

Operaciones traducidas: vanguardia y modernismo ante el mercado

Rodrigo Javier Caresani

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Prosas profanas: la crítica literaria en el horizonte institucional de la vanguardia argentina

Oliverio simulaba libros que consistían sobre todo en páginas en blanco, carátulas. Si le publicaran las obras completas, bueno, no llegarían a una página. ¿Si hay un posible paralelismo conmigo? ¡Pero no!, yo alguna página rescatable creo haber escrito. Oliverio era un infeliz (...). Él estaba muy interesado en la venta de los libros, fue uno de los precursores de la promoción, que se ignoraba entonces. Yo publiqué mi primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, en el año 23, y no se me ocurrió mandar un solo ejemplar a las librerías, o a los diarios, o a otros escritores, yo los distribuí entre mis amigos, pero él no; claro, él vino de París y trajo ese concepto comercial de la literatura. (Borges, “Entrevista realizada por integrantes de la Revista *Xul* en 1983”).

El agravio borgeano tal vez revele mucho más que el mero desprecio por la poesía de Gironde. En el reclamo por el interés en el mercado, en esa entrega violenta al “comercio” percibida en el recuerdo de Borges como contraste y desafío al modo de circulación de su propia obra, está cifrada una disputa ideológica que compromete a una de las instancias posibles de la provocación vanguardista. Se trata de la dimensión institucional de la vanguardia argentina, una arista que esta lectura pretende interrogar a partir de las condiciones del primer libro de Gironde, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. La pregunta que orienta el abordaje podría desplegarse en estos términos: ¿qué alcances proyecta el desafío vanguardista del primer poemario de Gironde, aquel que la crítica ha sostenido como el umbral de la vanguardia argentina? El interrogante impone un rodeo, si la argumentación apuesta a leer la especificidad de una formulación que –aunque en diálogo con el “modelo” europeo– conserva rasgos propios: el libro-umbral de la vanguardia argentina opera un desplazamiento de las condiciones institucionales que inaugura el libro-umbral de la poesía moderna latinoamericana –*Prosas profanas* de Rubén Darío–, publicado también en Buenos Aires casi tres décadas antes de la edición porteña de *Veinte poemas*.

Cierto protocolo crítico lanzado por Héctor Libertella en su *Nueva escritura en Latinoamérica* reformula una tensión recurrente en los debates estéticos del siglo XX, la que ubica en un extremo a la vanguardia y en el otro al mercado: “el mercado *explica* a las vanguardias mejor que las ideologías y creencias que estas simulen asumir” (p. 37). La propuesta desacomoda una consideración homogénea y lineal de la literatura e impulsa el replanteo de algunas dicotomías que han conseguido cierto éxito –vanguardia versus modernismo, Florida versus Boedo, entre las más resonantes– en la crítica contemporánea. Al amparo de este protocolo la argumentación pretende articular dos “momentos utópicos” de la literatura, dos umbrales del verso en Latinoamérica. Bajo el prisma de la escritura concebida como estrategia de mercado –insiste Libertella: “en toda obra (de vanguardia o no) puede leerse primariamente esto: una apuesta marcada en la mesa de intercambios” (p. 38)–, esos dos “momentos” aparecen como instancias posibles de fundación del discurso de la crítica argentina porque inauguran el vínculo entre operaciones de la crítica e institución literaria.

La publicación de *Prosas profanas* en Buenos Aires, a fines de 1896, constituye un hito en el derrotero latinoamericano de la institucionalización del arte. Los endeblés andamios de la autonomía que urden las “Palabras liminares” de Darío proveen una perspectiva para percibir el

carácter vanguardista de ese “concepto comercial de la literatura” que brilla en la descalificación de Borges y que aparece con fuerza en la tapa de la edición tranviaria –“a veinte centavos”– de *Veinte poemas*. Así escribe Darío su apuesta “marcada en la mesa de intercambios”, así inaugura la nueva institución literaria y talla *desde la crítica* un campo de operaciones para la crítica literaria moderna:

Después de *Azul...*, después de *Los raros*, voces *insinuantes*, buena y mala intención, entusiasmo sonoro y envidia subterránea –todo bella cosecha–, solicitaron lo que, en conciencia, no he creído fructuoso ni oportuno: un manifiesto.

