

# Llanura gráfica. Poesía visual en *Campo Nuestro* de Oliverio Girondo

Martín Greco

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes

*grecomartin@gmail.com*

## Resumen

*Campo nuestro* (1946) es el libro de Oliverio Girondo menos valorado por la crítica. Ello se debe, en cierta medida, a que suele considerárselo erróneamente una excepción en la trayectoria poética del autor pero, sobre todo, a que ha sido cancelada su dimensión gráfica, soslayando la integración entre lo verbal y lo visual.

El presente trabajo propone revisar la relación de Girondo con las artes plásticas, contextualizar *Campo nuestro* y volver a leerlo en su singular puesta en página original.

## Palabras clave

Poesía visual, Oliverio Girondo, *Campo nuestro*.

## Abstract

*Campo nuestro* (1946) is the most underrated book of Oliverio Girondo. To some extent, this is because it was often regarded wrongly as an exception in his poetry, but, above all, because it has been canceled its graphic dimension, sidestepping the integration between the verbal and the visual.

This paper attempts to look over the relationship of Girondo with visual arts, contextualize *Campo nuestro* and re-read it in its original layout.

## Keywords

Visual poetry, Oliverio Girondo, *Campo nuestro*.

“Girondo hace literatura con ojos de pintor”.  
Leopoldo Marechal (1938: 51)

## 1. Girondo y las artes visuales

A lo largo de su vida, Oliverio Girondo articuló estrechamente la literatura con las artes plásticas. Siguiendo a Jorge Schwartz (1999b: 497), podemos relevar “cuatro formas de expresión visual” en el escritor: Girondo como crítico de arte, como artista, como poeta visual y como editor. No será ocioso repasar algunos episodios relevantes en la historia de esa relación.

### 1.1. Girondo crítico

Las primeras publicaciones de Girondo hasta ahora conocidas son reseñas sobre exposiciones de arte y notas de divulgación estética aparecidas en revistas ilustradas.

A partir del estallido de la vanguardia en la década de 1920, Girondo ejerce la crítica con vocación programática y polémica, a través de aforismos, manifiestos y artículos sobre pintura y arquitectura publicados en el periódico *Martín Fierro*.

En 1936, redacta el prólogo al catálogo de la exposición *Pintura moderna. Colección Rafael A. Crespo*, que se lleva a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes. Constituye la intervención crítica más extensa y sistemática del autor.

En tanto, Girondo desarrolla una actividad complementaria como arqueólogo aficionado y coleccionista en vastos periplos por el mundo; quedan como testimonio numerosos dibujos y libretas de apuntes. El viajero anota sus impresiones en la misma dinámica del desplazamiento. Sus cuadernos no son un borrador balbuceante sino una herramienta de trabajo central en su método poético. Un manuscrito recientemente recuperado, *Ideas, apuntes, anécdotas, impresiones. 1921-a-* (Girondo, 2014: 141-159), constituye un excepcional testimonio del proceso de composición en simultáneo de poesía, dibujo y crítica.

### 1.2. Girondo artista

Los dos primeros libros de Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925), son de hecho cuadernos de viaje y llevan ilustraciones del propio autor.

El primero se inscribe en la tradición del libro de artista o libro-objeto de vanguardia que combina lo literario, lo pictórico y lo tipográfico, y cuyo ejemplo más audaz es *La prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay (1913). La recepción crítica muestra que el libro resulta desconcertante en el horizonte de expectativas del campo literario de la década de 1920, no sólo por sus características, sino también porque poco o nada se sabía hasta entonces de su autor y podía ignorarse si en este debutante predominaba el artista o el escritor.

Algunas lecturas resaltan la doble dimensión verbal y visual. En España, Margarita Nelken pregunta:

¿Es más pintor Girondo, o es más literato? Ni él mismo debe saberlo; hay capítulos aquí – poemas en verso o en prosa– e ilustraciones que deben de haber nacido a un tiempo, que una visión unísona debe de haber sugerido. Y es imposible separarlos (1923: 3).

En Francia, Jules Supervielle destaca los actos simultáneos del *mirar* y el *leer*:

Durante una segunda lectura, no podemos evitar mirar los poemas de arriba abajo, y leer las ilustraciones de izquierda a derecha. El oído de Girondo es tan fino como sus ojos (1924: 328).

Las ilustraciones de los *Veinte poemas* no funcionan como un simple acompañante decorativo. Poesía y dibujo son más que complementarios; proponen una nueva experiencia de lectura. Por ello se ha hablado de *estrofas visuales* (Schwartz, 1993: 145).

Durante estos años, además, Girondo dibuja y pinta en privado. No es sorprendente, pues, que haya experimentado con los aspectos gráficos de la poesía.

### 1.3. Girondo poeta visual

En términos generales puede decirse que la poesía visual “depende en alto grado de la apariencia física del texto, que es no sólo su soporte sino su misma razón de ser” (Pineda, 2004: s.p.). Santiago Perednik señala que aparece como “síntoma de la conciencia del hecho de que escribir es también imprimir un dibujo sobre el papel”:

La tradicional disposición rectangular del encolumnado intenta conferir al dibujo del texto un carácter de neutralidad; entonces, por contraste, cualquier alteración del dibujo establecido por la norma se vuelve significativo (1982: VI).

Debido a que la poesía visual presenta muchas variedades, algunos autores han intentado establecer tipologías, en las que se distingue entre poemas “figurativos” y “no figurativos”. Los figurativos son justamente los que representan “figuras”, sea de alguno de los objetos a los que alude el poema, sea de formas geométricas abstractas. En los no figurativos “se toma como punto de partida el elemento primario de la escritura, la letra, y se le asigna un valor meramente plástico” (Perednik, 1982: VII).

