

Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas

Selena Millares (ed.)

Índice

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2017

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2017

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com

www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-16922-13-0 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-95487-588-7 (Vervuert)

ISBN 978-3-95487-589-4 (ebook)

Depósito Legal: M-22091-2017

Imagen de la cubierta: *Le couple*, de Wifredo Lam. © Wifredo Lam, VEGAP, Madrid, 2016

Diseño de la cubierta: Juan Carlos García Cabrera

Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

Selena Millares <i>Liminar</i>	7
Raquel Arias Careaga <i>Diálogos entre América y España a través de la revista Bolívar</i>	11
María José Bruña Bragado <i>El salto a Hollywood que no pudo ser: los guiones cinematográficos vanguardistas de Concha Méndez</i>	35
Belén Castro Morales <i>La crítica poética de arte como transmutación creadora: Vicente Huidobro y su olvidado "Jacques Lipchitz" de 1928</i>	57
Teodosio Fernández <i>Batlle Planas en la vanguardia argentina</i>	97
Jorge Fornet <i>El surrealismo de Roberto Matta y su órbita literaria</i>	121
Rosa García Gutiérrez <i>Poesía ilustrada: un recorrido de orilla a orilla (García Maroto, Villaurrutia, Molinari, Novo, Lorca, Neruda)</i>	139
Sonia García López <i>El collage como práctica intermedial. Vanguardia artística y cinematográfica en Esencia de verbena (Ernesto Giménez Caballero, 1930)</i>	171
Alfonso García Morales <i>El pintor Roberto Montenegro y la literatura. Un diálogo en tres tiempos</i>	193

Patricio Lizama Améstica <i>Textos híbridos y variaciones de la mirada. Literatura, arquitectura y pintura: relato, poema en prosa y fragmento</i>	223
Esperanza López Parada <i>Las relaciones peligrosas: fotografía y vanguardia en Buenos Aires...</i>	245
Selena Millares <i>Arte, poesía y violencia en la vanguardia hispanoantillana. Eugenio Granell y Wifredo Lam</i>	283
Francisca Nogueroles <i>Membretes, de Oliverio Girondo: un fecundo diálogo interartístico...</i>	311
Domingo Ródenas de Moya <i>Torre, minero y espigador del arte de vanguardia</i>	331
Jorge Schwartz <i>Anita Malfatti expresionista. Inauguración y ruptura de la vanguardia en Brasil</i>	355
Anthony Stanton <i>Poetas y pintores de la vanguardia mexicana: Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo</i>	377
Carmen Valcárcel <i>Remedios Varo: espacios de la creación</i>	407
Sobre los autores	431

Liminar

Uno de los signos definitorios de las vanguardias históricas es su radical ruptura de fronteras entre las artes, y también entre estas y la vida: sus ramificaciones se extienden más allá de museos, libros y demás soportes convencionales para hallar en la diversidad y apertura un espacio sin trabas donde desenvolverse libres y sin límites. Durante ese periodo las letras y las artes avanzan más imbricadas que nunca, y esas alianzas ya se preludiaban en sus grandes antecedentes, como los poetas pintores William Blake, Dante Gabriel Rossetti y Charles Baudelaire, para quien “les couleurs et les sons se répondent”. O Arthur Rimbaud, que llegó a pintar de colores las vocales: “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu”. Sus discípulos de la vanguardia asumieron esa heterodoxia en colaboraciones a menudo memorables, como la que acoge en *Prosas del transiberiano* la poesía de Blaise Cendrars y la pintura de Sonia Delaunay; o por el camino de la ilustración, la que une los versos de Alberti con los dibujos de Picasso. También en fórmulas pictopoéticas, como los caligramas de Apollinaire, o en la fecunda dualidad de un mismo artista, como en los casos de Antonin Artaud, Vladimir Maiakovski, Federico García Lorca, William Butler Yeats, Rafael Alberti o Henri Michaux, todos ellos hacedores de poesía desde el pincel y la pluma. Pero ese diálogo artístico no se limita a la más frecuente de sus manifestaciones, resumida en la conocida expresión de Horacio: “Ut pictura poesis”. La fusión de artes y letras se extiende también al cine, la música, la fotografía o la arquitectura, y testimonia ese anhelo de colectivización del arte que se hizo enseña de una época, y que tantas proyecciones y huellas dejará en el futuro.

Este libro acoge los resultados del proyecto de investigación “Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas” (2014-2016, Ministerio de Economía y Competitividad, Plan I+D de Excelencia,

- LARREA, Juan (1941): "A manera de epílogo", en *España Peregrina*, II, 10, pp. 75-86.
- LLANES, Lillian (2006): "Los caminos de la vanguardia en la pintura cubana", en *Cuba. Vanguardias 1920-1940*. Venezia: Mondadori Electa, pp. 22-35.
- LLORENS, Vicente (2006): *Memorias de una emigración (Santo Domingo, 1939-1945)*. Sevilla: Renacimiento. Prólogo de Manuel Aznar Soler.
- MEDINA, Álvaro (1986): "Lam y Changó", en Graziella POGOLOTTI (ed.): *Sobre Wifredo Lam*. La Habana: Letras Cubanas, pp. 26-62.
- MERCER, Kobena (2016): "Las rutas afroatlánticas de Wifredo Lam", en Catherine DAVID (ed.): *Wifredo Lam*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 21-34.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio (1982): *Wifredo Lam*. La Habana: Letras Cubanas.
- ORTIZ, Fernando (2002): *Visiones sobre Lam*. Reedición facsimilar conmemorativa, sin paginar, del *Cuaderno de Arte*, 1 (1950): *Wifredo Lam por Fernando Ortiz y su obra vista a través de significados críticos*. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación (Dirección de Cultura).
- OSMA, Guillermo de (ed.) (2009): *Los Granell de André Breton*. Madrid: Artegraf.
- REYES, Alfonso (1991): *Última Tule y otros ensayos*. Caracas: Ayacucho.
- SHAW, Oliver (2002): *La línea perdida*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña. Catálogo de exposición, comisariada por Rafael Reyes Ayala.

Membretes, de Oliverio Girondo: un fecundo diálogo interartístico

Francisca Noguero
Universidad de Salamanca

En las siguientes páginas pretendo analizar los membretes del escritor argentino Oliverio Girondo, composiciones breves a medio camino entre el aforismo y la greguería que meditan sobre la naturaleza y la relación entre las más diversas artes: arquitectura, música, escultura, literatura y, esencialmente, pintura. Estas piezas, muy poco estudiadas en la producción de su autor —de hecho, solo en 2014 ha aparecido la edición completa de las mismas gracias a la espléndida labor realizada por el profesor Martín Greco en el volumen *Membretes, aforismos y otros textos*—, expresan sin embargo de modo especialmente significativo la poética¹.