Ni fructuoso ni oportuno:

a) Por la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente, en la cual impera el universal personaje clasificado por Remy de Gourmont con el nombre de *Celui-qui-ne-comprend-pas*. *Celui-qui-ne-comprend-pas* es entre nosotros profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, *rastaquoère*.

b) Porque la obra colectiva de los nuevos de América es aún vana, estando muchos de los mejores talentos en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran.

c) Porque proclamando, como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción. (Darío: 179)

Todo el prólogo a *Prosas profanas* recorre y articula los términos de una tensión, presenta un sujeto que oscila entre la necesidad de definirse y el malestar que le provoca enunciar tal definición. La ambivalencia se deja leer como una puesta en escena de la inestabilidad de un campo en construcción. Darío no escatima las razones de ese malestar en su colocación dentro de la enunciación prologal, y en los ítems que sistematiza en la prolija lista del comienzo de las “Palabras liminares” pone en juego mucho más que un “ataque a la clase intelectual”, un “ataque profesional” y un “ataque formal” –así los lee Graciela Montaldo (1994: 137-138) en su recorrido por manifiestos, polémicas y prólogos darianos. Los tres puntos de esa lista comprometen a las condiciones institucionales –deficientes– para la nueva estética. La lucidez del punteo, del contundente a-b-c dariano, consiste en captar y discriminar –en un esfuerzo de autoconciencia sorprendente– las tres aristas de conflicto de una institución arte que no termina de consolidarse.

Por un lado, “la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente” remite a la ausencia de un público lector capaz de asimilar las innovaciones que se proponen. Por otro, el hecho de que los mejores talentos estén “en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran” constituye una denuncia dirigida al polo de la producción: el poeta declara que sigue estando solo y que los que se pretenden sus compañeros no tienen conciencia de lo que hacen. Finalmente, el último punto, la advertencia respecto al peligro en “la imposición de un modelo o de un código”, apunta al agotamiento de la nueva lengua, a la amenaza de que la nueva práctica estética, constituida en código, recaiga en el automatismo.

Al pautar ese terreno ganado por una operación de la crítica –quizá la primera conquista de la moderna crítica literaria latinoamericana: un espacio de desamparo, sin público, sin autores ni *auctoritas* y con una lengua débil, en riesgo–, Darío está sentando las bases no solo para la poesía moderna en español sino también para el quiebre vanguardista. El prólogo –si bien por la negativa– proyecta los cierres y adelanta los límites de una autonomía del arte que no tiene un correlato firme en el funcionamiento de la literatura que Darío observa en la Buenos Aires de la última década del siglo XIX. Si el planteo es categórico en las definiciones de los vértices correspondientes a la producción y la recepción, la advertencia sobre la trivialización del modernismo abre un interrogante acerca del cambio de función de la literatura que volverá como preocupación decisiva del “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza* (1905) –y al que Gironde contestará, desde

la nueva ecuación de la vanguardia, en las páginas de su primer libro. “Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas” (p. 243), dice Darío en 1905.

En la sociedad del *sport*, de los automóviles y la moda, la percepción fóbica pero resignada de las muchedumbres devela el peligro latente en un progresivo cambio de manos en el manejo de la técnica poética. Si la “forma” –“la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres” (p. 243)–, las innovaciones en el nivel del artefacto, son absorbidas por la cultura de masas, lo que está en riesgo es ese espacio autónomo que todavía no ha logrado consolidarse, lo que se teme es la disolución de la poesía como práctica discursiva.¹ Tres décadas después de la operación de *Prosas profanas* Gironde asume una nueva estrategia de mercado, la estrategia de subsistencia –siguiendo a Libertilla– de una vanguardia “escondida en un caballo de Troya, que mientras espera el momento de estallar (...) hace su negocio incluyéndose en un campo convencional de posibles negocios” (p. 30), y que se orienta a la ruina del sistema literario antes que hacia un fortalecimiento institucional.