Philadelpho Menezes realiza un exhaustivo “abordaje tipológico” de los “modos de articulación entre signos visuales y verbales”; relevante para el presente trabajo es la primera modalidad: “poemas em que a visualidade é o próprio aspecto gráfico do signo verbal (frase, palavra ou letra)” (1988: 9); incluye, entre otras subvariedades, las dos siguientes, que en cierto punto retoman las ideas de lo no figurativo y lo figurativo:

a) el texto en que “as palavras espalham-se pelo espaço da página, ou de uma maneira solta, onde o branco assume significados variados” (1988: 11). Esta modalidad se remonta a *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé, donde la unidad poética no es el verso o la línea sino la página;<sup>1</sup>

<sup>1</sup> “L’interêt de Mallarmé pour la mise en page l’amène à élaborer une esthétique singulière fondée sur

b) el texto que en la búsqueda de “uma aderência da forma verbal ao tema”, “dispõe as palavras na página de modo a representar figurativamente o objeto descrito pelo texto” (1988: 11). Se ha convenido en llamar *caligrama* a esta última forma, de larga tradición, por la influencia de la obra de Apollinaire.

Numerosos son los ejemplos de la primera variedad en Girondo, desde el comienzo hasta el final de su trayectoria poética. Las correcciones manuscritas sobre sus propios libros, efectuadas con vistas a eventuales reediciones, testimonian la importancia que otorgaba al diseño visual y, en especial, a los espacios en blanco, aquello que Octavio Paz llamaba sinestésicamente *música para los ojos* en su clásico ensayo “Los signos en rotación”. Paz observa, acerca de la configuración gráfica de *Un coup de dés*, que el cambio de la disposición espacial implica un cambio de la percepción temporal: “El poema cesa de ser una sucesión lineal y escapa así a la tiranía tipográfica” (1967: 271). Sigue esta idea María Victoria Utrera Torremocha, quien sostiene que en estos casos la tipografía es una “figura rítmica visual”; el poema se vuelve ideograma y el espacio, escritura: “Todo es signo: las palabras y los blancos, buscando un significado ausente, de ahí la definición del poema como ideograma” (2004: 255).

En la segunda variedad de poesía visual se incluye el texto que abre *Espantapájaros* (1932). La reflexión teórica sobre estas formas destaca la simultaneidad del acto inseparable del mirar/leer mencionado por Supervielle. Al respecto, Michel Foucault asevera que el caligrama “hace *decir* al texto lo que *representa* el dibujo” y añade que esta forma “pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer” (1993: 33, 34).

Tanto la “música para los ojos” de inspiración mallarmiana, como el caligrama del espantapájaros, en el que los sonidos se repiten rítmicamente, nos recuerdan además que lo fónico es una tercera dimensión de la materialidad del poema, imposible de soslayar.

#### 1.4. Girondo editor

Consignemos la dedicación con que Girondo trabaja artísticamente todas sus ediciones, de la primera a la última, que aparecen “a su cuidado”. En ocasiones cumple la triple función de editor, escritor y artista. El autor figura como el responsable de lo que en francés se llama *mise en page*, la “puesta en página” del libro, un concepto que evoca al de la *mise en scène*, la “puesta en escena” del director de teatro y cine.

A Girondo, desde luego, se debe también la puesta en página del libro aquí estudiado, *Campo nuestro*.

## 2. *Campo nuestro* en la trayectoria poética de Girondo

---

l'importance du blanc et sur une disposition nouvelle du texte sur la page” (Bohac 2010: 12).

## 2.1. Rupturas y continuidades

Aldo Pellegrini fue uno de los primeros en juzgar que *Campo nuestro* constituía una anomalía: “al margen de los dos períodos que configuran la evolución de la poesía de Girondo, éste publica un largo poema, *Campo nuestro*, que parece como un descanso” (1964: 28).

A ello se suma que la década de 1940 es la menos estudiada de la producción del poeta, debido en gran medida a la selección, la organización cronológica y la impostación gráfica de las dos ediciones póstumas de sus obras completas (1968, 1999).

Durante los años transcurridos entre *Persuasión de los días* (1942) y *En la masmédula* (1954, 1956, 1963), Girondo sólo publicó en volumen *Campo nuestro* (1946). Sin embargo, también escribió numerosos poemas que dio a conocer en periódicos, aunque no en libro, de los cuales sólo unos pocos fueron recogidos en las *Obras completas* de 1968 en la sección *Poemas no reunidos en volumen*, sin fechar.

Así, la selección presentada por la primera edición de las *Obras completas*, y repetida por la segunda, cristaliza la imagen de un Girondo que de 1942 a 1954 no produce más que *Campo nuestro*, es decir, “como si toda la tensión de *Persuasión de los días* se aflojara en un último instante de paz antes de recrudecer en *En la masmédula*”, según afirma Enrique Molina (1968: 34).

Las lecturas posteriores en general han perpetuado esta imagen y condenado el libro como “un verdadero hiato en la producción girondiana” (Schwartz, 1996: 218). Pero la progresiva aparición de poemas dispersos de la época, que son más numerosos de lo que se creía, y la datación de los “poemas no recogidos en volumen” (Greco, 2004; Schwartz, 2007) han ido llenando el “hiato” hasta configurar un sistema coherente, que se extiende durante toda la década.

Es un momento de copiosa actividad poética de Girondo. De ningún otro período se conservan tantos textos desconocidos; hasta la fecha hemos hallado dieciséis: trece dispersos y tres inéditos. Los dispersos se vinculan con la zona de *Persuasión de los días* en la que se encuentran “Atardecer”, “Deserción” y “Dietética”, entre otros, y a la vez presentan continuidades temáticas, estilísticas, gráficas y rítmicas con *Campo nuestro*.

El texto de este último volumen, por lo demás, fue sometido a un intenso trabajo de escritura y reescritura, lo que lo convierte en un proyecto no eventual, sino a largo plazo, del que el libro no fue la última etapa. No nos proponemos realizar aquí un estudio de crítica genética; pero no es inoportuno revisar de modo sucinto las diferentes versiones de *Campo nuestro*. La hipótesis es que el proceso de escritura consistió en la progresiva desrealización y deshistorización del campo.

## 2.2. Historia del texto

### 2.2.1. 1921

La más lejana ascendencia de *Campo nuestro* que hemos descubierto hasta ahora es de comienzos de la década de 1920, es decir, anterior a los *Veinte poemas*. Se trata de una anotación aislada que no llega a configurar una primera versión, pero resulta de interés porque revela los procedimientos de trabajo del poeta, su estética del apunte.