Así, atenderé tanto a su peculiaridad genérica como al significativo lugar donde aparecieron publicadas por primera vez —la revista *Martín Fierro*—, a través de la cual arrojaron una luz indispensable sobre el concepto de *nueva sensibilidad* vigente en sus días. Para ahondar en este presupuesto, será necesario dedicar un apartado de este estudio a las relaciones entre Girondo y Ramón Gómez de la Serna, dos hombres marcados por una profunda relación de admiración y amistad mutuas, lo que, sin duda, se aprecia tanto en la forma como en las meditaciones estéticas reflejadas en los membretes.

¹ Queremos dejar constancia, sin embargo, de que la primera edición de estas piezas, aunque incompleta y aparecida en alemán, corresponde a la profesora Silvia Gonzalvo (1990).

OLIVERIO GIRONDO Y EL ARTE

Comienzo destacando la importancia del arte en la vida de nuestro autor, un hombre que pareció seguir desde su más temprana juventud la máxima de Schopenhauer según la cual, ante la pérdida general de valores en el mundo moderno, lo único que puede salvarnos es el refugio en las obras intemporales. Para probar su interés por las manifestaciones estéticas, recuerdo cómo publicó numerosas notas sobre el tema desde época muy temprana, ejerciendo asimismo las labores de coleccionista —de arte africano y precolombino—, de editor esmerado —de sus propios libros y de los de otros, lo que acerca sus composiciones al *libro objeto*—, de miembro en asociaciones de amigos del arte o incluso de artista plástico. En este último aspecto, baste señalar la calidad de las diez acuarelas que acompañan *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*² o su “Instantánea del cerebro de Ramón”, publicada en el número especial dedicado al español por la revista *Martín Fierro* y realizada “a la manera” de un dibujo del homenajeado incluido en *Ramonismo* (1923) titulado “Lo que llevamos en la cabeza”, primera prueba del vínculo existente entre ambos creadores.

Todo ello se encuentra muy relacionado con la importancia que Oliverio atribuía al sentido de la vista, común entre los mejores artistas de su tiempo³. Así se aprecia en una entrevista con Óscar Leblanc, publicada en *El Universal Ilustrado* el 2 de octubre de 1924: “Mi concepto de la poesía es claro: mirar con nuestros propios ojos actuales el espectáculo cotidiano. *Ver* lo que hay de emocionante, de patético, de inédito, de grotesco en unos guantes, en un farol, y que farol o guantes, si lo deseamos, transporten nuestra arbitrariedad con el *confort* de un transatlántico” (Corral 1999: 461).

Por ello Saúl Yurkievich lo define como “la pupila del cero” (Yurkievich 1984) y Jorge Schwartz, sin duda el crítico que mejor lo ha estudiado, incluye en “Ver/Leer: el júbilo de la mirada en Oliverio Girondo” frases como las siguientes: “Lo que sorprende en esta etapa *pregirondiana* es la ávida mirada interdisciplinaria hacia las diferentes

2 En “El aporte de la poesía al arte moderno”, Juan Manuel Bonet considera estas ilustraciones como “una de las mejores realizaciones de aquel ciclo jovial de las vanguardias hispánicas” (Bonet 1995: 18).

3 Para profundizar en este aspecto, véase “Poéticas de la mirada en *Cagliostro* de Vicente Huidobro” (Noguero 2006).

manifestaciones del arte [...] Pintura/literatura, pintura/escultura, escultura/arquitectura, pintura/arquitectura son expresiones tempranas de una mirada vocacionada hacia una lectura multi e interdisciplinaria entre las artes” (Schwartz 1999: 494); “los vínculos de Oliverio con las artes plásticas no han sido circunstanciales, o de mero efecto decorativo, sino que tienen un carácter estructural” (Schwartz 1999: 497). O, más adelante: “Lo visual acompaña a Girondo toda la vida. El hecho de que Gómez de la Serna destaque en primer lugar lo visual ubica la obra de Girondo en una perspectiva que no ha sido desarrollada por la crítica posterior a Ramón [...], por focalizar la poesía en su especificidad literaria, dejando de lado otras posibilidades de lectura” (Schwartz 1999: 499)⁴.

LOS MEMBRETES EN SU CONTEXTO

Manteniendo la actitud vital del *flâneur*, el joven Oliverio convirtió los cuadernos de apuntes en método central para recoger ideas, encontrando en cualquier sitio el venero de imágenes que puebla su creación. Así se aprecia en la “Carta abierta a la Púa”, con la que prelude la aparición de su primer poemario, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, en 1922: “Y se encuentran ritmos al bajar la escalera, poemas tirados en medio de la calle, poemas que uno recoge como quien junta puchos en la vereda” (Antelo 1999: 5)⁵.

Por eso resulta fundamental atender al temprano cuaderno “Ideas, apuntes, anécdotas, impresiones. 1921-a”, texto recientemente descubierto donde se aprecia cómo el escritor realizó desde siempre un ejercicio paralelo de creación y crítica. En esta obra leemos frases tan características de su poética como: “¡Amar su época! ¡Único

4 Schwartz se refiere a las líneas que Gómez de la Serna le dedica en *Retratos contemporáneos*, donde leemos: “Ha sido uno de esos pocos escritores que han soportado y sobrepasado la prueba de la pintura, la prueba por 2 de la condición de artista del escritor. Oliverio comprendió en su hora la pintura nueva, la pintura más piedra de toque que ha habido para saber si estaba capacitado para la literatura nueva. Él se supo rodear de esa pintura y en su aceptación de lo inaudito pictórico adquirió la facultad de escribir lo inaudito” (Schwartz 1987: 495).

5 Esta idea puede ser consecuencia del título elegido por Rémy de Gourmont para sus meditaciones aforísticas: “Les pas sur le sable”, inscritas en sus *Promenades littéraires y Promenades philosophiques*.

imperativo categórico para un artista!” (Greco 2014: 151). Del mismo modo, en el apartado “Etiquetas o membretes” revela el taller de su escritura:

¿Tendré necesidad de decir que este es un libro pueril? A los doce años aún uno sabe escuchar, se interesa en ver y en conocer. Uno asiste a las conferencias, visita los museos, va a los conciertos, presencia las exposiciones, tiene una psicología de almacén, de biblioteca. Una acentuada tendencia a la ficha, a la anotación. Uno siente la necesidad física de clarificar, de archivar, la ingenuidad de desear instruirse. Presiente que la vida es un largo embrutecimiento. Observa que las personas mayores se mueven entre prejuicios estúpidos y le imponen prohibiciones inmotivadas. Presiente el anquilosamiento del hábito, de la costumbre, y uno se apresura a anotar en los cuadernos de clase lo que le sugiere, lo que ha visto y ha pensado. Estas son las etiquetas que con la manía de pensar pone en ciertas cosas (Greco 2014: 153)⁶.

