese *quidam* pasajero por definición. Este cuerpo se objetiviza merced de los pasajes. De hecho, como ya se ha visto, el cine juega un papel fundamental en este tipo de sensaciones y de objetivizaciones. En el remolino urbano, también el cuerpo se metamorfosea: se entiende no como una representación física que el individuo carga inconscientemente, sino como un punto de partida y final desde el que se despliegan fuerzas motoras y eróticas.²⁵

Determinado por esa concepción somática de la experiencia urbana, común a las vanguardias, acaso toda la poesía de Oliverio Girondo ya a partir de los *Veinte poemas*, podría contemplarse la aplicación de tres procedimientos, puestos todos al servicio de la construcción de la figura del poeta en tanto que cuerpo entre los cuerpos y en relación con el mundo inmediato circundante. Esos tres procedimientos son, según Mignolo

²⁵ No es casual que sea en ese mismo momento que la antropología descubra la potencialidad del cuerpo para, por sí mismo, sin el concurso de sujeto interior, expresar pulsiones externas de origen al mismo tiempo cósmico y social. El texto más significativo de esa nueva preocupación es el clásico de Marcel Mauss (1979 [1936]) sobre las técnicas corporales.

(1974 : 136): “1) las referencias al cuerpo y a su situación en el espacio; 2) la disonancia en las categorías de la persona, y 3) la fusión del polo del sujeto y del polo del objeto.”

Si se hiciera una cartografía somática de los poemas girondianos, estos tres puntos sobresaldrían y coincidirían una y otra vez. En primer lugar, hay cuerpos presentes en las plazas, en las calles, es decir cuerpos que se mueven espacialmente, alejados de la metafísica; en segundo lugar, existe una disarmonía entre el cuerpo y la “persona”, porque esta última no es ya sólo la que algunos llaman “subjetividad interna” del cuerpo. Ahora no coinciden dicha subjetividad y el cuerpo: es este último quien se destaca de la interioridad, el que toma el mando en la vida moderna; en tercer y último lugar, el sujeto se objetiviza: el poeta se mimetiza en cada uno de los cuerpos retratados. Todas estas peculiaridades no son arbitrariedades ensayísticas aplicables a posteriori, sino una exigencia hermenéutica. Resulta imposible aplicar una lógica cartesiana a sus poemas, desligar el cuerpo de la mente. Nada más erróneo en una poesía no sólo visual, sino corporal, de sentidos.

Ciertamente hay acciones que marcarán por completo el día a día de los habitantes de las grandes urbes: subir y entrar al tranvía, colgarse de él, y en conjunto la aceleración de los movimientos que requiere la vida urbana: “la frase de Rimbaud ‘hay que reinventar el amor’ tiene su equivalencia en esta otra: *hay que reinventar el cuerpo*” (Sucre, 1985 : 344). Pues los brazos, las piernas, los sexos, se reinventan al ritmo danzante de la modernidad. Dentro de esta danza interminable, Girondo también denota que los cuerpos se diseccionan, se amputan, se fragmentan al compás de la velocidad.

De hecho, estas acciones anecdóticas, prosaicas, forman parte de esta revolución poética que en los años veinte se está llevando a cabo; los propósitos demoledores de las vanguardias se expresan también en la corporeidad, en mirar lo físico, manosearlo hasta su destrucción y en descuartizarlo; el cubismo lo demuestra a través de la pintura, y la poesía mediante el lenguaje. También en el caso de Girondo se violentan los cánones de la realidad, se diseccionan los cuerpos de forma casi quirúrgica.

Un poema que condensa esta inspección del cuerpo, y también la visión orgiástica de la ciudad en Girondo, en un sentido fusional del término, es “Pedestre”. En efecto, como apunta Walter D. Mignolo (1984 : 136), “la imagen del poeta que nos propone la lírica de vanguardia se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que ‘paulatinamente se evapora’, para dejar en su lugar la presencia de una voz”. Se realiza

así “el acto capital de la ‘mecánica de la ingravidez’: la consubstanciación con el aire, el elemento fluido por excelencia” (Molina, 2012 : 30). La descorporación es acaso la utopía por excelencia de la vanguardia, como sostiene Mónica Bueno (1994), al hablar precisamente del autor de los *Veinte poemas*, es una constante en su poesía posterior (cf. Muschietti, 1988; Garth, 2005: *passim*; Willis, 2013 : 17-31). En ello es fiel a aquella tradición de dismantelamiento feroz del sujeto que iniciara Rimbaud con su *je est un autre*, y que, junto a la obra de Mallarmé y Lautremont, desembocará en las vanguardias literarias del siglo XX y, por supuesto, también en la obra de Oliverio Girondo, propietario de un yo descentrado, magmático, disperso, lo que Kamenszain un *egofluido* (1983 : 19).²⁶

Ese cuerpo transmigratorio y vacío -esto es disponible-, paradójica forma de subjetivización que consiste en ser sólo cuerpo, algo parecido al cuerpo sin órganos de la filosofía de Deleuze y Guattari (2004), se encuentra en aquel momento, cuando Oliverio escribe en las páginas de *Martín Fierro*: “Y, hoy, en París, sé un secreto: No estoy en ninguna parte” (en Schwartz, 2007 : 248). Pero también más tarde, en su último libro, *Persuasión de los días*: “¿Era yo, la voz muerta, los dientes de ceniza, sin brazos ... ?” (“Tríptico”, Girondo, 2012 [1942] : 286); o: “¡No soy yo quien escucha! ese trote llovido que atraviesa mis venas.” (“Nocturno I”, Girondo, 2012 [1942] : 295).²⁷

La “evaporación” del poeta comporta, entre otras, dos derivaciones. De un lado, una vez liberado el poeta del sujeto, es decir una vez liberado de estar sujeto por lo que le sujetaba, cualquier pretensión de reducirse a una unidad es inviable. Ese cuerpo del poeta que se funde con otros es un cuerpo que comparte diversas almas, todas ellas inestables y mutantes. En consecuencia, Oliverio puede proclamar: “Yo no tengo una personalidad [...] en mí, la personalidad es una especie de forunculosis anímica en estado crónico de erupción; no pasa media hora sin que me nazca una nueva

²⁶ Es interesante constatar cómo se encuentra ese descentramiento del yo en sociedades exóticas antes de ser determinadas por el concepto occidental, cartesiano, de Yo. El caso mejor documentado etnográficamente es el de los canacos estudiados por Maurice Leenhardt en Nueva Caledonia (Leenhardt, 1997[1947]). Y algo parecido se podría decir de los trabajos clásicos sobre ritos de posesión, debidos a autores no por casualidad directamente vinculados o procedentes del movimiento surrealista, como Alfred Métraux (1997 [1958] o Michel Leiris (1989 [1958])).