Es una metáfora volcada y posteriormente tachada en la libreta manuscrita de 1921:

Campos abanicados por las colas de las vacas (Girondo, 2014: 147)

que es retomada en un dactiloscrito inédito:

Campo nuestro [...]  
con millones de colas que lo abanicán [422].<sup>2</sup>

y encuentra una nueva formulación en dos endecasílabos del libro de 1946:

Una inmensa llanura de silencio  
que abanicán con calma tus haciendas [210].

### 2.2.2. Ca. 1930-1940

El dactiloscrito, reproducido por Schwartz (1999a: 422-431), consta de 25 páginas sin numerar y no lleva fecha ni título. Está dividido en diez secciones o poemas numerados I a X. Ya el primer verso (“Campo nuestro”) autoriza a considerar que el texto es una antigua redacción de *Campo nuestro*; el análisis comparativo revela que acabó por convertirse en una suerte de cantera de las versiones ulteriores.

Aunque no hay datos sobre la fecha de composición, es posible suponer que fue escrito antes de la década de 1940, por la ausencia de métrica regular sistemática, ciertos procedimientos metafóricos de animación de lo inanimado (“la brisa suspira la satisfacción de haber llegado”) y ciertas fórmulas (“¡pero eso sí!”) frecuentes en los primeros libros de Girondo. La existencia de un dactiloscrito implica, por los hábitos del poeta, un pre-texto en estado avanzado de elaboración, en contraste con el material aún informe de los cuadernos de apuntes. Un puñado de correcciones manuscritas muestra que el texto, después de haber sido pasado en limpio, siguió siendo sometido a revisión. El segundo verso declara que el campo es “sin historia”; en rigor, está anclado aún al espacio y tiempo de la infancia y juventud de Girondo, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, como se advierte por el uso del imperfecto (“las gallinas se apeaban”) y de la segunda persona dirigida al yo poético, en un desdoblamiento nostálgico: “¿Recuerdas los amaneceres de la estancia?”

Conviene registrar un pormenor hasta hoy desconocido: Juan Girondo, el padre de Oliverio, figura en los documentos oficiales como ingeniero agrimensor, paradigma del hombre activo moderno según Silvestri (2011: 98), que ha analizado la importancia de la profesión en la apropiación del territorio y en el establecimiento de la pampa como invención cultural. Es decir, sin intención de incurrir en juegos de palabras, en la descendencia de padre a hijo hay un desplazamiento de profesión, de la topografía a la tipografía.

Para esta versión, Girondo prepara una serie de acuarelas, hasta ahora en su mayoría inéditas. El cielo y el horizonte, en correspondencia con lo enunciado en el texto, son

<sup>2</sup> El número entre corchetes tras las citas de Girondo remite a la edición de 1999 de la *Obra completa*.

motivos centrales en las vistas que intentan representar la inmensidad vacía de la llanura, sin accidentes geográficos ni edificios monumentales, desde un punto de vista elevado no accesible a la mirada de quien lo atraviesa al ras de la tierra.

Gironde bosqueja viñetas y letras, y realiza el plan de la puesta en página. Concibe la primera versión como una unidad de imágenes y textos. El diseño preliminar proporciona la certeza de que los dibujos estaban destinados a esta versión del texto, porque integra versos del dactiloscrito.

En los bocetos, aparecen el casco de la estancia, el molino, los alambrados, junto a figuras de paisanos, “chinitas” y caballos, con una dimensión referencial que será progresivamente eliminada.

La representación gráfica sitúa históricamente el campo en el “modelo de explotación latifundista de las tierras conquistadas” por la campaña del desierto, según observan Laura Malosetti y Marta Penhos (1991: 202) en su estudio sobre la iconografía de la pampa en el siglo XIX, cuando “la pampa adquiere fisonomía propia e independiente [...]: es el paisaje después de eliminadas las fronteras internas, ya no es el espacio de la otredad. Hay una apropiación del paisaje”. El campo ya no es de otro, sino *nuestro*.

Por eso resulta inevitable preguntarse a quién corresponde ese *nosotros* del *campo nuestro*. ¿A los Gironde, propietarios de grandes extensiones de tierra en la provincia de Buenos Aires? ¿A la clase oligárquica terrateniente a la que pertenecía la familia? ¿A los argentinos o sudamericanos en general, en tanto habitantes de uno de aquellos territorios que han trabajado “la construcción de una identidad nacional en función de lo único que poseían: no una tradición, sino un paisaje” (Aliata; Silvestri 1994: 120)? Las siguientes versiones del texto, al eliminar casi por completo la historicidad del campo y las menciones a la estancia, harán aun más ambigua la referencia al sentido de propiedad, hasta alcanzar dimensiones inmateriales, exacerbando el vínculo entre Campo Nuestro y Padre Nuestro.

Por motivos que aún se ignoran, esta versión de *Campo nuestro* permaneció inédita.

### 2.2.3. 1937

*Interlunio* (1937) es la única narración en prosa publicada autónomamente por Gironde. No forma parte de la serie poética de *Campo nuestro*, pero varios elementos lo vinculan con ella según ha sido ya señalado (véase, por ejemplo, De Nobile 1972: 83).

Un indicio de la relación entre *Interlunio* y el dactiloscrito apoya la hipótesis de que este fue escrito en la década del 30: una de sus imágenes, “y parados sobre una pata, / los árboles enmudecen / y se quedan dormidos” [428], es sin duda una versión previa de otra análoga incluida en *Interlunio*: “Parados sobre una pata, los árboles se sacudían el sueño y los gorriones” [123].

### 2.2.4. 1945

El 7 de octubre de 1945, aparece en *La Nación* “Versos al campo”. No tiene ilustraciones. Los 187 versos se presentan en 56 grupos sin más separaciones gráficas que el doble espacio.

Gironde emplea aquí una métrica regular, como en *Persuasión de los días* y los poemas dispersos del período. No hay versos libres, sino heptasílabos y endecasílabos plenos o

divididos gráficamente, junto a unos pocos pentasílabos, es decir, se trata de una versificación que remite a la silva impar modernista, reformulada en tiempos de la vanguardia (cf. Greco, 2003). Es frecuente la rima asonante, y ocasional, la consonante; también abundan los versos sueltos.

El texto presenta notables diferencias con el dactiloscrito. Como queda dicho, se asiste a una suerte de canibalización de su antecedente. Las reescrituras son frecuentes. Los versos amétricos regularizan su versificación. En ciertos casos se produce una simplificación y depuración. Seis versos del dactiloscrito:

Noche grande  
y tan llena de estrellas  
que nos sentimos chiquitos.