Veinte poemas, veinte centavos: el desafío de Gironde a la institución literaria

Veinte poemas para ser leídos en el tranvía es un libro con dos “originales”. La crítica no ha agotado los sentidos de ese origen bifurcado, casi no se ha ocupado de desandar la distancia entre la edición francesa de 1922, a cargo del autor, de producción artesanal y con ilustraciones a color, y la publicada en Buenos Aires en 1925 por la Editorial Martín Fierro, de formato compacto y sin los detalles de lujo de la precedente. El desfase entre la edición prestigiosa y la “popular” marca el salto a una nueva economía de la crítica en una de las conexiones más potentes entre la escritura de Gironde y el desafío de la vanguardia europea.

En un revelador abordaje del tramo inicial de la obra de Gironde, Delfina Muschietti se pregunta cómo explicar el aval institucional que respalda sus primeros libros –en particular el reconocimiento que surge de los comentarios publicados en *La Nación* y la revista *Nosotros* entre 1923 y 1924, ambos órganos de la institución ideológico-literaria que Gironde ataca desde sus textos. La respuesta de Muschietti insistirá en el carácter dual, ambivalente, de la provocación que instala *Veinte poemas*: “si los textos se constituyen en la crítica burlona de la institución moral, religiosa y estética, se apoyan al mismo tiempo en un metatexto y un circuito cultural prestigioso: Europa-Buenos Aires (...) [;] las propuestas renovadoras y críticas de Gironde aparecen neutralizadas por este circuito de lecturas que ubican a *Veinte poemas* y *Calcomanías* como productos recibidos desde Europa: se editan allí, se leen y reseñan allí” (1985: 160-161). En el postulado de la “contradicción”, la hipótesis capta eficazmente el modo en que la provocación vanguardista de Gironde es institucionalizada. Y prepara, en simultáneo, un terreno en el que afinar la incógnita acerca de la especificidad y los alcances de esa provocación en el pasaje de la edición de 1922 a la de 1925.

Un contraste preliminar revela ciertos indicios que permiten hablar de una reorientación de la ruptura girondeana, al menos en el nivel de la institución literaria. Si el libro de 1922 se somete a las pautas de circulación previstas para la poesía de fines del siglo XIX en latinoamérica –se trata de un circuito privado-familiar-cenacular, que encuentra una correspondencia en los

1 La hipótesis del modernismo dariano como umbral *institucional* de la vanguardia argentina surge del debate con los desarrollos de Ángel Rama (1983 y 1984), Noé Jitrik (1978) y Julio Ramos (1989). Rama destaca –en el marco de lo que él llama “proceso de modernización”– la novedosa emergencia de un *sistema literario latinoamericano*, que “aunque débilmente trazado en la época, no haría sino desarrollarse en las décadas posteriores” (Rama, 1983: 9). La idea de “sistema” resalta la dimensión institucional de la nueva práctica estética: el Modernismo no se trató solamente de una renovación en el terreno de los “temas” y las “formas” literarias. En términos de Rama, involucró “la existencia de un conjunto de productores literarios más o menos conscientes de su papel”, “un conjunto de receptores, formando los diferentes tipos de públicos” y un “mecanismo transmisor (lengua) que liga unos a otros” (ibídem). Noé Jitrik maneja esta misma categoría, en el sentido que leemos en Rama, pero subraya el rol de liderazgo de la figura de Darío, al hablar de “sistema modernista o, es bueno declararlo, rubendariano” (p. 10).