²⁷ Esa disolución del sujeto puede ser evaluado como algo negativo. Una de las monografía clásicas sobre Girondo (Nobile, 1973), plantea una “objeción cardinal” a los *Veinte poemas*: “Es una poesía donde no se siente respirar ese yo íntimo que reclama la lírica, tal vez por estar anestesiada por la perplejidad al asomarse a esa ventana planetaria atrayente y llamativa, que sedujo a los escritores de la época”.

personalidad” (Girondo, 2012 [1932] : 171). A su vez, esa liquidación del sujeto implica un desenmascaramiento del mito de la interioridad y, en consecuencia, una entrega absoluta a lo exterior en un sentido local y cósmico a la vez. Es al mismo tiempo un anhelo por la exterioridad que exacerba al máximo el rechazo del solipsismo romántico, de todo psicologismo que había animado en el siglo XIX, y a la vez de la filosofía materialista, del positivismo científico y del naturalismo artístico-literario, que, como escribiera Arnold Hauser, refiriéndose a la pintura de Courbet, Millet y Daumier, parece querer decir: “¡Fuera, al aire libre; fuera, a la luz de la verdad!” (Hauser, 1974 : 823).

Se ha dicho que Girondo, como ser urbano que atiende a lo urbano, es también alguien en tránsito. Pero *tránsito* quiere decir *transcurso*, y también *trance*. Y realmente es así: Girondo está constantemente “aquí y allá”, o mejor, no está ni aquí ni allá, como si estuviera atrapado en una especie de umbral, aunque bien quepa señalar que esas calles de las que habla no son otra cosa que intersticios, hendiduras, antesalas. No es casual que Alfar Guillermo de Torre lo define como “viajero agudo” (en Sánchez Rodríguez, 1991 : 157). Girondo constituye aquí un tipo de ente capaz de recoger los brazos de las farolas, los quioscos, y toda clase de objeto-sujeto de la urbe. Sin embargo, esta recolección histórica no posee como fin último la búsqueda de una suprema verdad pitagórica, como solía suceder en el modernismo, ni el rol del ente se tiene que entender como un narrador-dios omnipotente, como vendría a ser el caso en el naturalismo. Más bien esta entidad se adquiere a través de lo que se ha definido como *el fracaso del yo o crisis del yo observante* (Masiello, 1986 : 193 y 111); en esto, en esa liquidación del sujeto en lo que este percibe, en su mera y radical exterioridad, reside la garantía de éxito de una caza exhaustiva de imágenes.

Esa captación de imágenes troceadas en que consisten los *Veinte poemas* es la labor a la que se entrega el cuerpo del poeta; un cuerpo en descomposición, en el sentido de disuelto en la intensidad y la intensividad de una práctica a la vez ambulatoria y escopofílica, puesto que no hace otra cosa que moverse y mirar: mirar mientras se mueve y moverse sin dejar de mirar. Esa experiencia es dislocada o de carencia o plegado de lugar, de tal manera que ese “cuerpo diagramático y poemático deviene en un cuerpo vacío, sensorial y pensativo, el cual se va llenando con los fragmentos de realidad con los que entra en relación” (Faúndez, 2006 : 98).

Por lo tanto, el orden del yo estático, monolítico e intimista se disuelve para dar lugar a una “actitud crítica y distante” (Grünfeld, 1989 : 40), plagada de ironía. De ahí que el propio título del poema rinda homenaje al protagonista por excelencia de la vida urbana: el pedestre, aquel que, como se acaba de ver, se caracteriza ante todo por ser el que “anda”, el viandante, el pasante, puesto que sólo pasa y está de paso, es decir que en cierto modo no está. Aquel que camina y mientras camina, sin detenerse, se deja absorber por cuanto sucede en torno suyo o ante él. Ahora bien, esta forma alejada de relación con cada uno de los acontecimientos de la urbe, paradójicamente, no surge de un distanciamiento. Al contrario, el paseante no sólo pasa por lo que pasa: también lo atraviesa; no se cruza con los demás y con las cosas, sino que las cruza. De ahí este formato final de tarjeta postal vivida, esta visión distorsionada, irónica, al tiempo que alejada e íntima.

Con tal fin, Oliverio focalizó su mirada sobre los detalles, hizo suyos todos y cada uno de ellos para sucesivamente recogerlos y reconocer lo que en ellos hay de prodigio secreto, cumpliendo así la misión que Baudelaire encomendó a su pintor de la vida moderna de reconocer lo eterno en lo fugitivo, “lo fugaz perpetuo” (González y Molano, 2005 : 69). Una suerte de adoxografía, un saber que se alimenta de la contemplación estupefacta de lo banal cotidiano²⁸. En una entrevista concedida en 1924, Gironde definía la poesía como justamente “mirar con nuestros propios ojos actuales el espectáculo cotidiano. ‘Ver’ lo que hay de emocionante, de patético, de inédito en unos guantes, en un farol” (en Schwartz, 2007 : 137)²⁹. Al fin y al cabo, como decía uno de sus membretes inéditos, recuperado por Schwartz (1987 : 32), “¡Nadie recita a Verlaine como las hojas secas del Luxembourg!”.

²⁸ Por supuesto que esta puesta en valor de los objetos y sucesos más triviales de la vida ordinaria no es exclusivo de las vanguardias, ni puede asociarse a cambios sociales o históricos concretos. Forma parte de la historia del pensamiento y la imaginación humanas. Esta especie de encomio paradójico -las “odas elementales” a las que Pablo Neruda dedicara uno de sus libros- se encuentra a lo largo de la historia de la literatura y la filosofía: los sofistas en general, Sinesio de Cirene, Luciano de Samósata, Dion Crisóstomo, Cicerón, Erasmo, Thomas de Quincey, Chesterton, Ruskin, Lewis Carroll... Todos estos autores, como Gironde y buena parte de las vanguardias literarias, supieron experimentar con lo más insignificante ese asombro que Jeanne Hersch (2010) coloca en la base de buena parte de la historia de la filosofía. Bien cerca y en aquel mismo momento, así lo testificó Salvat-Papasseit, un poeta catalán en tantos sentidos emparentable con Gironde: “Res en mesquí / perquè la cançó canta en cada bri de cosa” (1982 [1921] : 44).

²⁹ Esta preocupación por recoger lo inédito e irrepetible de los menores detalles recuerda el consejo que Guy de Maupassant recordaba haber recibido de Flaubert y que refería en su prólogo para *Pedro y Juan*: “En todas las cosas existe algo inexplorado, porque estamos acostumbrados a servirnos de nuestros ojos sólo con el recuerdo de lo que pensaron otros antes que nosotros sobre lo que contemplamos. La menor cosa tiene algo desconocido. Encontrémoslo” (Maupassant, 1982 [1887] : 73).

Esa afinidad con las cosas se corresponde con aquel procedimiento en que, siguiendo a Mignolo, se pudo ver que consistía en la fusión del polo del sujeto y del polo del objeto, es decir por una parte en una suerte de animismo, que atribuía a los objetos materiales algo parecido a un alma, y por la otra, en una aplicación de un principio de participación con el universo circundante que hacía percibir al propio yo como cosa entre cosas (Mendiola, 1999 : 112-114). Es decir, un proceso que al mismo tiempo es de subjetivización de los objetos y de objetivización del sujeto, del propio sujeto incluso. De hecho, la propia ciudad se personaliza en un proceso inverso al que experimenta el cuerpo del poeta. Lo humano -el poeta- se reifica y se mezcla o confunde con los elementos materiales de un entorno literalmente *animado*. En “Pedestre”, los edificios públicos aspiran malos olores –“En el fondo de la calle, un edificio público aspira el mal olor de la ciudad” (Girondo, 2012 [1922] : 78), faroles idénticos a inglesas prenden su brazo de la pared y miran a los automovilistas, los quioscos son carnívoros, los tranvías son colegios y cuando los perros fracasan les sale mirada de prostituta.