Noche serena y pura  
—¡hasta damos vergüenza!—  
en la que todo es plenitud y es canto [430].

se convierten en un único endecasílabo:

Son tan grandes tus noches, que avergüenzan [213].

Si el proyecto de la Argentina liberal es “urbanizar el campo” (Silvestri, 2011: 108), el proyecto de Gironde, antes poeta moderno y urbano, es ahora desurbanizarlo.

A diferencia del dactiloscrito, en la nueva redacción el campo ya no es aludido en tercera persona, sino que aparece como una segunda persona en insistentes vocativos, al modo de una plegaria. Con el término “transtelurismo” David Viñas califica la “vuelta purificadora” a la pampa, de una clase formada en Europa y que se siente arrinconada por los cambios sociales de la primera mitad del siglo xx. Viñas observa en el tono de plegaria de *Campo nuestro* “desrealización, purificación, ademán espiritualista y modulaciones religiosas” (1982: 67).

### 2.2.5. 1946

Tras un año de trabajos de reescritura, en noviembre de 1946 Gironde publica en volumen una versión con cambios de los “Versos al campo”, titulada ahora sí *Campo nuestro*. No es posible dar cuenta aquí de todos esos cambios, que involucran el proceso de escritura en su conjunto.

Desde el comienzo se advierte la serie que establecen las distintas redacciones, aun cuando su continuidad no es lineal: hay elementos que aparecen por primera vez en el libro; hay algunos que no están en *La Nación* y llegan al libro desde el dactiloscrito; y hay otros que pueden rastrearse en las tres versiones. Las operaciones practicadas en el proceso son: a) transformación, b) desplazamiento, c) supresión y d) añadido.

a) Los versos de *La Nación* conservados en el libro presentan escasos cambios; uno de los más significativos es la inclusión del término *pampa*, presente en el dactiloscrito pero no en “Versos al campo”.

Aumenta la intensidad del tono de la plegaria. Por ejemplo, un heptasílabo de *La*



*Nación:*

Déjanos comulgar con tu llanura...  
Danos, campo, tu luna.

pasa a ser en el volumen un endecasílabo de mayor impronta religiosa:

Déjanos comulgar con tu llanura...  
Danos, campo *eucarístico*, tu luna [214].

Recupera aquí, otra vez, una imagen suelta, bosquejada en la libreta de 1921: “Eucarística luna meridiana” (2014: 144).

b) En el libro de 1946 se asiste a una notable reestructuración del orden de los versos aparecidos en *La Nación*: más de doce grupos cambian de posición. El hecho, como veremos, obliga a leer *Campo nuestro* de otro modo, reconsiderando la disposición gráfica del texto y cuestionando su carácter orgánico. El principio de estructuración es un recorrido temporal al que contribuye la reorganización de los grupos de versos: si en el dactiloscrito se narraban tres jornadas, tres crepúsculos y tres noches, en *Campo nuestro* libro transcurre una jornada única, sin estaciones, que sugiere la perennidad de un tiempo incesantemente cíclico.

c) Apenas dos grupos de versos de *La Nación* son eliminados de la versión en volumen. Los dos tratan sobre la inefabilidad del sonido de los animales rurales.

El primero, alude a los pájaros:

Sin descifrar el tema que tus pájaros  
anotan en pentágramas de alambre,  
nadie, campo, jamás podrá cantarte.

Estos versos son reemplazados por dos pareados, donde la música alcanza mayor abstracción:

Ritmo, calma, silencio, lejanía...  
hasta volverte, campo, melodía [208].

Los otros versos eliminados:

Ya campo, no comprendo, casi nada,  
de lo que dicen tus ranas...

son sustituidos en la misma colocación textual por estos, que están entre los de mayores connotaciones religiosas:

A veces soledad, otras silencio,  
pero ante todo, campo: padre-nuestro [212].

d) Los versos agregados son numerosos: tras adiciones, exclusiones y transformaciones,

se pasa de los 187 versos de *La Nación* a 254; de 56 grupos de versos a 79.

Una característica de *Campo nuestro*, según Enrique Molina, es la “melancólica atmósfera nostálgica” (1968: 34). Muchos de los añadidos se refieren justamente a esa dimensión atemporal de la nostalgia, “remota prehistoria” [210]. No es de extrañar que recupere material del dactiloscrito no incluido en *La Nación*. Así, estos versos del libro:

Hasta la oscura voz de tus pantanos  
da fervor a tu sacro canto llano.

¡Qué buenos confesores son tus sapos! [213]

son derivación directa de los del dactiloscrito:

Oír el “canto llano” de los sapos  
arrodillados ante la noche [427].

Asimismo se incorporan materiales procedentes de los poemas dispersos, en especial del titulado “Friso”, aparecido en la revista *Saber Vivir* en mayo de 1943, lo que corrobora la hipótesis de que *Campo nuestro* no es un momento aislado sino el resultado de un largo proceso de escritura.

### 2.2.6. 1950

Cuatro años después del libro, el 10 de diciembre de 1950, Girondo da a conocer en el mismo diario *La Nación* unos nuevos “Versos al campo” (Girondo, 1950: 1), diferentes de los publicados en 1945.

El texto permaneció disperso muchos años; no fue incluido en la edición de las obras completas de Girondo de 1968 e, inexplicablemente, tampoco en las de 1999, pese a que había sido rescatado por la revista *Xul* en 1984 y por el *Homenaje a Girondo* de Schwartz (1987).

Estos versos dialogan con sus precedentes: “No es mar”, “Es nada. Es pura nada”; es mera negatividad y ausencia. El proceso de desrealización llega entonces a su extremo, y la última presencia humana de la serie acaba por disiparse completamente.

El texto presenta elementos que no pueden ser soslayados. Uno es la introducción de un recurso propio de la poética sucesiva de *En la masmédula*:

la luna  
pinta un arcángelcaballo

Como se ve, asoma allí un *arcángelcaballo*, en unión a la vez sonora y visual. Ya antes Girondo había empleado sustantivos en función de adjetivos, pero este acoplamiento es cronológicamente la primera “palabra-valija” en su poesía. Apenas cuatro meses después, el 1 de abril de 1951, aparece en *La Nación* el poema “Instancias a un poeta – Encallado en las costas del Pacífico–”, donde el procedimiento es empleado de manera intensiva: *averritmo*, *cieloinfierno*, *senoslotos*, *sueñosculebras*, fusionando hasta tres elementos, *fofopulpoduende*, y aun otro arcángel: *dogoarcángel*.