En esta situación, no es de extrañar la aparición de los membretes, que ya desde su etimología nos recuerdan el marbete, rótulo o etiqueta personalizada que permite a su lector *membra*r —recordar— un detalle esencial y, con ello, invita a la reflexión a partir de un prodigioso ejercicio de síntesis. Con una extensión que va de la frase a las cuatro líneas, esta expresión privilegiada del ideario ético y estético del autor parece seguir la estela de la obra breve de Nietzsche, Rémy de Gourmont o Jules Renard —presentes todos en los estantes de su biblioteca, como demuestra Patricia Artundo en *La biblioteca de Oliverio Girondo* (Artundo 2008: 78, 51, 88)—, quienes provocaron una

6 Recordemos que la visión de la vida como una esclavitud que aumenta con la edad resume el comienzo del Primer Manifiesto Surrealista, y se repetirá tanto en el membrete 93 —“La vida es un largo embrutecimiento. La costumbre nos teje, diariamente, una telaraña en las pupilas; poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario; los mosquitos pueden volar tocando la corneta, carecemos del coraje de llamarlos arcángeles, y cuando deseamos viajar nos dirigimos a una agencia de vapores en vez de metamorfosear una silla en un transatlántico” (Greco 2014: 80)— como en el penúltimo párrafo del texto 14 de *Espanapájaros*, donde leemos unas líneas que dan idea de cómo Girondo recurría una y otra vez a las ideas que más le interesaban: “La costumbre nos teje, diariamente, una telaraña en las pupilas. Poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario, y aunque los mosquitos vuelen tocando la corneta, carecemos del coraje de llamarlos arcángeles” (Antelo 1999: 95).

extraordinaria fascinación por la escritura aforística de nuevo cuño en los países hispánicos⁷.

Martín Greco, autor del extraordinario prólogo “Las siete patas del gato: los *Membretes* de Oliverio Girondo”, define esta peculiar expresión girondiana como “un tipo textual inasible, fugitivo”, y continúa:

Nacen como concentrados de una teoría crítica que se ejecuta al calor de las luchas de la vanguardia y en simultáneo con otras prácticas literarias. Además de textos, son actos; borrador y complemento de manifiestos, registro y programa: van legitimando lo realizado hasta entonces a la vez que propugnan lo que debe hacerse en el futuro. No quieren ser una doctrina sistemática, sino el esbozo de un plan de trabajo; una relectura del arte y la literatura del pasado para reordenar el canon y crear una nueva tradición (Greco 2014: 9).

Resulta muy significativo que el epígrafe que abre *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) sea, realmente, un membrete: “Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo sublime”⁸. Por otra parte, del valor que confirió su autor a este tipo de escritura dan idea el hecho de que en el número 14-15 de la revista *Martín Fierro* (enero de 1925) apareciera la noticia de la pronta aparición del libro *Membretes (condensaciones críticas, de arte y de literatura)* —que, por cierto, nunca vio la luz—, que estas piezas fueran escritas a lo largo de la existencia de Girondo —ocupando más de cuarenta años de su producción— y que se encuentren imbricadas tanto temática como formalmente con el resto de su creación.

Publicados originalmente en grupos que reunían en torno a diez piezas en la revista *Martín Fierro*⁹, continuados en 1944 en la revista

7 Para más información sobre esta moda, véase “Complementarios: modulaciones de la brevedad en José Bergamín y Carlos Díaz Dufoo Jr.” (Noguero 2014).

8 Esta idea es repetida en 1944 en la revista *Papeles de Buenos Aires*, lo que prueba la reafirmación de Girondo en una de las claves de su poética juvenil: “Pensar que todavía puede repetirse, sin cometer un anacronismo, aquello de que *ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo sublime*” (Greco 2014: 90).

9 Esta primera fase reúne en torno a ochenta piezas, aparecidas en febrero de 1924 (n.º 1), 15 de mayo de 1924 (n.º 4), agosto-septiembre de 1924 (n.º 8-9), 26 de junio de 1925 (n.º 18), 25 de septiembre de 1925 (n.º 23), 4 de agosto de 1926 (n.º 32) y, finalmente, 5 de octubre de 1926 (n.º 34).

Papeles de Buenos Aires —textos que fueron recuperados por Jorge Schwartz para su *Homenaje a Gironde* de 1987— y, finalmente, editados por Martín Greco con la adición de veinticuatro reflexiones encontradas por la sobrina de Gironde, Susana Lange, en la Sociedad Argentina de Autores, los membretes realizan observaciones inéditas sobre pintores (Chagall, Delacroix, Manet, Monet, Velázquez, el Greco, Rubens, Goya, Cézanne, Seurat, Patinir, Chardin...), escritores (Cocteau, Voltaire, Rousseau, Flaubert, Proust, Wilde, Darío, Apollinaire...), músicos (Debussy, Wagner, Saint-Saëns...) e instrumentos (clarinetes, stradivarius, teclados, quenas, tamboriles) hasta 1925, cuando los nombres concretos y la revisión del pasado ceden su lugar a textos programáticos que, como señala Greco, apuntan especialmente a la defensa de la nueva sensibilidad y al futuro (Greco 2014: 33)¹⁰.

LA REVISTA *MARTÍN FIERRO*

En este momento, resulta indispensable dedicar unos párrafos de nuestro comentario a la revista *Martín Fierro* y su profunda relación con las artes. Recordemos, así, cómo Gironde funda en 1924 esta publicación, junto a Evar Méndez y algunos otros artistas, con el objetivo de preparar el ambiente para el desarrollo de las nuevas corrientes estéticas en el Río de la Plata. Es el impulso que lo llevó en julio de ese mismo año a emprender un largo viaje por América y Europa para promover un verdadero intercambio de ideas y producciones con países como Chile, Cuba, México o Perú, peregrinaje que fue respaldado en sus respectivos países por los nombres de Xavier Villaurrutia, Nicolás Guillén o José Carlos Mariátegui, entre otros.

La revista, editada hasta noviembre de 1927, se descubrió como foro de las nuevas ideas especialmente desde la publicación del “Manifiesto *Martín Fierro*”. Aparecido en su cuarto número (15 de mayo de 1924), fue redactado por Gironde aunque apareció sin firma, y en él se rastrea un contenido absolutamente relacionable con lo señalado en las piezas objeto de nuestro estudio:

10 En su edición, Greco incluye un apartado dedicado a los aforismos girondeanos —menos metafóricos y más cercanos a la máxima que los membretes— y, asimismo, reúne los epígrafes sin firma aparecidos en *Martín Fierro*, demostrando que muchos salieron indudablemente de la pluma de nuestro autor.