Es verdad que Oliverio hace propio el discurso de la deshumanización que supone la experiencia urbana, pero no parece que le pese, más bien al contrario. Hay una especie de emotividad en las cosas que llaman la atención del poeta, como si la deshumanización de los humanos se compensase con la súbita humanización de las cosas o como si la sentimentalidad hubiera escapado del corazón humano y hubiera ido a parar a los objetos más insignificantes: “¿Por qué a veces sentiremos una tristeza parecida a la de un par de medias tiradas en un rincón?” (“Otro nocturno”, Girondo, 2012 [1922] : 77).

Pero como se apuntó al principio de este capítulo, cabe subrayar que el hecho de renunciar a su cuerpo, no implica que Girondo abandone los cuerpos. Más bien deja su cuerpo para poder, a su vez, ser poseído por la multitud omnipresente en la ciudad, confundirse con ella, viajar de cuerpo en cuerpo, incluso el de esos perros fracasados con ojos de prostituta que se arriesgan a que se los lleve el camión de la basura. Es por ello que él mismo se vuelve objeto: es el vigilante que ordena detenerse súbitamente la barahúnda urbana para que se pueda escuchar “el susurro de todos los senos al rozarse” (Girondo, 2012 [1922] : 79). De ahí esa visión orgiástica, o más aún, masiva, fusional entre cuerpos y entre cuerpos y cosas, como corresponde a una experiencia dionisiaca, faústica, de la vida urbana. Todo es cuerpo y ente a la vez: sombras corpóreas que se acuestan para fornicar en las veredas. Todo y todos copulan con todo y con todos. Es

más, el propio poema debe ser cuerpo y cuerpo sexuado. En uno de sus membretes de 1926 proclamaba Gironde su aspiración “a una poesía desnuda, con piernas y con cabeza, con un estómago excelente, un esqueleto bien formado y un sexo que no deje ningún lugar a dudas” (en Schwartz, 2007 : 81). Gironde recoge, con otras palabras, lo que sucedería después en la Cloe de *Las ciudades invisibles*:

Una vibración lujuriosa mueve continuamente a Cloe, la más casta de las ciudades. Si hombres y mujeres empezaran a vivir sus efímeros sueños, cada fantasma se convertiría en una persona con quien comenzar una historia de persecuciones, simulaciones, malentendidos, choques, opresiones, y el carrusel de las fantasías se detendría (Calvino, 2013 : 62).

Pero, por un lado está la ausencia del poeta, que posee los demás cuerpos, y por otro, un erotismo arrollador, que lo impregna todo; como escribía Enrique Molina (2012 : 39), “poesía fosfato destinada a la formación de un sentimiento intraorgánico llena de cráteres genitales de plexos y constelaciones núcleos delicados y terribles”. El erotismo urbano -o lo urbano como erotismo- de Gironde se traduce en una poesía carente de “poesía”, es decir de todo esencialismo sentimental, trascendente, “cursi”, incluso pasional... Sin lirismo, como si la sexualidad descrita no tuviera importancia y estuviera ahí, como un hecho más del entorno urbano.

Se materializa esta poesía sobre todo en los cuerpos femeninos y en su sexualidad. Tiene razón Valderrama (2012 : 12) cuando hace notar que el erotismo femenino “funciona como un aspecto universal que conecta lo más sensible del ser humano con la avanzada del contexto moderno”; rasgo que en los *Veinte poemas* se repite. Así, por citar algunos ejemplos, en “Café-concierto”: “La camarera me trae en una bandeja lunar, sus senos semidesnudos... unos senos que me llevaría para calentarme los pies cuando me acueste” (Gironde 2012 [1922] : 55). O en “Río de Janeiro”: “El sol ablanda el asfalto y las nalgas de las mujeres, madura las peras de la electricidad...” (Gironde, 2012 [1922] : 61). Otro ejemplo de esa poesía sexuada es el poema “Exvoto” (Gironde, 2012 [1922] : 69).

Las chicas de Flores, tienen los ojos dulces, como las almendras azucaradas de la Confitería del Molino, y usan moños de seda que les liban las nalgas en un aleteo de mariposa.

Las chicas de Flores, se pasean tomadas de los brazos, para transmitirse sus estremecimientos, y si alguien las mira en las pupilas, aprietan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda.

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

Las chicas de Flores, viven en la angustia de que las nalgas se pudran, como manzanas que se han dejado pasar, y el deseo de los hombres las sofoca tanto, que a veces quisieran desembarazarse de él como un corsé, ya que no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojárselo, a todos los que le pasan la vereda.

Prevalece en el imaginario de los *Veinte poemas* la imagen de una ciudad que es como lo que Trinidad Barrera llama una “mujer-tierra, la devoradora de hombres, ya sea por su capacidad vampírica, por su sexo prehensil o por ser mujeres eléctricas, todas significan un peligro para el varón” (1997 : 404). Ahí también resulta capital la mirada del cine, y en palabras de Andreas Huyssen: “The otherness of woman is represented in the film in two traditional images of femininity –the virgin and the vamp, images which are both focused on sexuality” (en Del Pino, 1995 : 91). Dentro de la ciudad de Gironde se multiplican las mujeres vampiros -símbolo de la modernidad- que sofocan, en cambio, a las virginales.

Sin embargo, esta representación de la mujer, sea vampiro, sea virginal, no implica una verdadera personificación, sino más bien una clasificación: además de esas mujeres-vampiro, hay mujeres con sexo prensil, mujeres eléctricas... (Perlongher, 1984 : 27). Aunque su desdén hacia las vulgares viandantes aparece en uno de los membretes inéditos compilados por Jorge Schwartz (1987 : 23) y en el final del famoso poema de *Espantapájaros*, aquel en que confiesa que reserva su interés sólo para mujeres que sepan volar:

¿Verdad que no hay diferencia sustancial entre vivir con una vaca o con una mujer que tenga las nalgas a setenta y ocho centímetros del suelo? Yo, por lo menos, soy incapaz de comprender la seducción de una mujer pedestre, y por más empeño que ponga en concebirlo, no me es posible ni tan siquiera imaginar que pueda hacerse el amor más que volando (Gironde, 2012 [1932] : 158).

Brota ya en los *Veinte poemas* esta tendencia volátil (literalmente), en que el poeta por un lado desea y sucumbe a las provocaciones diarias, pero por otro las mira con distanciamiento, en donde se expresa sólo una leve excitación. Son mujeres a las que se

puede mirar y convertir en poesía surrealista, pero se quedan atrapadas en ese mismo lirismo, lejos de un verdadero enamoramiento.