El *arcángelcaballo* es la bisagra entre el último de los poemas al campo y el primero de los poemas masmedulares.

Otro elemento es la peculiar articulación de la abstracción del texto con una versificación vinculada a la poesía gauchesca y que constituye una absoluta novedad métrica para el poeta, no repetida antes ni después: el uso del octosílabo, metro en el que están compuestos 39 de los 70 versos.

Girondo dedica aquí mayor cuidado a la presentación visual que en los “Versos al campo” de 1945. El texto diseminado en la página al modo de Mallarmé diseña un desierto de silencios, tematizado en los versos, atravesado por los blancos y apoyado en el ritmo sonoro de la desarticulada versificación, es decir, la “música para los ojos” en su triple dimensión semántica, visual y sonora.

Podemos preguntarnos si el poeta planeaba unir los nuevos versos con los antiguos. Un argumento a favor es que el texto de 1950 recupera el antiguo título de “Versos al campo”, que había sido descartado para la edición de 1946 por “absurdo”, según consta en un documento inédito, la dedicatoria a Bernardo Canal Feijóo, donde Girondo agradece el consejo de cambiarlo:

A Bernardo Canal Feijóo –esta versión “corregida y aumentada” de “Versos al campo”, absurdo título que él se apresuró a señalarme con la lucidez y la cordialidad que le son propias– con toda la estimación y la vieja e invariable amistad de

Oliverio Girondo  
Dic. 2. 1946.

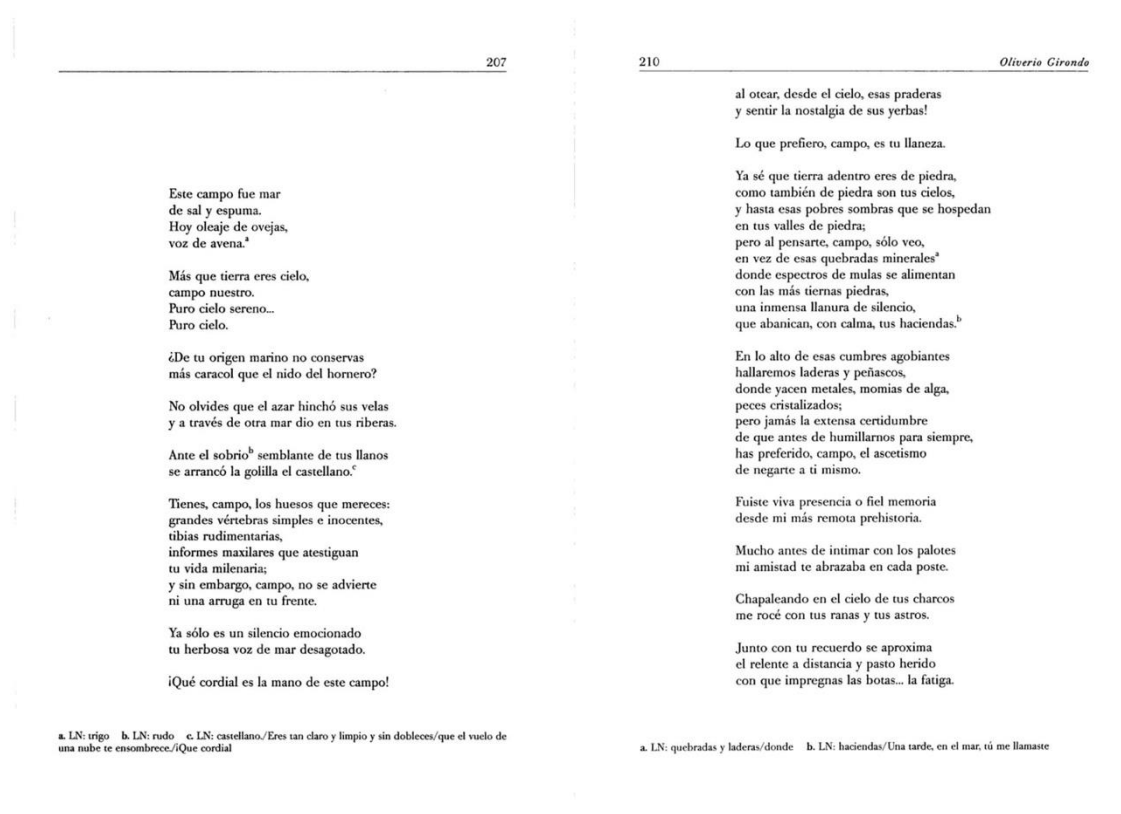
A propósito digamos que en el auge de poemas dedicados al campo y a la pampa en la poesía argentina entre las décadas del 30 y del 50,<sup>3</sup> no es la primera vez que se emplea el título *Campo nuestro*. Hemos encontrado dos antecedentes cercanos en el tiempo: el de Fernández Moreno en 1937 y el de Julio Denis, es decir, Julio Cortázar, en 1938.

### 3. La poesía visual de *Campo nuestro*

Uno de los motivos por los cuales no se lee correctamente el *Campo nuestro* de 1946 es que las ediciones siguientes soslayan su configuración gráfica. Véase la presentación de las obras completas, tanto la edición de 1968, como la más reciente de 1999 supuestamente crítica (**Figura 1**), y compáresela con la edición de 1946 (**Figuras 2 y 3**).

En esta última los versos se distribuyen en agrupaciones polimétricas de diversa extensión, articulando un marcado ritmo visual; en palabras de Octavio Paz, “la escritura se presenta como una figura”, “evoca la tela del cuadro o la hoja del álbum de dibujos” y “la tipografía aspira a una suerte de orden musical” (Paz 1967: 270-271).