MARTÍN FIERRO siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.

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

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

MARTÍN FIERRO ve una posibilidad arquitectónica en un baúl *innovation*, una lección de síntesis en un marconigrama, una organización mental en una rotativa [...] (Osorio 1988: 134).

En las frases arriba citadas se aprecia un tono exhortativo, un gusto por el pensamiento fragmentario y un rechazo a la noción de obra acabada similar al de los membretes, por lo que manifiestan tanto una repulsa de la institución artística como de la enajenación del sujeto moderno. La defensa de una estética “de marconigrama”¹¹, definida por la brevedad y la síntesis, se repite desde un epígrafe sin firma aparecido en el número 20 (5 de agosto de 1925) de *Martín Fierro* —“El Consejo de Stendhal ya no nos satisface. Ahora es necesario usar el Código... telegráfico” (Greco 2014: 134)— a una entrevista a Gironde publicada en la revista limeña *Varietades* (859, 16 de agosto de 1924), donde leemos:

11 Recordemos cómo el marconigrama o telegrafía sin cables transmite mensajes usando la radio, lo que permite relacionarlo con los textos que acá comentamos. Leemos una nueva alusión a este invento en la “Proclama futurista a los españoles”, aparecida en el número 20 de esta publicación y escrita por Gómez de la Serna bajo el seudónimo de Tristán, donde se defiende la nueva literatura como “intersección, chispa, exhalación, texto como de marconigrama o de algo más sutil, volante sobre los mares y sobre los montes” (Gómez de la Serna 1996: 302). En la misma línea se encuentra la “Proclama Prisma”, firmada en 1921 por Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza, Jorge Luis Borges y Guillermo Juan, donde se dice que los versos de la nueva sensibilidad, que “excluyen la palabrería i las victorias baratas conseguidas mediante el despilfarro de palabras exóticas, tienen la contextura escueta y decisiva de los marconigramas” (Osorio 1988: 99).

- ¿Cuál es su mayor aspiración?
- ¡Entretenerme! Que el vuelo de una mosca ponga en movimiento todo mi mecanismo de sentir y de pensar. [...]
- ¿Y la obra que prefiere?
- El Diccionario (Greco 2014: 168).

Esto explica que abriera *Calcomanías*, su segundo poemario, con el epígrafe gracianesco “Lo bueno si breve, dos veces bueno, / Lo malo, si poco, no tan malo” (Antelo 1999: 30), tan cercano a lo que comentara Juan Ramón Jiménez en la máxima 35 de su diario estético y vital: “Ser breve, en arte, es suprema moralidad” (Jiménez 2012: 56). En la misma línea se encuentran las siguientes frases escritas por Gómez de la Serna en “El concepto de la nueva literatura”, artículo publicado en el número 6 de la revista *Prometeo* (abril de 1909): “El término general no era más que una cosa inconsistente, a la que ha sustituido un atomismo, hospedaje y envase de la sensatez” (Gómez de la Serna 1996: 150); “nosotros concebimos el minuto de una manera apoteósica y formidable” (Gómez de la Serna 1996: 154).

Martín Fierro, cuyo subtítulo lo descubría ya como “periódico quincenal de arte y crítica libre”, se ocupaba no solo de la literatura, sino en general de la actividad artística de Buenos Aires en su deseo de contribuir a orientar el gusto estético de sus lectores. De hecho, reunía en sus filas a arquitectos —Alberto Prebisch—, músicos —Luis Le Bellot— y pintores vanguardistas tan reconocidos como Xul Solar o Emilio Pettoruti. Roberto Campa, en su excelente tesis *Intercrossings and Superpositions: The Aesthetic of Synthesis and Ibero-American Avant-Gardes*, analiza cómo, en sus críticas, todos estos creadores utilizaron un lenguaje signado por la transmedialidad y la síntesis, incorporando a sus discursos procedimientos y prácticas procedentes de la pintura cubista, la politonalidad musical, el constructivismo geométrico propio del diseño industrial, el racionalismo arquitectónico o el montaje cinematográfico. Su visión del mundo estaba definida pues por la sinestesia, lo que llevó, por ejemplo, a Xul Solar a describir la pintura de Pettoruti en el número 10-11 de *Martín Fierro* aludiendo al resto de las artes:

La necesidad musical le pedía libre juego en línea, movimientos y masas, regir, según su despotismo rítmico. La necesidad plástica lo llevaba a un mayor resalto de los volúmenes y de los valores, a la violentación del

color, a un equilibrio arquitectónico, raro en la Naturaleza, por excesivamente rica. La necesidad poética, en fin, quería basar el cuadro entero en el sujeto que dictaría, justificaría todos los elementos y medios a emplear (Campa Mada 2009: 84).

En la misma línea se encuentra el membrete 4 de Girondo: “Musicalmente, el clarinete es un instrumento muchísimo más rico que el diccionario” (Greco 2014: 61). Así, se comprueba cómo la sinestesia acrecienta la vitalidad del membrete, produciendo una imagen repetida en el capítulo 14 de *Espantapájaros*, concretamente cuando la abuela ordena al sujeto poético: “Abre los brazos y no te niegues al clarinete, ni a las faltas de ortografía [...] Confeccionate una nueva virginidad cada cinco minutos” (Antelo 1999: 95).

RAMÓN Y LA GREGUERÍA

Llega el momento de hablar de la influencia de Ramón en *Martín Fierro* y del estrecho vínculo existente entre el español y Oliverio Girondo, perceptible especialmente en algunos membretes. Recordemos que la greguería, esa peculiar invención ramoniana definida mediante la fórmula “humorismo + metáfora = greguería” o como “instantaneidad, mínimo de periodicidad, cuchillo de grandes filos que rompe, tritura y corta las espesas carnes de la máxima. Nada de espesos filetes de apretada prosa, exquisitos pasteles de picadillo de greguería” (Ben-Umeña 1930: 13), se encontró representada en *Martín Fierro* a partir de pensamientos aforísticos marcados por la metáfora.

Es el caso de las “Ingruencias”, de Carlos M. Grünberg, publicadas en el número 10-11 de *Martín Fierro* —“La abstracción es un cero hacia fuera y un infinito hacia adentro”; “Los nombres de las cosas no nos dejan llegar hasta ellas”; “La lujuria es el lujo de los sentidos”; “A menudo, para ser hombre de bien, hay que serlo de bienes” (Campa Mada 2009: 161); de las “greguerías criollas” de Sergio Piñero, aparecidas en el número 12-13 de la revista —“Los dedos de los tamberos toman la forma y el color de las tetas de las vacas. Se ha dado el caso de que han perdido hasta las uñas” (Campa Mada 2009: 159)—; de las paródicas “Gringuerías (a la manera de R. G. de la Sorna)” de Arturo Cancela, inscritas en el número 19 de la revista, que

se refieren a animales y, obviamente, a “gringos”, todas acompañadas de un título que las encabeza:

EL ANIMAL MAS LARGO. Según los ingleses, el animal más largo de la creación es el “ciempies”. Tiene, como su nombre lo indica, cien pies, o sea 33 varas, o sea más de 28 metros.