En definitiva, este paisaje arrebatador muestra todas estas partes imbricadas entre sí: cuerpos descompuestos, mujeres eléctricas y la consiguiente muerte del yo. Estas piezas consisten en una pugna que, dicho de un modo más sencillo, Girondo quiere poner de manifiesto: “la vida en la ciudad” que es “a un tiempo crónica de un desastre y promesa de felicidad” (Mendiola Oñate, 1999 : 98). Pues las fluctuaciones entre un estado y el otro, desde la vida a la muerte, son también las que, por otra parte, sigue el poeta para describir el deseo, la sexualidad descompuesta de sus habitantes, y por supuesto las oscilaciones que se derivan de ello. El deseo se esparce como una fina red sobre la ciudad; una ciudad en la que hasta las sombras “se acuestan para fornicar en la vereda.” (Girondo, 2012 [1922] : 78). Esto se debe a que Girondo mira a un mundo en el que “la pureza, en sí misma, no existe. La pureza absoluta y superlativa es aquella que no puede profesarse sin contradecirse [...] El que aprecie el valor de su propia pureza es, ipso facto, impuro” (Lescano Allende, 2001 : 124). En definitiva, la galaxia Girondo se insinúa en los portales de los edificios, abarca y se funde en los sexos de las mujeres eléctricas. Bajo la mirada de Girondo, en la gran urbe nada y nadie está a salvo de los acontecimientos diabólicos, sexuados, que siempre están a punto de suceder.

Bibliografía

- ALBERA, François. *La vanguardia en el cine*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2009.
- ANDERSON, Neil. *On Hobo and Homelessness*, The University of Chicago Press, Chicago, 1998 [1923].
- ANTELO, Raúl. “Una crítica acéfala para la modernidad latinoamericana”, *Iberoamericana*, Frankfurt, vol VIII, n° 30, 2008. Pp. 129-136.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcoholes*, Hiperión, Madrid, 1995 [1913].
- AUGOYARD, Jean-François. *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Seuil, París, 1979.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, Quadrige. Presses Universitaires de France, Paris, 2012 [1957].
- BARRERA, Trinidad. “Oliverio Girondo: la transgresión de los límites cotidianos”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, n° 26, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*, Colegio de Arquitectos y Aparejadores de Murcia, Murcia, 1995 [1863].
- BENITO, Ana. “El viaje literario de las amazonas: desde las *Estorias* de Alfonso X a las crónicas de América”, en Rafael Beltrán Llavador ed., *Maravillas, peregrinaciones y utopías: Literatura de viajes en el mundo románico*, Literatura Oberta, Valencia, 1999. Pp. 245-259.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Monte Avila Editores, Caracas, 1961 [1918].
- “Paris, capital del siglo XIX”, en *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005 [1939]. Pp. 37-62.
- El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990 [1925].
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1991.
- BERNAND, Carmen. “Contrapuntos entre ficciones y verdades”, en *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, Bogotá, n° 15, julio-diciembre 2012. Pp. 67-84.
- BESTARD, Joan; CONTRERAS, Jesús. *Bárbaros, paganos, salvajes y primitivos. Una introducción a la antropología*, Bellaterra, Barcelona, 1987.

- BIRDWHISTELL, Ray L. "Un ejercicio de cinésica y lingüística. La escena del cigarrillo", en Gregory Bateson et al., *La nueva comunicación*. Kairós, Barcelona, 1994 [1981]. Pp. 166-197.
- BIRKENMAIER, Anke. "Entre filología y antropología: Fernando Ortiz y el día de la raza" en *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, Bogotá, n° 15, julio-diciembre 2012. Pp. 193-218.
- BOESTSH, Pablo. "La literatura de viajes y la mirada antropológica", *Boletín de Literatura Comparada*, Córdoba, Arg., Año XXVIII - XL (2003-2005). Pp. 49-62.
- BORGES, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*, en *Obra poética*, Emecé, Buenos Aires, 1999 [1923].
- "El sur" en *Obras Completas I*, Emecé, Barcelona, 1996 [1953]. Pp. 524-529.
- "La presencia de Buenos Aires en la poesía", en *Textos recobrados (1919-1929)*, Emecé, Buenos Aires, 1997 [1926]. Pp. 250-253.
- "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión*, Alianza Emecé, Madrid/Buenos Aires, 1997. Pp. 128-137.
- "Poetas de Buenos Aires", en *Textos recobrados (1956-1986)*, Emecé, Buenos Aires, 2003 [1966]. Pp. 112-132.
- BORJAS, Carlos. "El discurso literario etnográfico en la antropología cultural posmoderna" en *Anales de la Universidad Metropolitana*, Vol. 7, n° 2, 2007. Pp. 101-113.
- BRETON, André. "Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista" en *Manifiestos del Surrealismo*, Labor, Barcelona, 1992 [1935]. Pp. 272-304.
- BUENO, Mónica. "La escritura de Oliverio Gironde: la utopía de la vanguardia", *Celehis*, n° 3, Mar de Plata, 1994. Pp. 11-26.
- "Oliverio Gironde: El viaje hacia la poesía", *Estudios Literarios*, Mar de Plata, Año 2, n° 4, septiembre 2013. Pp. 7-15.
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 2013.
- CAMURATI, Francesca. "Veinte poemas, veinte postales. Sobre el primer libro de poemas de Oliverio Gironde", *C.M.H.L.B. Caravelle*, Toulouse, 85, 2005. Pp. 205-221.
- CARESANI, Rodrigo Javier. "Gironde versus Dario: Del umbral de la autonomía al umbral de la vanguardia", *Espacios de crítica y producción*, Buenos Aires, 45, noviembre 2010. Pp. 130-135.
- "Ecos darianos en la poesía de vanguardia argentina", en Jorge Eduardo, Arellano ed., *Repertorio darianiano, 2011-2012*. Academia Nicaraguense de la Lengua, Managua, 2012. Pp. 203-223.

- CARRIEGO, Evaristo. *Misas herejes*, Biblioteca Virtual Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 2003 [1908].
[\[http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/c/Carriego,%20Evaristo%20-%20Misas%20herejes.pdf\]](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/c/Carriego,%20Evaristo%20-%20Misas%20herejes.pdf); consultado el 21/3/15].
- CASANOVA, Pascale. *La República mundial de las Letras*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- CASTANY PRADO, Bernat. “Edward E. Said. Orientalismo”, Cartaphilus, Murcia, VI, 2009. Pp. 232-247.
- “Literatura antipatriótica”, Quimera, Barcelona, n° 348, noviembre 2012. Pp. 12-19.
- “Perdida toda coherencia: el descubrimiento de América en la 'crisis de la conciencia europea”, Anales de literatura hispanoamericana, Madrid, n° 41, 2012. Pp. 19-44.
- CHEJOV, Anton Pavlovich. *Unos buenos zapatos y un cuaderno de notas: como hacer un reportaje*, Alba, Madrid, 2005 [1890].
- CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1995.
- CLIFFORD GEERTZ. *El antropólogo como autor*, Paidós, Barcelona, 1989.
- CNOCKAERT, Véronique; Jean-Marie Privat, et Marie Scarpa, eds. *L’Ethnocritique de la littérature*, Presses de l’Université du Québec, Québec, 2011.
- COLEMAN, Alexander. “The ghost of Whitman in Neruda and Borges” en *Walt Whitman of Mickle Street. A centennial collection*, Geoffrey M., Sill ed., University of Tennessee, United States of America, 1994. Pp. 257-270.
- COLOMBI, Beatriz. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2004.
- CONDOMINAS, Georges. *Lo exótico es cotidiano*, Júcar, Gijón, 1991.
- CORTES, Omar Alejandro Ángel. “Los dos tranvías de Veinte poemas”, *Revista Destiempos*, México DF., n° 44, abril-mayo 2015. Pp. 92-126.
- CRISAFIO, Raúl. “Boedo-Florida e la letteratura argentina degli anni venti” en *Materiali Critici – N. 2: Storia di una iniquità*, Tilgher-Genova, Genova, 1981. Pp. 367-382.
- DALY, Robert. “Liminality and Fiction in Cooper, Hawthorne, Cather and Fitzgerald”, en Ashly, Kathleen M., ed., *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism*, Indiana University Press, Indianapolis, 1990. Pp. 70-85.
- DARIO, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*, Akal, Madrid, 1999 [1896].
- DELGADO, Manuel. “Prólogo” en Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*, Círculo de Lectores, Barcelona 1994.