<sup>3</sup> Entre ellos: Leopoldo Marechal, *Poemas australes* (1938); Brandán Caraffa, *Visión sobre la pampa* (1939); Silvina Ocampo, *Enumeración de la patria* (1942); Roberto Ledesma, *Nivel del cielo* (1943); Horacio Rega Molina, *Patria del campo* (1946); Ricardo E. Molinari, *Oda a la pampa* (1956). Lysandro Z.D. Galtier publica en 1950 en español su *Luz de pampa*, y declara haber publicado en 1937 la versión francesa, *Lumière de pampa*, que no hemos logrado ver.



**Figura 1.** *Campo nuestro*. Diferentes impostaciones gráficas. Edición de las *Obras completas* de 1999.

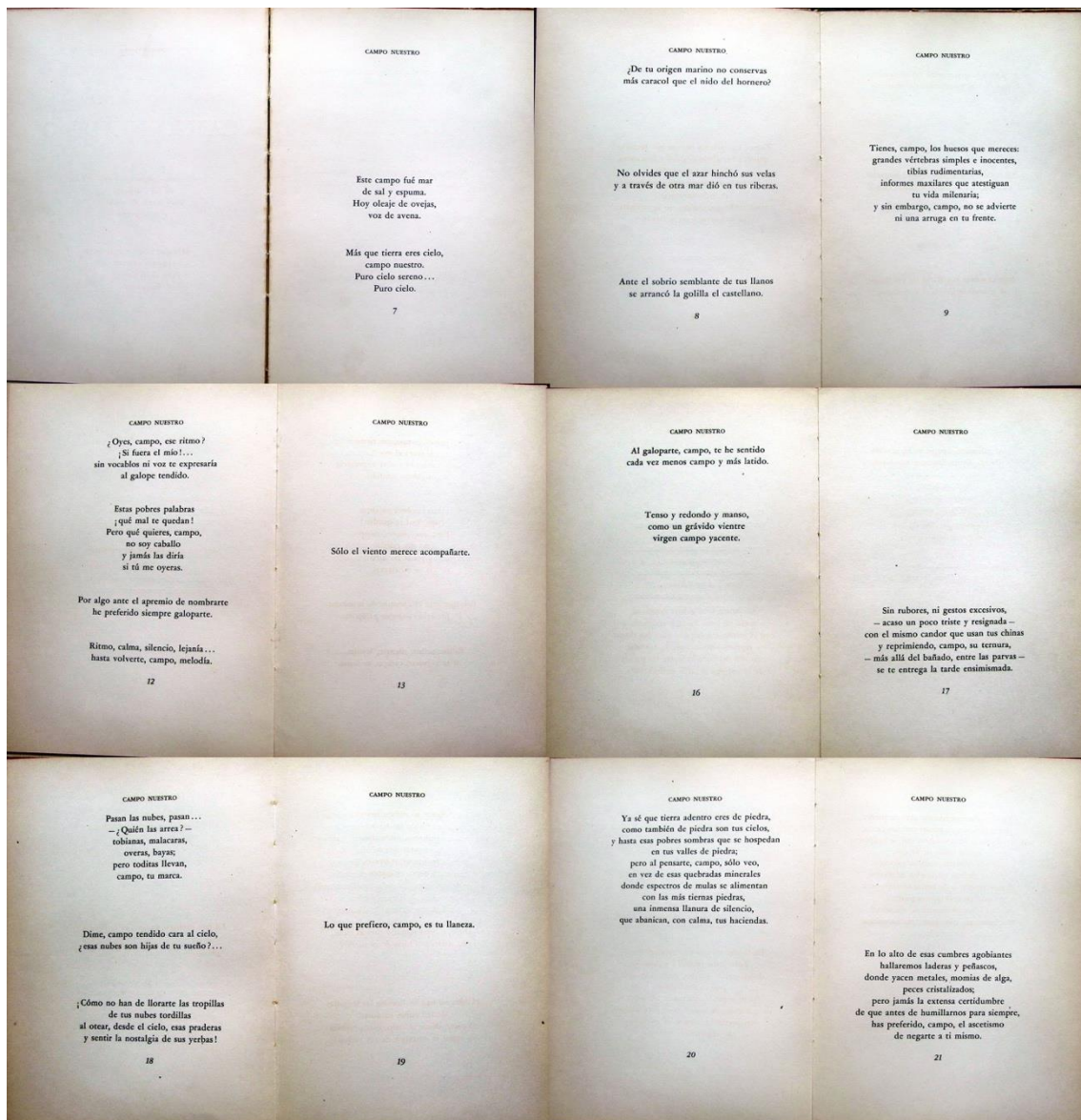
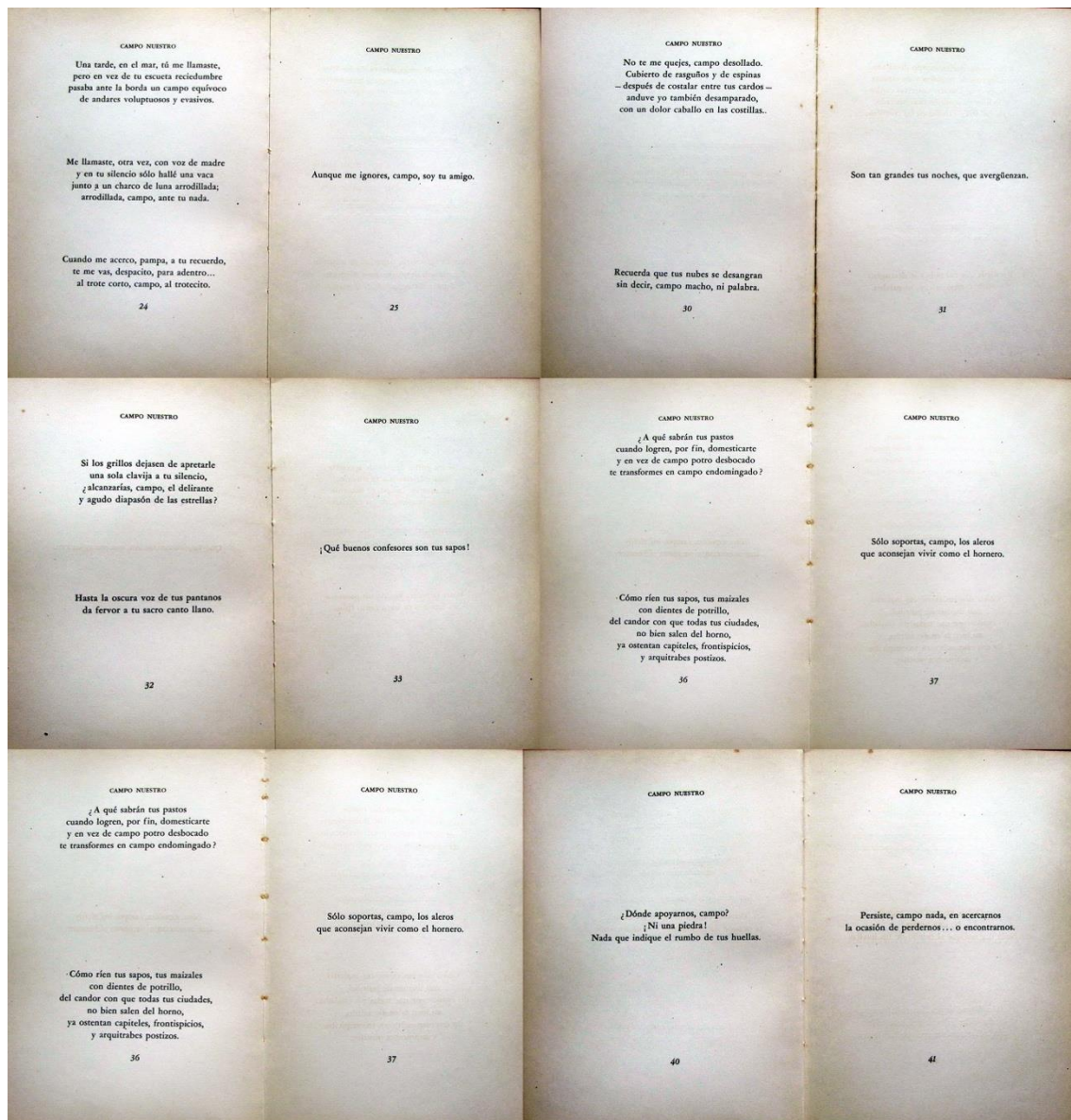