detalles de lujo de la publicación y la dedicatoria a “La Púa”, el “cenáculo fraternal”–, algo de esto se altera en la edición de 1925. Junto a la reducción del tamaño –a menos de la mitad, el de 1925 es un ejemplar “de bolsillo”– y la transformación de las ilustraciones a color en unos borrosos estampados en negro, uno de los cambios más notables es la multiplicación de paratextos. Primero, en la cubierta del volumen –debajo del nombre del autor y del título–, aparece una declaración sorprendente: “Edición tranviaria a veinte centavos”. En la llamada “página legal” –la que está en la cara posterior de la portada y registra los datos más puntuales de la edición– figura otra declaración, que hace juego con la anterior en la remisión al precio: se trata del reenvío a la edición francesa, la publicación “costosa” que se vendía a “5 pesos o 12 pesetas”.² Finalmente ingresan dos cartas de Gironde a modo de prólogo, la “Carta abierta a ‘La Púa’” –que ya había sido publicada en *Martín Fierro* en marzo de 1924, con un adelanto de textos de *Veinte poemas*– y una dirigida a Evar Méndez, de agosto de 1925, donde Gironde, repitiendo la resistencia de Darío al manifiesto, dice eludir y condescender al pedido de su interlocutor: no escribe un prólogo pero acepta reproducir la carta a “La Púa”, de 1924.

Este arsenal de modificaciones parece responder a la necesidad de explicar ciertos gestos para ampliar un público; el novedoso acercamiento al mercado y la preocupación por el dinero singularizarían a Gironde respecto del elitismo criollista de sus compañeros de *Martín Fierro*. En esta línea de lectura, Muschietti vuelve a reponer el dualismo, la fractura entre el programa textual de *Veinte poemas* y la trama ideológica de su contexto de emisión. Por un lado, entonces, “el rechazo a lo instituido en arte se manifiesta en los textos de Gironde en la producción de nuevos cuadros intertextuales en la poesía argentina” (1985: 167). Por otro, en contraste, la entrega de Gironde a las leyes del mercado, su constante interés en los mecanismos de distribución y publicación, apuntarían a un fortalecimiento institucional. El argumento aproxima la intervención de Gironde al reclamo dariano de 1896 por la consolidación de la institución literaria en las condiciones de una modernidad dependiente. Pero sobre esta base la “edición tranviaria” de *Veinte poemas* planta un nuevo mojón en el devenir de la relación entre literatura y mercado, avanza un decidido paso adelante respecto de esa autonomía por la que peleaba el prólogo a *Prosas profanas*, porque se dirige al mercado no tanto para impugnarlo en el vaivén entre fascinación y recelo sino para explotar allí las posibilidades de una nueva estrategia de combate. Y con esto establece una operación crítica que perturba los deslindes y exclusiones a partir de los que se ha leído y se lee la vanguardia argentina. Puesta en correlación con las incertidumbres de Darío en el que apuntamos como “umbral” de la crítica moderna, la fórmula de Gironde exige la recuperación de un nuevo eslabón de “contradicción” que permita capturar todo el impacto de la ruptura del ’25 y, tal vez, alguno de los motivos enmarañados en el “concepto comercial de la literatura” que crispas los nervios de Borges.

En esa declaración marginal que antecede a la dedicatoria –la que recuerda al lector la publicación de lujo– el libro de 1925 señala y demarca el modelo de circulación prestigiosa. El slogan publicitario de la tapa –casi un complemento del título, un sub-título: “Edición tranviaria a veinte centavos”– fabula la puesta en crisis de ese mismo circuito autorizado. El corto-circuito girondiano chisporrotea en la cubierta del ’25, destella en la desconcertante coincidencia entre el número de poemas y la cantidad de dinero. No parece casual el juego visual y sonoro que traza la repetición en los “veinte poemas” a “veinte centavos”.³ La ecuación plantea un correlato inquietante

2 “La primera edición de este libro, ilustrada por el autor e iluminada, al patrón, por Ch. Keller, fue impresa en la imprenta de Coulouma, Argenteuil (Francia), y se compone de 850 ejemplares sobre papel, puro hilo Lafuma, de los cuales quedan algunos, en las principales librerías de América y España. Precio 5 pesos o 12 pesetas”.