- “La mujer fanática. Anticlericalismo y matrifocalidad en La familia de León Roch, de Pérez Galdós”, *La Ventana*, Guadalajara, Mex., n° 7, 1998. Pp. 77-117.
- DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, París, 1992.
- DEL CORRO, Gaspar Pío. *Oliverio Girondo. Los límites del signo*, Editorial Cuarto Poder, Buenos Aires, 1976.
- DEL PINO, Fermín. “Arguedas como escritor y antropólogo”, en Carmen Pinilla et al. y otros (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy*, Lima, Sur-Casa de Estudios del Socialismo, 2005. Pp. 377-403.
- DEL PINO, José M. *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Editions Rodopi, Amsterdam, 1995.
- DE LA FUENTE POMBO, Manuel, ed.. *Etnoliteratura. Un nuevo método de análisis en antropología*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 1994.
- DE LA FUENTE POMBO, Manuel y HERMOSILLA ÁLVAREZ, Ma. Ángeles, eds. *Etnoliteratura: ¿una antropología de lo imaginario?*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 1998.
- DE LA PEÑA, Gabriela. “Simmel y la Escuela de Chicago entorno a los espacios públicos en la ciudad”, *Sincronía*, Guadalajara, México, VIII/28, septiembre-diciembre 2003. [<http://sincronia.cucsh.udg.mx/pena03.htm>; consultado el 10/6/2014].
- DIELEKE, Edgardo. *Los tangos de la vanguardia. Una perspectiva diferente sobre la lógica de funcionamiento de la vanguardia argentina*, tesis de licenciatura. Universidad de San Andrés, Victoria, 2002. [<http://www.udes.edu.ar/files/UAAAdministracion/Trabajos-Graduados/DIELEKE%20TESIS%2010.PDF>.; consultado el 15/5/2015]
- DOBRY, Edgardo. “Oquendo de Amat y el sol que viaja en tranvía”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 743, mayo 2012. Pp. 37-45.
- ERIBON, Didier. *De prop i de lluny*, Orion 93, Palafrugell, 1988.
- FAÚNDEZ, Edson. “Espantapájaros (*Al alcance de todos*) de Oliverio Girondo: La relación de uno consigo mismo como respuesta al hastío de vivir”, *Acta Literaria*, Concepción, n° 33, 2006. Pp. 87-108.
- FERNÁNDEZ GARCIA, Alfonso. “La utopía poética de Oliverio Girondo: coherencias y desvíos de un proyecto vanguardista”, en Joaquín Marzo ed. *Locos, excéntricos y marginales en las literatura latinoamericanas*, Centre de Recherches Latinoaméricaines, Poitiers, 1999. Pp. 186-399.

- FERNÁNDEZ MEDINA, Ramón, et al. *Ramón en Buenos Aires*, monográfico de *Boletín Ramon*, n° 10, primavera 2005. [<http://www.ramongomezdelaserna.net/BR10-PDF.pdf>]; consultado el 15/4/2015].
- FERNÁNDEZ MORENO, Baldomero. *Antología 1915-1947*, Espasa-Calpe, Madrid, 1948.
- FLEMING, Leonor. “Resistencia a la vanguardia en la literatura argentina: la frontera norte”, en Manuel Fuentes y Paco Tovar (eds.), *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollos, transformaciones*, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2011. Pp. 135-140.
- FRIGOLÉ, Joan. *Un etnólogo en el teatro. Ensayo antropológico sobre Federico García Lorca*, Muchnik Editores, Barcelona, 1995.
- “Narrativas. Antropología y literatura: una relación multifacética” en Joan Prat y Ángel Martínez eds., *Ensayos de antropología cultural. Homenaje a Claudio Esteva-Fabregat*, Ariel, Barcelona, 1996. Pp. 229-235.
- FRISBY, David. *Georg Simmel*, Fondo de Cultura Económica, Mexico D.F., 1993.
- “La ciudad interpretada. La metrópoli de Georg Simmel” en *Paisajes urbanos de la modernidad. Exploraciones críticas*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2007. Pp. 119-179.
- GARCÍA, Juan Agustín. *La ciudad colonial. Buenos Aires en Buenos Aires desde 1600 hasta mediados del siglo XVIII*, Antonio Zamora, Buenos Aires, 1955 [1900].
- GARCÍA, Luis Ignacio. “Constelación austral. Walter Benjamin en la Argentina”, *Herramienta. Debate y crítica marxista*, Buenos Aires, n° 43, marzo 2010. [<http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-43/constelacion-austral-walter-benjamin-en-la-argentina>]; consultado 10/4/15].
- GAROFALO, Brunela. “Gira Oliverio”, *Revista Contratiempo*, Buenos Aires, Año XI, n° 3, primavera, 2012. Pp. 53-56.
- GARTH, Todd F. *The Self in the City. Macedonio Fernández, the Argentine Avant-Garde, and Modernity in Buenos Aires*, Rosemond Pu., Crambury, NJ, 2005.
- GERACI, Luciana. “Inefable Gironde”, *La Trama de la Comunicación*, Rosario, Vol. 9, 2004.
- GIRONDE, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, en *Obra. Poesía y prosa*, Editorial Losada, Buenos Aires, 2012 [1922]. Pp. 45-88.
- Espantapájaros (al alcance de todos)*, en *Obra. Poesía y prosa*, Editorial Losada, Buenos Aires, 2012 [1932]. Pp. 151-202.
- Persuasión de los días*, en *Obra. Poesía y prosa*, Editorial Losada, Buenos Aires, 2012 [1942]. Pp. 265-369.