Figura 2. *Campo nuestro*. Diferentes impostaciones gráficas. Edición original de 1946.



**Figura 3.** *Campo nuestro*. Diferentes impostaciones gráficas. Edición original de 1946.

Aunque se ha considerado *Campo nuestro* un retroceso en la evolución poética de Gironde, su estructura es deudora directa de las prácticas vanguardistas. De Nobile sostiene que el “poema” tiene “una extensión desmesurada, doscientas cincuenta y cuatro líneas” (1972: 82).

En verdad, la puesta en página revela la naturaleza limítrofe del texto, que no es un *largo poema* como se ha sostenido hasta ahora, es decir, una pieza cerrada y orgánica, sino una organización deliberadamente dispersa, abierta, fragmentaria, poliédrica, de *versos* sueltos yuxtapuestos, microtextos en los límites de la escritura aforística practicada antes por Gironde. Es a la vez uno y múltiple. Parece posible entrar y salir de él en cualquier punto.

Curiosamente, la única lectura crítica que advierte el fenómeno es la de Marta Scrimaglio, ajena al círculo cercano a Gironde y autora del primer estudio completo dedicado al poeta, publicado cuando éste aún vivía (1964). Una rápida lectura delata

que Scrimaglio acaba por abominar de su objeto de estudio y despacha el ensayo como una penosa obligación. Tiene siempre una mirada remilgada sobre la poesía de Gironde, a la que no le atribuye ninguna seriedad. A los *Veinte poemas* los considera un “juego demoledor”,<sup>4</sup> les reprocha “la vanagloria de la ocurrencia”, “el goce dañino de la demolición ruidosa” y “la impía profanación de lo sagrado” (1964: 16-17); de *Espantapájaros* dice que “se pierde en el *juego* vacuo de las palabras” (29); de *Interlunio*, que abunda en “lucubraciones abstractas”, porque constituye “un *juego* disperso que es un entretenimiento en lo feo” (33); en *Persuasión de los días* le repugna “ese regodearse en lo feo y chocante, bajo el supuesto nombre de surrealismo”, “delectación en un *juego* morboso” (43); a *En la masmédula*, la califica de ripiosa, inauténtica, confusa, “mero *juego* ocurrente”, en el que “el amontonarse exuberante de las palabras no logra, aquí tampoco, ocultar el vacío” (59). La insistencia de Scrimaglio por no comprender la literatura de Gironde se extiende también a *Campo nuestro*, considerado, como puede adivinarse, “un simple *juego*”, “cabriola ocurrente que acaba en sí misma” (50). Y sin embargo...

Esta lectura casi infalible en el error, *misreading* que nace del melindre, se enfrenta a lo que considera “agrupaciones estróficas irregulares” y “versos sueltos” de *Campo nuestro*, para preguntarse: “¿Es lícito ayudar tipográficamente, visualmente, a la expresión de las palabras?” (44). Y desentraña a su pesar, aun juzgándola de modo negativo como “total desintegración”, la puesta en página que “se ofrece gráficamente como una *sucesión de estrofas multiformes y de versos aislados* distribuidos sin orden fijo y sin evidente división en las amplias hojas de un libro” (1964:44-45).

Scrimaglio señala, con acierto inexplicable, el carácter limítrofe del texto, a mitad de camino entre el conjunto integral y los versos sueltos:

No es posible establecer una estricta separación en poesías. Ciertamente es que los versos de cada página pueden considerarse constituyentes de una *unidad poemática* –concretada en un cambio de tono o matiz o en la aproximación a un subtema particular–, pero también es cierto que *cada poema mira al conjunto*, y que en ese total busca su justificación (45).

Y alude precisamente a un *ritmo visual*, en el que es tan importante lo escrito como lo no escrito:

Las estrofas macizas y equilibradas, los versos sueltos y los extensos claros van reiterándose fluidamente, sin interrupciones ni obstáculos, a través de todo el libro. Se crea así un inesistente<sup>5</sup> *ritmo visual* que, dada la primacía numérica de lo no escrito sobre lo escrito, impresiona como una sucesión rítmica de líneas fluctuantes sobre un espacio infinito, o, más aún, como un mostrarse aquí y allá de *ese espacio imponente y no nombrado a través de las palabras dispersas que intentan darle nombre* (44).