3 Como para descartar el uso incidental o meramente “referencial” del sintagma, la contratapa indica que el precio de venta del ejemplar es de un peso con cincuenta centavos. Los “veinte centavos” funcionan como una clara decisión estético-ideológica. El eslogan se ha venido gestando, en realidad, en los avisos publicitarios de la revista *Martín Fierro*, que anuncia por primera vez la publicación de *Veinte poemas* en el N° 15-16 (número doble, enero de 1925), de este modo: “Segunda edición, popular”. Una nueva mención aparece recién en el N° 22, de septiembre de 1925, días antes de que *Veinte poemas* salga a la venta: “Libros de la Editorial Martín Fierro. Tenemos en prensa: VEINTE POEMAS PARA SER LEÍDOS EN EL TRANVÍA, de OLIVERIO GIRONDE, (edición tranviaria), a 20 cts”. En el N° 25 (noviembre de 1925) ocurre una coincidencia asombrosa: en la misma página se cruzan

entre literatura y mercado: *un poema es igual a un centavo*, o también, *un centavo por poema*. Es en esta precisa insistencia en el dinero que el poemario, ya desde su apertura, le está apuntando a las condiciones de un arte autónomo. Si el centavo es el valor mínimo, la mínima expresión del sistema monetario, lo que resulta desmitificado en la equivalencia entre poema y centavo es el vínculo “modernista” entre literatura y mercado, esa lógica constitutiva de la institución-arte que prescribe para la obra la circulación propia de la mercancía. Si la provocación parece jugar a des-tiempo en un ámbito que no ha conseguido la plena autonomía, el efecto de anacronía remarca la opción de Gironde por lo más adelantado de la vanguardia europea y también aquello que le impide encajar en el “moderatismo ideológico” con que Beatriz Sarlo piensa a *Martín Fierro*.

Una vuelta sobre el protocolo crítico que trazaba Libertella incita a leer a contrapelo la consideración de la vanguardia en la trama histórica de un “campo intelectual” y de ciertas “razones de clase”. En las condiciones en que opera la vanguardia argentina, hacer dinero con la literatura –expone Sarlo– es una aspiración vinculada explícitamente al origen de clase del escritor.

Este nexo no tiene para *Martín Fierro* excepciones (...) [;] en el rechazo del mercado *Martín Fierro* une la condena moral ante el lucro y la refutación de una estética ‘inferior’. Si es preciso crear un público nuevo (...) hay que hacerlo reprimiendo, pulverizando el gusto del mercado. La literatura de kiosco y el teatro le parecen a la revista una forma corruptora de la competencia. De allí el reproche elitista que se les formula a los escritores de Boedo. (Sarlo, 1997: 228-229)

Ahora bien, el umbral de la vanguardia que diseñan los *Veinte poemas* resiste el planteo binario –literatura *versus* mercado– y la ilusión de progreso del “campo”. El ajuste de términos que propone Libertella –siempre atento al desvío y la alteración de las proporciones cronológicas– parece dar en la clave de la operación crítica de Gironde. Desde el lado de adentro de la vanguardia y sin entregarse ingenuamente al juego de la industria cultural, Gironde se coloca en relación de exceso respecto a lo que la crítica suele amalgamar bajo el rótulo de “martinfierismo”.⁴ En el gesto de la cubierta de la edición tranviaria resuena un eco de la célebre provocación del mingitorio de Duchamp, índice temprano de la marginalidad de la obra de Gironde frente al proyecto cultural de su “clase”.⁵ Ese margen constituye la antesala al “espacio de los olvidados”, a partir de la hegemonía del criollismo urbano de vanguardia y la consagración de su emblema, la poética borgeana.

La relación “excesiva” entre la fórmula vanguardista de *Veinte poemas* y el martinfierismo merece un desarrollo. Gironde se adentra en el terreno de la alta literatura –en el de la tradición que desde el modernismo ha venido liderando la lucha por la profesionalización y la autonomía– y en un impulso en sintonía con la fractura del aura que propone la vanguardia europea se atreve

dos “conceptos comerciales de la literatura” opuestos, el aviso de la edición de lujo de *Luna de enfrente* y el de la tranviaria de *Veinte poemas*. Las publicidades, que ocupan las esquinas inferiores de la página, tienen la misma tipografía y abarcan igual volumen pero contrastan en el tono. Dice el recuadro de la izquierda: “Acaba de aparecer: LUNA DE ENFRENTE. VERSOS por Jorge Luis Borges. Edición de lujo ilustrada por Norah Borges, 300 únicos ejemplares, comprometidos en su mayor parte. Haga pronto su pedido \$3”. El recuadro de la derecha de la página le contesta: “Pida á todos los diareros, kioskos y puestos de venta: *Veinte Poemas para ser leídos en el tranvía* por Oliverio Gironde a \$ 0.20 ctvs. Edición Tranviaria”.