- GIUSTI, Roberto. *Poetas de América y otros ensayos*, Losada, Buenos Aires, 1956.
- GOFFMAN, Erving. *Los momentos y sus hombres*, Paidós, Barcelona, 1991.
- Sociologías de la situación*, La Piqueta, Madrid, 2000.
- La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003.
- GONZÁLEZ, Horacio. *Historia crítica de la sociología argentina*, Colihué, Buenos Aires, 2000.
- GONZÁLEZ, Luis Felipe y MOLANO, Luz Adriana. “La fugacidad de la vanguardia latinoamericana: ensayo crítico sobre Oliverio Gironde”, *Diversitas: Perspectivas en Psicología*, Bogotá, enero-junio 2005. Pp. 66-108.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de Occidente*, Universidad de Granada, Granada, 1993.
- GROPP, Nicolás, et al. *Ramón en La Plata*, monográfico de *Boletín RAMÓN*, Madrid, n° 2, otoño 2001. [<http://www.ramongomezdelaserna.net/BR3-PDF.PDF>.; consultado el 14/4/2015].
- GRÜNFELD, Mihai. “Cosmopolitismo modernista y vanguardista: una identidad latinoamericana divergente”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n° 146-147, 1989. Pp 3-40.
- Oliverio Gironde y la poesía de viaje*, Tesis Doctoral inédita, University of California, Berkeley, 1987.
- “Oliverio Gironde y el viaje de la vanguardia”, *Hispanamérica*, Maryland, vol. XXVIII, año 28, n° 82, 1999. Pp. 21-34.
- GRUZINSKI, Serge. *El pensamiento mestizo*, Paidós, Barcelona, 2000.
- GÜIRALDES, Ricardo. *El cencerro de cristal*, Biblioteca Virtual Cervantes, Madrid, 2000 [1915]. [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-cencerro-de-cristal—0>; consultado el 14/3/15].
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, ed. *Antecedentes de la historia social latinoamericana*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2010.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Cuentos frágiles*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 1993 [1883].
- HAFTER, Lea. “La presencia y configuración de un objeto cine en revistas literarias y culturales argentinas de los años veinte”, en *III Congreso Internacional Cuestiones*

- Críticas*, Centro de Estudios de Literatura Argentina, Rosario, 2013.
[http://www.celarg.org/int/arch_public/hafter_leacc.pdf; consultado el 23/2/ 2015].
- HANNERZ, Ulf. *Exploración de la ciudad. Hacia una antropología urbana*, Fondo de cultura económica, México D.F., 1993.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte III*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- HERSCH, Jeanne. *El gran asombro. La curiosidad como estímulo en la historia de la filosofía*, Acantilado, Madrid, 2010.
- JUZYN-AMESTOY, Olga. "Girondo o las versiones poéticas del cambio", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 155-156 (abril-septiembre), 1991. Pp. 543-556.
- KAMENSZAIN, Tamara. *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, UNAM, México DF, 1983.
- KORITZ, Amy. "Urban Form vs. Human Function in the 1920s: Lewis Mumford and John Dos Passos", *American Studies*, Vol. 45, n° 2 (verano 2004). Pp. 101-123.
- KROTZ, Esteban. "Alteridad y pregunta antropológica", en *Alteridades*, año 4, n° 8, Unidad de Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de Yucatán, 1994. Pp. 5-11.
- LAFLEUR, Hector René; Provenzano, Sergio D. & Alonso, Fernando P. *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1962.
- LAFORGUE, Jules. "El impresionismo", en Guillermo Solana, ed., *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, Siruela, Madrid, 1997 [1883]. Pp. 195-201.
- LEENHARDT, Maurice. *Do Kamo. La persona y el mito en la sociedad melanesia*, Paidós, Barcelona, 1989 [1947].
- LEIRIS, Michel. *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Fata Morgana, París, 1989 [1958].
- LEFEBVRE, Henri. *Introducción a la modernidad*, Tecnos, Madrid, 1971 [1962].
- "Introducción a la psicología de la vida cotidiana" en *De lo rural a lo urbano*, Península, Barcelona, 1972. Pp. 85-101.
- *El derecho a la ciudad*, Península, Barcelona, 1978 [1968].
- *Espacio y política*, Península, Barcelona, 1976 [1971].
- *La revolución urbana*, Alianza, Madrid, 1976 [1970].
- LESCANO ALLENDE, Guillermo. "Pureza y erotismo en la poesía de Oliverio Girondo", en *Anuario de Letras Modernas*, vol. X (2000-2001), México D.F. Pp. 117-131.

- LÉVI-STRAUSS, Claude, “Los gatos” de Charles Baudelaire, en José Sazbón ed., *Estructuralismo y literatura*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1970 [1962]. Pp. 3-35.
- Tristes Trópicos*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1994 [1955].
- El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1997 [1964].
- Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, FCE, México DF, 2002 [1964].
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo. “Subjetividad: la máscara de la objetividad y del misterio” en Carmelo Lisón Tolosana ed., *Antropología y literatura*, Departamento de Educación y Cultura, Aragón, 1995. Pp. 257-268.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes. *Para decir al otro: literatura y antropología en nuestra América*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- LÓPEZ CABRALES, María del Mar. “La Sevilla de Oliverio Girondo. Lo eterno dentro de lo moderno”, en Carmen Ruiz Barrionuevo y César Real Ramos, ed., *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995. Pp. 83-92.
- LÓPEZ CRIADO, Fidel. *El erotismo en la novela ramoniana*. Fundamentos, Madrid, 1988.
- LOTERO, Rubén Darío. *Poemas para leer en el bus*, Universidad Externado de Colombia, Bogotá, 2014 [1991].
- LUGONES, Leopoldo. *Lunario sentimental*, Cátedra, Madrid, 1988 [1909].
- MAINER, José Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de una interpretación de un proceso de cultura*, Cátedra, Madrid, 1981.
- MAIOLI, Esteban. “La recepción de la obra de Georg Simmel en la Argentina”, *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2010. [<http://www.aacademica.com/000-027/72.pdf>; consultado el 11/4/15].
- MALINOWSKI, Bronislaw. *A diary in the strict sense of term*, Stanford University Press, Stanford, California, 1989 [1967].
- MALLARMÉ, Stéphane. “Los impresionistas y Édouard Manet”, en Guillermo Solana, ed., *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, Siruela, Madrid, 1997 [1871]. Pp. 95-115.
- MARTÍ, Antoni. *Poética del café: un espacio de la modernidad literaria europea*. Anagrama, Barcelona, 2007.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *La cabeza de Goliat*, Losada, Buenos Aires, 1983 [1940].