LA INFANCIA ENGAÑADORA. El animal más hermoso de chico es el chanco. Los hijos de los ingleses también suelen ser muy bellos de pequeñitos... (Campa Mada 2009: 159-160).

Y, finalmente, de los “fragmentos” de Juan Antonio Rivera, editados en el mismo número 19, de los que ofrecen buena muestra los siguientes ejemplos: “Una orquesta que descansa es como un instrumento en el estuche”; “Cuando se os excusan de alguna cosa por dos razones, la verdadera es la última”; “Para muchos las mujeres son como los fósforos: sirven una sola vez” (Campa Mada 2009: 163)¹².

Especialmente interesante para nosotros por su estrecha relación con la obra de Girondo —de hecho, este llegó a apuntar en una de sus libretas de viaje que Villaurrutia era “un simpático muchacho que plagió mis *Membretes*” (Schwartz 2007: 79)— resultan las composiciones del mexicano Xavier Villaurrutia aparecidas en el número 12-13 de *Martín Fierro* (20 de noviembre de 1924). Bajo el título de “Nueve atmósferas y un poema” y exclusivamente dedicadas a la pintura, las *atmósferas* se presentan como textos breves que, de acuerdo con su nombre, reflejan algún aspecto climático del trabajo de diversos artistas (Velázquez, Montegna, Zuloaga, Carrière, Cézanne, Watteau, Gainsborough...):

Los personajes de Velázquez están expuestos a contraer una pulmonía, situados en una corriente de aire.

En El Greco, las ráfagas de aire entran por el techo o por el suelo, haciendo temblar la llama de las figuras.

Carrière pinta la penumbra desde la penumbra. Dan deseos de abrir las ventanas para cambiar el aire viciado —pero Carrière ha olvidado poner ventanas en sus alcobas (Campa Mada 2009: 162).

12 Para más información sobre estos ejercicios tan cercanos a la greguería y muchos otros presentes en la revista, remito al capítulo “La síntesis como sustancia: las formas simples”, en la tesis doctoral de Campa Mada (152-167).

Compruébese la cercanía de estas composiciones a *Membretes* como el 110 y 135, respectivamente:

Los pintores chinos no pintan la naturaleza, la sueñan (Greco 2014: 83).
Renoir segregaba pintura, como una vid de calidad da buen vino (Greco 2014: 92).

Queda así demostrada la impronta de Ramón y sus greguerías en los martinfierristas —no en vano, estos le dedicaron un homenaje en el número 18 de la revista—, por lo que ahora pasaremos a ocuparnos de su amistad con Girondo. Así, comienzo recordando cómo el madrileño se constituyó en figura fundamental de las vanguardias por haber defendido ya en la temprana fecha de 1909 el concepto de *nueva literatura*, traduciendo en 1910 el manifiesto futurista para la revista *Prometeo*, solo un año después de que este apareciera en *Le Figaro* parisino, y organizando la primera exhibición de pintura cubista en Madrid bajo el título de “Los pintores íntegros” (1915).

La estrecha relación entre Girondo y Ramón se encuentra perfectamente estudiada. No obstante, resumo acá sus principales hitos, destacando cómo el español escribió, en “La vida en el tranvía” (*El Sol*, mayo de 1923), una de las primeras y mejores reseñas dedicadas a *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, en la que subraya que en el poemario Oliverio “traza imágenes rotundas y greguerías que le pertenecen, sin que tampoco tenga que llamarlas cursilamente *Hai-Kais*, y sin tener que usar el pantómetro o el papel carbón para copias. ¿Me oye el parvular Guillermin de Torre?” (Schwartz 2007: 461). Posteriormente, al recopilar por primera vez sus greguerías en volumen (1940), dedica a su amigo las siguientes palabras: “Dedico este libro al escritor más original y fantasmagórico de la literatura argentina, a Oliverio Girondo, prócer según el noble estilo de los prototipos, entrañable y viejo amigo, admirado poeta” (Artundo 2008: 165)¹³. En la misma línea se encuentra su defensa del argentino frente a los que lo acusaron de plagario —en especial, Alberto Hidalgo—,

13 Resulta interesante comprobar el cariño dispensado a Girondo por Ramón gracias a las dedicatorias escritas a mano por el español en los libros consignados por Artundo en la biblioteca girondina. Así, el que acabamos de reseñar aparece junto a la dedicatoria a mano: “Para mi querido y gran Oliverio, al que está dedicado en la dedicatoria impresa este libro como fe indeleble y pública de mi profunda amistad, gratitud y admiración. Ramón” (Artundo 2008: 165).

y su elaboración de magníficas semblanzas sobre el porteño, algunas de las cuales citamos en estas páginas.

Por su parte, Oliverio, que le dedica el poema “Croquis sevillano” y le regala su correspondiente ilustración —colgada en las paredes de la casa de Ramón—, dibujó la “Instantánea del cerebro de Ramón”, como ya comenté arriba, y desde el punto de vista vital lo introdujo en la sociedad argentina, lo paseó por todos lados y resultó indispensable en su ayuda económica y moral cuando Ramón se vio abocado al exilio (Schwartz 1993: 95-98).

Ramón, como Girondo, también ilustró ocasionalmente su trabajo y, con particular interés, sus greguerías. Sin embargo, existe una esencial diferencia entre los dibujos de ambos. Mientras el español pergeñó creaciones marcadas por la tinta negra y totales —esto es, ilustradoras del texto al que acompañan en toda su extensión, ya que se centran en la idea esencial en la base de la greguería—, las coloridas acuarelas de Girondo en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* se limitan a iluminar una pequeña parte del poema al que acompañan.

En la línea de las similitudes, continuó subrayando cómo ambos se descubrieron desde muy temprana fecha como destacados críticos de arte. Si Girondo comenzó su periplo crítico en 1911¹⁴, Ramón publicó en el número 3 de *Prometeo*, en 1909, la reseña sobre arte “En un estudio”, siendo una de sus principales aportaciones ensayísticas el monumental *Ismos* (1931), compendio de las corrientes estéticas en boga en ese momento, algunas perfectamente conocidas y otras nombradas por primera vez por su autor. En su prólogo podemos leer una declaración expresa del interés de Gómez de la Serna por el arte: “Yo entré por casualidad en aquella Exposición de los Independientes que se celebró en agosto de 1910 en París... Desde entonces entré en el caos febriciente de la pintura moderna y su interés” (Gómez de la Serna 2005: 301).