4 En un estudio del que disintimos, Francesca Camurati sitúa a Gironde –apresuradamente y con argumentos algo desconcertantes– en la zona de lo que con Bürger podríamos llamar “falsa superación de la distancia entre arte y vida”. Si gran parte de la crítica ha abordado la poética girondeana desde categorías específicas a la vanguardia –“desautomatización de la percepción”, “extrañamiento”, *shock* –véase, por ejemplo, Muschiatti (1988), Sarlo (2003) y Speranza (2006)– este trabajo piensa a *Veinte poemas* como cultura de masas. Dice Camurati: “El mismo título define el lugar y el modo de lectura: (...) *Lectura tranviaria*. Con esto, no solo Gironde inscribe su poesía en la ciudad, sino que lo hace en la ciudad moderna, es decir, una ciudad con transporte público, como la Buenos Aires de los años veinte. Se instala además en esa capa popular que usa cotidianamente el transporte público para ir a trabajar y para trasladarse por la ciudad todos los días, que ya no considera un entretenimiento mirar el paisaje a través de la ventanilla –porque lo conoce de memoria– y que por consiguiente busca una distracción que haga menos aburrido ese trayecto que le toca transitar cotidianamente” (2005: 211-212). Leída críticamente, la confusión de Camurati resulta útil para entrarle a esa incomodidad que Gironde suscita en el programa de *Martín Fierro*.

5 La conexión entre Gironde y Duchamp, en el sentido en que la desarrollamos en nuestro trabajo, está sugerida por Raúl Antelo en su “Estudio filológico preliminar”: “Duchamp, en el nocturno de la primera guerra, vio justamente una obra de arte en ‘los mingitorios cansados de cantar’ y de esa percepción, de que todo puede ser arte, derivó el borramiento del límite entre el arte y el no arte así como aumentó la determinación institucional de toda lectura, lo que redefinió en consecuencia al mismo artista, cuya experiencia no pudo ser más mera presencia sino tránsito y transgresión”. (1999: LXIV)

a señalar que el poema, como mercancía, vale poco, casi nada. El ademán desmitificador se extiende también al espacio de la función del poeta. El poemario opera una puesta en crisis de la “firma”, de la figura del autor como fuente del valor artístico: si colocar el precio de los poemas al lado del nombre propio ya supone la degradación del “genio”, el precio en la tapa de la edición tranviaria es irrisorio, ínfimo. La táctica que subyace a la proclama publicitaria –cuidadosamente tramada sobre la matriz del ritmo poético en la repetición del “veinte”– devuelve un primer Gironde todavía más contradictorio en su rechazo al arte como institución que el que descubría el trabajo de Muschietti.

Por el revés del juicio de Borges sobre ese “concepto comercial de la literatura” importado por Gironde a la vuelta de su gira europea, emerge una paradoja que vuelve a tensar los precarios límites de la autonomía. La versión tranviaria de los *Veinte poemas* señala en el arte su valor de cambio –en centavos, pesos o pesetas– y, en el mismo movimiento, pone en escena aquello que se resiste a la lógica de la mercancía. Si el poema –y toda obra de arte en la modernidad– circula como un valor en el mercado, los de Gironde no valen (casi) nada; es decir, asumen el centavo pero ya no como mero valor mercantil sino como valor crítico de la mercancía.