- MARTÍNEZ I MARTÍNEZ, Miguel Ángel. “Literatura y antropología. Conrad describe la colonización europea en África”, *Thémata*, Valencia, vol. 39 (2007). Pp. 472-478.
- MASIELLO, Francine. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardias*, Hachette, Buenos Aires, 1986.
- MAUPASSANT, Guy de. “Prólogo”, *Una vida - Pedro y Juan*, Océano, Barcelona, 1982 [1887].
- MAUSS, Marcel. “Técnicas y movimientos corporales”, en *Sociología y antropología*, Tecnos, Madrid, 1979 [1936]. Pp. 337-359.
- MAZZEI, Ángel. *La poesía de Buenos Aires. El Modernismo en la Argentina*, Ciordia, Buenos Aires, 1962.
- MENARD, Sophie. “Avec sa jambe de boiteuse. Lecture ethnocritique d’ À une passante de Baudelaire”, *Ethnologie française*, 4, 2014. Pp. 643-650.
- MENDIOLA OÑATE, Pedro. *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, Cuadernos de América sin nombre, Alicante, 2002.
- “Oliverio Girondo. La ciudad animada” en *Escrituras de la ciudad*, ROVIRA, José Carlos ed., Palas Atenea, Madrid, 1999. Pp. 93-111.
- MÉTRAUX, Alfred. *Voodoo in Haiti*, Londres: Random House, 1997 [1958].
- MIGNOLO, Walter. “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n° 118-119, enero-junio 1982. Pp.131-148.
- MIRA, Joan F. “Literatura y antropología” en Carmelo Lisón Tolosana Ed., *Introducción a la antropología social y cultural. Teoría, método y práctica*, Akal, Madrid, 2007. Pp. 547-567.
- MOLINA, Enrique. “Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo”, en Oliverio Girondo, *Obras completas*, Losada, Buenos Aires, 2012. Pp. 9-41.
- MONSALVE PINO, Margarita María. *La mirada del fotógrafo. Julio A. Sánchez: Bogotá, modernidad e imagen*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2003.
- MONSIVÁIS, Carlos. “Manuel Gutiérrez Nájera: la crónica como utopía”, en *Revista Literatura Mexicana*, México D.F., Vol. 6-1, 1995. Pp. 27-43.
- MORSE, Richard M. “Los intelectuales latinoamericanos y la ciudad, 1860-1940”, en Jorge Hardoy, Richard M., Morse & Richard P., Shaendel eds. *Ensayos histórico-sociales sobre la urbanización latinoamericana*, SIAP, Buenos Aires, 1987. Pp. 91-110.
- MUSCHIETTI, Delfina. “La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo”, *Filología*, Buenos Aires, n°.20, 1985. Pp. 153-169.

- “El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia (César Vallejo, Oliverio Girondo)”, *Filología*, Buenos Aires, n° 23. 1, 1988. Pp. 127-149.
- “Oliverio Girondo y su tienda nómada”, en Raúl Antelo, ed., *Oliverio Girondo. Obra completa*, ALLCA/Universidad de Costa Rica, Madrid, 1999. Pp. 369-378.
- “Oliverio, el Peter Pan de la literatura argentina”, *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, n° 52-53, Cranston, 2001. Pp. 99-116.
- NÓBILE, Beatriz de. *El Acto experimental: Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*, Losada, Buenos Aires, 1972.
- OLIVARI, Nicolás. “La aventura de la pantalla”, de *La Musa de la mala pata*, 1926, en *Poesías, 1920-1930*, El 8vo loco, Buenos Aires, 2008.
- ONÍS, Federico de. “Sobre el concepto de modernismo”, en Homero Castillo, ed., *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Gredos, Madrid, 1968 [1953].
- OQUENDO DE AMAT, Carlos. *5 metros de poemas*, Editorial Minerva, Lima, 1927.
- ORDOÑEZ DÍAZ, Leonardo. *Poesía y modernidad, Spleen e Ideal en la estética de Charles Baudelaire*, Bogotá, 2000.
- OROZCO, Olga. “Oliverio Girondo frente a la nada y lo absoluto”, *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n° 335 (mayo 1978). Pp. 226-250.
- ORREGO, Juan Carlos; Margarita Serje. “Antropología y Literatura: travesías y confluencias”, *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, n° 15, Bogotá, Julio-Diciembre 2012. Pp. 15-26.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*, Editorial Castalia, Madrid, 1998 [1930].
- OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 2003 [1927].
- PARK, Robert Ezra. “La ciudad. Sugerencias para la investigación del comportamiento humano en el medio urbano” en *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1999 [1915]. Pp. 49-83.
- “La ciudad como laboratorio social” en *Ibidem*, [1929]. Pp. 115-127.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- PELLEGRINI, Aldo. “La poesía de Oliverio Girondo” en *Antología de Oliverio Girondo*, Argonauta, Barcelona, 2005 [1964].
- PERA, Cristóbal. “De viajeros y turistas: reflexiones sobre el turismo en la literatura hispanoamericana” en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Vol. LXIV, n° 184-185, julio-diciembre 1998. Pp. 507-528.

- PEREC, Georges. *Especies de espacios*, Ediciones de Intervención Cultural, Barcelona, 2003 [1974].
- PERLONGHER, Néstor. “El sexo de las chicas”, *Xul*, Buenos Aires, 6, marzo 1984. Pp. 25-28.
- PÉTONNET, Colette. “L'observation flottante”, *L'homme*, París, octubre-diciembre 1982. Pp. 37-47.
- PI HUGARTE, Renzo. “Revelaciones de la Literatura a la Antropología” en *Anuario de Antropología social y cultural en Uruguay*, Montevideo, Vol. II, 2013. Pp. 231-238.
- PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, FCE, México D.F., 2010.
- RABINOW, Paul. “Las representaciones son hechos sociales: Modernidad y postmodernidad en antropología” en James Clifford y George G. Marcus, eds., *Retóricas de la cultura*, Júcar, Gijón, 1991. Pp. 321-356.
- RAMOS MEJÍA, José María. *Las multitudes argentinas*, Secretaría de Cultura de la Nación/Marymar, Buenos Aires, 1994 [1899].
- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2003.
- REMY, Jean y Lilian Voyé. *La ville : vers une nouvelle définition?*, L'Harmattan, París, 1992.
- RETAMOSO, Roberto. “Vanguardias, periodismo y literatura en la Argentina de 1920 y 1930”, *La Trama de la Comunicación*, Rosario, Vol. 7, 2002. [<http://www.latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/249/0>; consultado el 10/4/15].
- RICCIO, Gustavo. *Un poeta en la ciudad*, en *Abanico*, Buenos Aires, febrero 2005 [1926]. [<http://www.bn.gov.ar/abanico/A20502/riccio2.htm>; consultado el 4/5/2015].
- RODRÍGUEZ, Martín. “Arlt y Gironde. Teatro, poesía y literatura de viajes” en Osvaldo Pellettieri ed., *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Galerna/Fundación Roberto Arlt, Buenos Aires, 2000. Pp. 97-110.
- RODRIGUEZ MALDONADO, Antonio. “La mirada en movimiento”, en Manuel Fuentes y Paco Tovar, eds., *A través de la vanguardia hispanoamericana. Orígenes, desarrollos, transformaciones*, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2011. Pp. 251-261.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. “Oliverio Gironde y la ‘gaya barbarie’ ”, en Markus Klaus Schäffauer y Walter Bruno Berg, eds., *Oralidad y Argentinidad : estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Script Oralía, Tübingen, 1997. Pp. 200-207.