Buena prueba de esta pasión la ofrecen sus libros sobre pintores como *Goya* (1928), *El Greco* (1935) y *Don Diego de Velázquez* (1943), donde revisa la vida de estos artistas desde una perspectiva absolutamente personal, mediante imágenes que acercan sus declaraciones al *membrete*. Este hecho se repite en sus “retratos contemporáneos”

14 En la *Revista Teatral y Social* publica, junto con René Zapata Quesada, su primera reseña, dedicada a la exposición de las obras de Gonzalo “Chalo” Leguizamón Pondal.

de otros artistas como Picasso, Juan Gris, Chagall, Rivera, Lipchitz o Dalí, entre otros. Ofrezco algunos ejemplos de este hecho. Así, destaca que “en el arte de Léger” —al que define como tubularismo— “se desperazan todos los radiadores y todas las tuberías de la gran máquina de la vida” (Gómez de la Serna 2005: 499). Por su parte, nos dice en “Ninfismo”, sobre Marie Laurencin, que “pinta como con pintura de tocador, con cremas, con barritas para los labios...” (Gómez de la Serna 2005: 502).

Pero existe una diferencia fundamental entre las greguerías y los membretes: las reflexiones de Girondo aúnan en general imagen y metáfora con el objeto de presentar, por encima de todo, una visión crítica del arte, lo que hace a Greco comentar, acertadamente, que el membrete perfecto responde a la fórmula “humorismo + crítica + metáfora = membrete”, constituyendo, por ello, una “miniatura de ensayo” (Greco 2014: 31). De hecho, si analizamos el devenir del membrete en la producción de su autor, podemos comprobar que sus notas de búsqueda primeras, tachadas posteriormente en muchas ocasiones —lo indico en cursiva en los siguientes ejemplos—, resultan especialmente cercanas a la greguería por potenciar la imagen en detrimento de la reflexión. Así se aprecia en los siguientes ejemplos tomados del manuscrito “Ideas, apuntes, anécdotas, impresiones 1921-a”:

Angelitos con carne de lechón y chanchos con carne de angelito (Greco 2014: 136). *Tachado posterior.*

Nueces: pequeños cerebros de feto (Greco 2014: 144). *Tachado posterior.*

Eucarística luna meridiana (Greco 2014: 144). *Tachado posterior.*

Los pájaros flotan sus lenguas de corcho en sus gargantas de cristal (Greco 2014: 145). *Tachado posterior.*

Caras idénticas a un rompenueces suizo (Greco: 2014 145). *Tachado posterior*

Tenía una psicología de alfombra (Greco 2014: 146). *Tachado posterior.*

La Francia. País donde uno encuentra en todo charco, seis chaquets prendidos de una caña (Greco 2014: 148).

Los árboles nos dicen adiós con sus mil hojas pueriles (Greco 2014: 148). *Tachado posterior.*

Una boca desbraguetada de cochero (Greco 2014: 149). *Tachado posterior.*

El cielo como una enorme espumadera (Greco: 2014: 149).

El viento chista para que las ranas guarden silencio (Greco 2014: 150).

El Arco de la Estrella es una enorme calesita de automóviles que tiene por eje el ombligo del soldado desconocido (Greco 2014: 154).

Una biblioteca es un teclado (Greco 2014: 154).

Otoño. En el Luxemburgo las hojas caídas, muertas, recitan a Verlaine (Greco 2014: 154).

En la misma línea se encuentran los siguientes membretes, marcados más por la imagen que por la crítica:

Membrete 1. Jean Cocteau es un rui señor mecánico (Greco 2014: 61).

Membrete 28: Aunque la estilográfica tenga reminiscencias de lagrimatorio, ni los cocodrilos tienen derecho a confundir las lágrimas con la tinta (Greco 2014: 67).

Membrete 42: —¡Los vidrios catalanes y las estalactitas de Mallorca con las que Anglada prepara su paleta! (Greco 2014: 70).

Membrete 88: Los paréntesis de Faulkner son cárceles de negros (Greco 2014: 79).

Membrete 94: Ningún Stradivarius comparable en forma, ni en resonancia, a las caderas de ciertas colegialas (Greco 2014: 80).

LA CONCEPCIÓN DEL ARTE EN LOS MEMBRETES

Ha llegado el momento de mostrar la concepción del arte manifestada por Girondo a través de los mejores membretes. Aunque el tema merece un estudio más extenso, por motivos de espacio me limitaré a cuatro motivos fundamentales, relacionados con 1) su expresión de la nueva sensibilidad en un arte ajeno a la palabra, 2) su fervor por un Goya al que considera, como Ramón, el autor moderno por antonomasia, 3) su cercanía a los postulados dadás y futuristas frente a falsos academicismos y, en consecuencia, 4) su temprano rechazo del cubismo como estética fría y viciada por las normas, ajena a la libertad y al vitalismo que Girondo defendió como clave de toda su poética. En todos los casos aludiré, en principio, a los membretes que concitan el análisis, estableciendo posteriormente sus conexiones con

otros textos del autor para recalcar la íntima cohesión existente entre sus creaciones.

1. *Membrete 41. El cemento armado nos proporciona una satisfacción semejante a la de pasarnos la mano por la cara, después de habernos afeitado* (Greco 2014: 70).

Esta composición se relaciona con la defensa del racionalismo arquitectónico inscrita en el artículo "Cuidado con la arquitectura", publicado por Girondo en el número 24 de *Martín Fierro* (27 de octubre de 1925). En él se apoya de forma entusiasta el proyecto de los arquitectos martinfierristas Vautier y Prebisch "Casas de renta en Belgrano", expuesto en la Sala de Arquitectura del Salón del Retiro ese mismo año, por lo que en el mismo se incluyen dos fotografías de estas obras. En el texto, Girondo, probablemente responsable del epígrafe sin firma aparecido en la misma edición de la revista "Los arquitectos han matado la arquitectura" (Greco 2014: 134), se muestra agresivo contra las ornamentaciones modernistas —"Tres pasos en la calle y ya nos amenaza una cornisa que tiene la misma razón de ser que tendría una oreja, sin oído, en medio de nuestra frente" (Schwartz 1987: 173)—, pidiendo para los malos arquitectos el presidio e incluso la muerte. Frente a las aberraciones provocadas por los inútiles adornos defiende una construcción nueva, acorde con los modernos materiales de construcción, en una frase en la base del membrete que acabo de citar: "¡Inútil insinuar que las vigas de hierro, por ejemplo, permiten la existencia de grandes espacios [...] o que la lisura del cemento puede procurarnos una satisfacción semejante a la que sentimos al pasarnos la mano cuando hemos terminado de afeitarnos!" (Schwartz 1987: 173).