Ahora bien, la provocación girondeana excede y perturba las exclusiones sobre las que se funda el proyecto cultural de *Martín Fierro* porque aproxima peligrosamente aquello que no podía ni debía mezclarse. El poemario, que venía con todos los pergaminos de legitimación de las lecturas europeas, se integra a la incipiente vanguardia argentina pero asimilando los términos de una ecuación propia de la estética enemiga. O mejor, Gironde incomoda a Borges y a *Martín Fierro* porque provoca a ambos lados del binarismo que organizará la cultura y la crítica por venir. A los presupuestos de una literatura “popular” que cotiza en centavos y se vende en los kioscos –y también a un modernismo trasnochado que, tal como temía Darío en el prólogo a *Prosas profanas*, se ha filtrado hacia la zona de la cultura de masas–, Gironde le opone toda la violencia de los procedimientos de la vanguardia. Pero, al mismo tiempo, al elitismo vanguardista de *Martín Fierro* Gironde le escapa con ese otro “concepto comercial de la literatura”, el de los “otros”, el que parpadea con insistencia en los avisos publicitarios de la revista –“Pida á todos los diareros, kioscos y puestos de venta: Veinte poemas para ser leídos en el tranvía”– y que volverá a relampaguear en el subtítulo del todavía más vanguardista *Espantapájaros* (1932), aunque *al alcance de todos*.

Bibliografía

- Antelo, Raúl. 1999. “Estudio filológico preliminar (Papiers collés)”, en Gironde, Oliverio. *Obra completa*. Antelo, Raúl (coord.). Madrid, ALLCA XX-Colección Archivos, pp. XXVII-XC.
- Borges, Jorge Luis. 1984. “Testimonio. Entrevista realizada por integrantes de la Revista *Xul* en 1983”, *Xul*, N° 6, mayo, p. 10.
- Bürger, Peter. [1974] 2000. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península.
- . 1983. “Literary institution and modernization”, *Poetics*, Volume 12, Issues 4-5, November, pp. 419-433.
- . 1985-1986. “The Institution of ‘Art’ as a Category in the Sociology of Literature”, *Cultural Critique*, N° 2, Winter, pp. 5-33.
- Camurati, Francesca. 2005. “Veinte poemas. Veinte postales. Sobre el primer libro de poemas de Oliverio Gironde”, *Caravelle*, N° 85, diciembre, pp. 205-221.
- Darío, Rubén. 1984. *Poesía*. Mejía Sánchez, Ernesto (ed.). Rama, Ángel (pról.). Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Gironde, Oliverio. 1922. *Veinte Poemas para ser leídos en el tranvía*. Argenteuil (Francia), Impr. Coulouma.
- . 1925. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (2° edición, 1° en la Argentina). Buenos Aires, Editorial Martín Fierro.

- . 1968. *Obras completas*. Buenos Aires, Losada.
- . 1999. *Obra completa*. Antelo, Raúl (coord. edición crítica). Madrid, ALLCA XX-Colección Archivos.
- Jitrik, Noé. 1978. *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica*. México, El Colegio de México.
- Libertella, Héctor. 2008. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires, Ediciones El Andariego.
- Montaldo, Graciela. 1994. *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Muschiatti, Delfina. 1985. "La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo", *Filología*, año XX, N° 1, pp. 153-169.
- . 1988. "El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia: César Vallejo y Oliverio Girondo", *Filología*, año XXIII, N° 1, pp. 127-149.
- Rama, Ángel. 1983. "La modernización latinoamericana. 1870-1910", *Hispanérica*, año XII, N° 36.
- . 1984. "El poeta frente a la modernidad", en *Literatura y clase social*. México, Folios Ediciones.
- Ramos, Julio. 1989. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, FCE.
- Sarlo, Beatriz. [1982] 1997. "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", en Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel, pp. 211-260.
- . [1988] 2003. "Oliverio, una mirada de la modernidad", en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 62-67.
- Speranza, Graciela. 2006. "Oliverio Girondo. El furor cosmopolita", en Montaldo, Graciela (comp.). *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires, Paradiso/Fundación Crónica General, pp. 164-174.

CV

RODRIGO JAVIER CARESANI ES ESTUDIANTE AVANZADO DE LA CARRERA DE LETRAS (UBA), ADSCRIPTO A LA CÁTEDRA DE LITERATURA LATINOAMERICANA I (DRA. BEATRIZ COLOMBI) E INVESTIGADOR EN EL UBACyT DIRIGIDO POR DELFINA MUSCHIETTI, DEDICADO A LOS PROBLEMAS DE LA TRADUCCIÓN DE POESÍA.