- ROMANO, Eduardo. "Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 411, Septiembre 1984. Pp.177-200.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julia o la nueva Eloisa*, Akal, Madrid, 2006 [1761].
- RUSKIN, John. *The Elements of Drawling*, Waberley, Londres, 1920 [1857].
- SALAS, Horacio. "Revista Martín Fierro: el salto a la modernidad", en Horacio Salas ed., *La revista Martín Fierro (1923-1927). Edición Facsimilar*, 2005. Pp. VIII-XV.
- SÁNCHEZ RAMOS, Nelida Jeanette. *Iconos femeninos en Espantapájaros de Oliverio Gironde*, tesis posgrado, Maestría en Literatura Hispanoamericana, Universidad de Colima, Colima, 2009.
[<http://bvirtual.ucol.mx/consultaxcategoria.php?categoria=6&tema=67&id=7357>;
consultado el 27/4/2015]
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso. "El viaje literario en la poesía ultraísta de Oliverio Gironde", en *Scriptura*, Lleida, nº 6-7, 1991. Pp 155-164.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires, 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
- "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. ed., *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997. Pp. 211-260.
- SCHWARTZ, Jorge. *Homenaje a Gironde*, Corregidor, Buenos Aires, 1987.
- *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid, 1991.
- "Introdução", *Vanguardas argeninas anos 20*, Iluminuras, São Paulo, 1992.
- *Vanguardia y Cosmopolitismo en la década del Veinte. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1993.
- "Introducción", en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid, 2002. Pp. 33-94.
- *Oliverio. Nuevo homenaje a Gironde*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2007.
- SCHOPF, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía*, Lom Ediciones, Santiago de Chile, 2000.
- SCHULMAN, Ivan A. "Más allá de la gracia: la modernidad de Manuel Gutiérrez Nájera, en *Revista Literatura Mexicana*, Volumen 6-1, Mexico D.F, 1995. Pp. 8-20.
- SENNETT, Richard. *La conciencia del ojo*, Versal, Madrid, 1991.
- SERNA ARNAIZ, Mercedes. "Discursos sobre la naturaleza americana: desde el descubrimiento de América hasta la visión ilustrada" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, vol. 39, 2010. Pp. 251-264.

- SHIN, Jeong-Shawn. “La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica”, AISO, Acta VI, 2002, Centro Cervantes Virtual, 2002. [http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_063.pdf; consultado el 23/3/2015].
- SIMMEL, Georg. “El espacio y la sociedad”, en *Sociología 2*, Revista de Occidente, Madrid, 1973 [1908]. Pp. 643-740.
- Filosofía del dinero*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1976 [1907].
- “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, en *El individuo y la libertad*, Península, Barcelona, 1986 [1903]. Pp 247-263.
- Cuestiones fundamentales de sociología*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2002 [1917].
- SKLEDAR, Ana. “Cuatro poetas vanguardistas y la contemporaneidad de sus poéticas: Huidobro, Vallejo, Gironde y Borges” en *Verba hispánica*, Ljubljana, n° 11, 2003. Pp. 55-68.
- SOFOVICH, Bernardo. “Ramón, en Buenos Aires”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 410, 1984. Pp. 51- 55.
- SOLA GONZÁLEZ, Alfonso. “Oliverio Gironde, iniciador de la vanguardia poética argentina”, *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n° 163-164, 1963. Pp. 83-101.
- SOLA MATURO, Gabriela de. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1967.
- SOLANA, Guillermo. “La pintura y los testigos oculistas”, en Guillermo Solana, ed., *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, Siruela, Madrid, 1997. Pp. 47-50.
- SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayo sobre poesía hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, Mexico DF, 1985.
- STOICHITA, Victor I. *Ver y no ver*, Siruela, Madrid, 2005.
- STORINI, Alfonsina. *Antología mayor*, Hiperión, Madrid, 1997.
- TINAREJO, Araceli. *El orientalismo en el modernismo latinoamericano*, Purdue University, West Lafayette, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI Editores, México D.F., 2003 [1982].
- TONNIES, Ferdinand. *Comunidad y asociación*, Península, Barcelona, 1979 [1887].
- TOULMIN, Stephen. *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity*, The University of Chicago Press, Chicago, 1990.

- USANDIZAGA, Helena. "Donde te lleve la sangre: La poesía de Oliverio Gironde", *Guaraguau*, Barcelona, Año 1, n° 2 (verano 1996). Pp. 6-20.
- VALDERRAMA GÓMEZ, Silvio. "Poesía de vanguardia frente a la modernidad, Oliverio Gironde y sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*", Comunicación presentada en las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, Cali, 2012. [https://www.academia.edu/5332854/Poes%C3%ADA_de_vanguardia_frente_a_la_modernidad_Oliverio_Gironde_y_sus_Veinte_poemas_para_ser_le%C3%ADdos_en_el_tranv%C3%ADa; consultado el 15/4/2015].
- VARANINI, Francesco. *Viaje literario por América Latina*, El Acantilado, Barcelona, 2000.
- VARGAS PORTUGAL, Rubén. "Geografía inconclusa. Notas sobre poesía hispanoamericana" en *Revista Ciencia y Cultura*, La Paz, n° 25, 2010. Pp. 143-166.
- VELA, Fernando. "Desde la ribera oscura (para una estética del cine)", en *Inventario de la modernidad*, Noega, Gijón, 1983 [1925]. Pp. 75-91.
- VERNIK, Esteban. "Notas sobre las ediciones de Simmel en Argentina", en Horacio González, ed., *Historia crítica de la sociología argentina. Los nuevos, lo clásicos, los científicos, los discrepantes*, Colihue, Buenos Aires, 2000. Pp. 279-284.
- VERTOV, Dziga. *El cine-ojo*, Fundamentos, Barcelona, 1974 [1924].
- VIDELA DE RIBERO, Gloria. "La dirección criollista de la vanguardia", en Carlos García y Dieter Reichardt eds., *Bibliografía y antología críticas de las vanguardias literarias. Argentina, Uruguay, Paraguay, Iberoamericana/Vervuert, Frankfurt*, 2003. Pp. 217-232.
- VIÑAS, David. *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1995.
- WERKMEISTER, Sven. "De la ilegibilidad de lo ajeno. Lectura mágica y escritura mimética en Alfred Döblin" en *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, Bogotá, julio-diciembre 2012. Pp. 169-191.
- WHITMAN, Walt. *Saludo al mundo y otros poemas*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1999.
- The complete poems of Walt Whitman*, Wordsworth Edition, Hertfordshire, 1995.
- WIGOZKI, Karina. "La estética de la violencia urbana en dos poéticas latinoamericanas: Oliverio Gironde y Roque Dalton", *Explicación de textos literarios*, Sacramento, Cal., vol. 29, n° 2, 2001. Pp. 38-51.
- WILDE, Eduardo. *Prometeo & Cia*, Biblioteca Virtual Universal, Buenos Aires, 2003 [1899]. [<http://www.biblioteca.org.ar/libros/11327.pdf>; consultado el 21/3/15]

- WILLIS, Bruce Dean. "A Streetcar Named Despace: Urban Bodies in Gironde's Buenos Aires and Mario's Sao Paulo", en *Corporeality in Early Twentieth-Century Latin American Literature: Body Articulations*, MacMillan, Londres, 2013. Pp. 17-31.
- WIRTH, Louis. "El urbanismo como modo de vida" en Mercedes Fernández Martorell ed., *Leer la ciudad*, Icaria, Barcelona, 1988 [1938]. Pp 29-53.
- WOLF, Mauro. *Sociologías de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid, 1988.
- WOOLF, Virginia. *La Señora Dalloway*, Lumen, Barcelona, 1993 [1925].
- YUNQUE, Álvaro. *Versos de la calle* [1924]
[<http://www.alvaroyunque.com.ar/poesia/libros/index.html>; consultado el 21/3/15].
- YURKIEVICH, Saúl. *Del arte verbal*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001.
- Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Ariel, Barcelona, 1984.
- ZOLA, Émile. *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*, Plon, París, 1988 [1870-1890].

Barcelona,
Junio de 2015