2. *Membrete 8. ¡La "Olimpia" de Manet está enferma de "mal de Pott"! ¡Necesita aire de mar!... ¡Urge que Goya la examine!...* (Greco 2014: 62).

Membrete 66. Goya grababa, como si "entrara a matar" (Greco 2014: 75).

Membrete 100. Tras todo cuadro español se presiente una danza macabra (Greco 2014: 81).

Si existe un pintor asociado a la invención de la pintura moderna, este es Francisco de Goya. Capaz de expresar con especial claridad la anarquía de la época en la que vivió, hizo evolucionar el lenguaje

del arte para plasmar las ansiedades del temperamento romántico con tanta pasión como rotundidad. Fue, pues, uno de los artistas preferidos de Girondo¹⁵, que rechazó encierro y academicismo desde sus más tempranos textos sobre arte. Así se aprecia en “Roma II”, crítica escrita en 1917 —“En el fondo la idea griega no es sino eso: vivir en pleno sol, la vida corporal, burguesa y sana [...]. El cristianismo niega la vida natural y busca el encierro, la celda. Es una negación de la vida, predica el renunciamiento, el desprecio de la carne” (Antelo 1999: XXXVI)— y se concluye con mayor claridad en su prólogo “Pintura moderna”, para la colección Rafael Crespo exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes (1936), comenzada con la frase: “El academicismo ha reseca la pintura”, y continuada más adelante con expresiones como la siguiente: “La pintura vive como en un frigorífico, helada, enmudecida, yerta. Urge renovar el aire, abrir de par en par las ventanas, sacarla a tomar el sol” (Antelo 1999: 279).

3. *Membrete 32. Llega un momento en que aspiramos a escribir algo peor* (Greco 2014: 68).

Membrete 50. ¡El Arte es el peor enemigo del arte!... un fétiche ante el que ofician, arrodillados, quienes no son artistas (Greco 2014: 71).

Membrete 64. ¡Cuidado con las nuevas recetas y con los nuevos boticarios! ¡Cuidado con las decoraciones y “la couleur locale!” ¡Cuidado con los anacronismos que se disfrazan de aviador! ¡Cuidado con el excesivo dandysmo de la indumentaria londinense! ¡Cuidado —sobre todo— con los que gritan: “¡Cuidado!” cada cinco minutos! (Greco 2014: 74).

Membrete 81. Trasladar al plano de la creación la fervorosa voluptuosidad con que, durante nuestra infancia, rompimos a pedradas todos los faroles del vecindario (Greco 2014: 78).

Los membretes que acabo de citar son suficientemente significativos de ese fundamental y primario deseo de destruir consignas estéticas que acerca a Girondo a dadaístas y futuristas —movimientos hipervitales por antonomasia— y lo aleja de cubistas y constructivistas, como confirmaremos en el último punto de esta enumeración. En este

15 En la misma línea se encuentra la defensa de Goya —impregnada de claros tintes autobiográficos— que realiza Ramón Gómez de la Serna en su ensayo homónimo, muestra de una admiración que se extendió a otras obras del madrileño como sus *Caprichos*, *Golleries* y *Disparates*.

sentido, es evidente que comparte el espíritu libertario e iconoclasta de Martín Fierro, siendo probablemente la persona que eligió la estrofa final de la primera salida del gaucho para abrir el primer número de *Martín Fierro* (febrero de 1924):

De naides sigo el ejemplo,
naide a dirigirme viene
yo digo cuanto conviene,
y el que en tal güeya se planta,
debe cantar, cuando canta,
con toda la voz que tiene.

No olvidemos, en este sentido, cómo fue expulsado de la Escuela Albert Le Grand, en Arcueil, porque un día arrojó un tintero a la cabeza de un profesor de Geografía cuando este habló en su lección de “los antropófagos que existían en Buenos Aires, capital del Brasil” (Antelo 1999: 351); que su esposa Norah Lange lo definió como “máximo antigenuflexo” en el discurso que pronunció en 1937 con motivo de la aparición de *Interlunio* (Antelo 1999: 624); y que Ramón anunció en *Sur* (1938) la aparición del libro del argentino *Diario de un salvaje americano*, texto que, finalmente, nunca vería la luz.

Así, en la “Carta Abierta a la Púa”, recupera las últimas líneas del Manifiesto Dada cuando define “contradicción” como sinónimo de “vida”, defiende su derecho “a no renunciar ni a su derecho a renunciar” y aplaude el juvenil y rebelde gesto de apedrear farolas¹⁶: “Yo, al menos, en mi simpatía por lo contradictorio —sinónimo de vida— no renuncio ni a mi derecho a renunciar, y tiro mis *Veinte poemas*, como una piedra, sonriendo ante la inutilidad de mi gesto” (Antelo 1999: 6)¹⁷.

Este hecho explica, asimismo, su defensa de escribir “algo peor”, “mucho peor” o “un poco peor” —todas estas variantes se encuentran

16 Macedonio Fernández hace gala de la misma expresión por estos años, cuando señala: “Hay cosas que todos debemos ayudarnos a apedrear [...]” (Fernández 2006: 96).

17 Recuerdo cómo concluye el Manifiesto Dada, publicado por primera vez en el número 3 de la revista homónima (Zúrich, 1918): “Libertad: DADA, DADA, DADA, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: LA VIDA” (Micheli 1984: 302).

en las diferentes versiones del membrete 32—, en la línea de lo señalado por Ramón en el prólogo a la edición de 1960 de sus greguerías:

¡Qué difícil trabajar para que todo resulte un poco deshecho! Pero así es como damos el secreto de vivir. La prosa debe tener más agujeros que ninguna criba, y las ideas también. Nada de hacer construcciones de mazacote, ni de piedra, ni del terrible granito que se usaba antes en toda construcción literaria. Todo debe tener en los libros un tono arrancado, desgarrado, truncado, destejido. Hay que hacerlo todo como dejándose caer, como destrenzando todos los tendones y los nervios, como despeñándose (Gómez de la Serna 1977: 42)¹⁸.

4. *Membrete 18. Los cubistas cometieron el error de creer que una manzana era un tema menos literario y frugal que las nalgas de madame Recamier* (Greco 2014: 65).

Membrete 43. Los cubistas salvaron a la pintura de las corrientes de aire, de los rayos de sol que amenazaban derretirla pero —al cerrar herméticamente las ventanas, que los impresionistas habían abierto en un exceso de entusiasmo— le suministraron tal cúmulo de recetas, una cantidad tan grande de ventosas que poco faltó para que la asfixiaran y la dejaran descarnada, como un esqueleto (Greco 2014: 70).

Membrete 51. Lo que molesta más en Cézanne es la testarudez con que, delante de un queso, se empeña en repetir: “Esto es un queso” (Greco 2014: 72).

En esta situación, se explica que Girondo prefiriera en París la compañía de surrealistas y dadaístas a la de los cubistas. Consciente de que este último fue el movimiento fundador de los ismos y que provocó un fundamental cambio de perspectiva siguiendo el constructivismo de Cézanne, rechazó no obstante el intelectualismo y la frialdad de una estética ajena a la pasión que regía sus propias creaciones. Así se colige de los membretes reseñados en este epígrafe y se aprecia en este comentario, inserto en “Pintura moderna”: “Como

18 Este hecho hizo comentar a José Bergamín en 1928: “Ramón escribe mal, como Charlot actúa mal —y como Josefina Baker baila mal— expresamente —expresivamente—, las equivalencias cinematográficas o negristas son más que en ningún otro escritor actual, evidentes. Su literatura —o su poesía— (aparentemente antiliteraria y antipoética) es más que ninguna otra significativa de un momento, por eso mismo quizás, más que ninguna otra pasajera (Gómez de la Serna 2005: 30).

los impresionistas necesitaron abrir las ventanas para impedir que la pintura se asfixiara, el cubismo se apresura a cerrarlas y a sustraerla de cuanto la pueda contaminar” (Antelo 1999: 284).

Llego así al final de mi exposición, en la que espero haber demostrado la pertinencia de profundizar en el análisis de los *membretes*. En estas breves y deslumbrantes piezas, tan fulgurantes como hermosas en su precisión, Girondo, respondiendo a la etimología primera de la palabra *autor* —*auctor* es quien aumenta nuestra percepción del mundo—, expande nuestras posibilidades de percepción tanto sensorial como intelectualmente, mostrando sus mejores cualidades creativas y revelándose como el mejor vocero de la estética de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANTELO, Raúl (ed.) (1999): *Oliverio Girondo. Obra completa*. Madrid: ALLCA XX (Colección Archivos).
- ARTUNDO, Patricia (2008): *La biblioteca de Oliverio Girondo*. Buenos Aires: Fundación Pan Klub/Museo Xul Solar.
- BEN-UMEYA, Gil (1930): “Ramón en los Cuadernos de *La Gaceta Literaria*”, en *La Gaceta Literaria*, 1 de febrero, 75, p. 13.
- BONET, Juan Manuel (ed.) (1995): *El poeta como artista*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- CAMÓN AZNAR, José (1972): *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CAMPA MADA, Roberto (2009): *Intercrossings and Superpositions. The Aesthetic of Synthesis and Ibero-American Avant-Gardes*. Tempe: Arizona State University. Tesis doctoral.
- CORRAL, Rose (1999): “Notas sobre Oliverio Girondo en México”, en Raúl ANTELO (ed.): *Oliverio Girondo. Obra completa*. Madrid et al.: ALLCA XX (Colección Archivos, 45), pp. 454-474.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (2006): *Ensayos macedonianos*. Buenos Aires: Corregidor. Edición de Ana Camblong.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1977): *Greguerías: selección 1910-1960*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1996): “El concepto de la nueva literatura”, en *Obras completas. Prometeo I. Escritos de juventud*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 149-176. Edición de Ioana Zlotescu.
- (2005): *Retratos y biografías: ensayos, efigies, ismos (1912-1961)*, en *Obras completas XVI*. Barcelona: Círculo de Lectores. Edición de Ioana Zlotescu.

- GONZALVO, Silvia (ed.) (1990): *Membretes/Denkzettel*. Bamberg: Bamberger Editionen.
- GRECO, Martín (ed.) (2014): *Membretes, aforismos y otros textos*. Buenos Aires: Losada.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2012): *Poesía en prosa y en verso (1902-1932) de Juan Ramón Jiménez escogida para los niños por Zenobia Camprubí Aymar*. Sevilla/Moguer: Facediciones.
- MICHELLI, Mario de (1984): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza. Traducción de Ángel Sánchez Gijón.
- NOGUEROL, Francisca (2006): "Poéticas de la mirada en Cagliostro de Vicente Huidobro", en Philippe MERLO (ed.): *L'œil, la vue, le regard*. Lyon: GRIMH, pp. 209-228.
- (2014): "Complementarios: modulaciones de la brevedad en José Bergamín y Carlos Díaz Dufío Jr.", en Selena MILLARES (ed.): *En pie de prosa. La otra vanguardia hispánica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 403-418.
- OSORIO, Nelson (1988): *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- SCHWARTZ, Jorge (ed.): (1987): *Homenaje a Girondo*. Buenos Aires: Corregidor.
- (1993): *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del XX. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (1999): "Ver/leer: el júbilo en la mirada de Oliverio Girondo", en Raúl ANTELO (ed.): *Oliverio Girondo. Obra completa*. Madrid et al.: ALLCA XX (Colección Archivos, 45), pp. 490-512.
- (ed.) (2007): *Oliverio. Nuevo homenaje a Girondo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- YURKIEVICH, Saúl (1984): "La pupila del cero (Oliverio Girondo)", en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Ariel, pp. 149-170.

Torre, minero y espigador del arte de vanguardia

Domingo Ródenas de Moya
Universitat Pompeu Fabra

Así, "minero y espigador [...] en los inmensos campos de la literatura y la producción artística", es como José Moreno Villa definió a Guillermo de Torre (Moreno Villa 1952: 547): como el hombre que escarba hacia las raíces y que valora, escoge y preserva, atento a "todo lo que decían los libros y los cuadros; más todo lo que propugnan los autores de los libros y los cuadros". En el triángulo que forman las artes, las letras y las vanguardias hispánicas no se me ocurre nombre más representativo que el de Guillermo de Torre, auténtico puente vivo entre esos tres ángulos (y hasta entre los cuatro que surgirían de dividir las vanguardias entre la orilla española y la americana). Aunque la pasión crítica de Guillermo de Torre se despertó en su adolescencia hacia las expresiones indóciles de la literatura moderna (Torre 2013: 6; Zuleta 1993: 9-21), su interés por el arte vanguardista fue también muy temprano y se remonta, por lo menos, a los años del Ultra, cuando conoció a artistas como su futura esposa Norah Borges, Francisco Bores, Rafael Barradas, Daniel Vázquez Díaz, Alberto Sánchez, Wladislaw Jahl, Francisco Mateos o Sonia y Robert Delaunay, que habían buscado refugio en Madrid huyendo de la guerra de 1914. En 1918, por otro lado, Torre había hecho la primera de sus escapadas a París, al tiempo que emprendía una infatigable correspondencia con muchos de los protagonistas del frente internacional vanguardista, como Paul Dermée, futuro director de *L'Esprit Nouveau*, que, el 5 de noviembre de 1919, le participa el inminente nacimiento de la revista y le exhorta a enviarle ya un artículo: "J'en suis heureux car