No resulta difícil entender por qué Scrimaglio, más allá de sus juicios de valor negativos, vio lo que la crítica posterior no vio: es que leyó el volumen original.

<sup>4</sup> Los subrayados de las citas de Scrimaglio son nuestros.

<sup>5</sup> Sic, ¿por *insistente* o por *inexistente*? Parece más razonable la primera posibilidad.

Los críticos que vinieron después, en cambio, trabajaron con el texto de las obras completas que eliminaba la dimensión visual.

Por ello, es ineludible reflexionar acerca de los motivos que llevaron a Girondo a elegir la peculiar impostación gráfica de *Campo nuestro*.

La ruptura de la tradicional sucesión lineal puede entenderse como un momento culminante en el proceso de desrealización y deshistorización del campo. Si, como sostiene Cignoni, “la poesía deja de privilegiar el mensaje en el tiempo” al provocar la atención sobre “las coordenadas espaciales” (1993: 43), los blancos de *Campo nuestro* entonces *destemporalizan* las precedentes versiones; introducen el tiempo sin tiempo de la construcción cíclica y poliédrica.

Scrimaglio afirma que las “palabras dispersas” intentan en vano “dar nombre” al “espacio imponente y no nombrado”. Es que los vacíos en la disposición del texto quieren formular la imposibilidad de expresar lo inefable tantas veces rozado y nunca atrapado por el lenguaje.

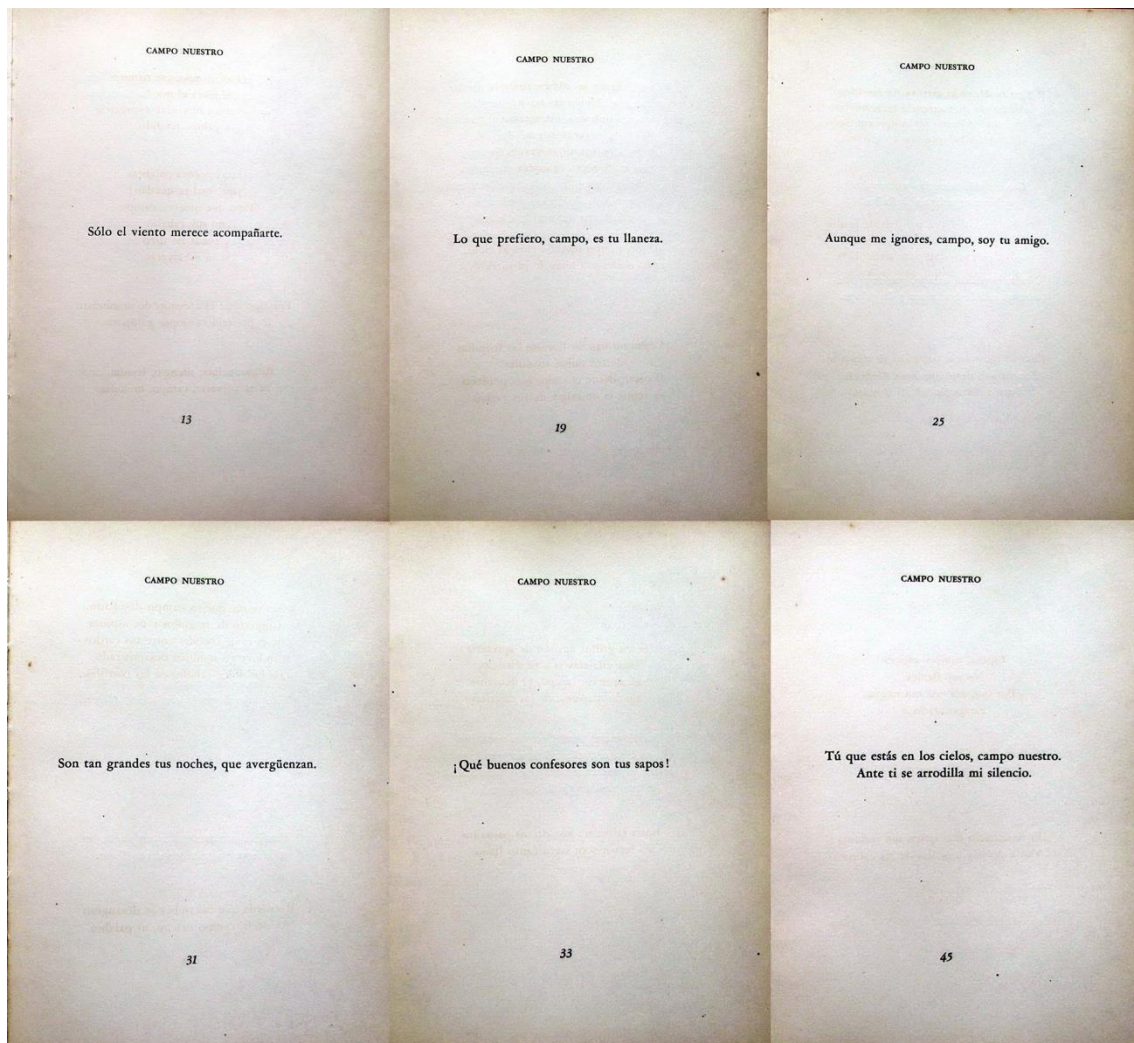
Las indagaciones sobre la poesía visual aluden a una naturaleza siempre doble: forma espacial, tipografía musical, página cuadro, correspondencia o ritmo visual, música para los ojos. *Campo nuestro* es una pieza fronteriza. Si en lo textual aparece a mitad camino entre los poemas sueltos y el poema integral, en lo visual se coloca entre lo figurativo y lo no figurativo, entre los blancos de Mallarmé y los diseños de Apollinaire, entre ideograma y caligrama.

Sus espacios en blanco parecen exhibir la ausencia de las ilustraciones –el “significado ausente” postulado por Utrera Torremocha–, porque no sólo intentan expresar lo inexpresable, sino también representar lo irrepresentable: la llanura pampeana, es *inmensa nada* que es *todo*.

Malosetti Costa refiere la dificultad encontrada por los artistas plásticos ante la pampa “despojada, casi abstracta, apenas la línea de horizonte dividiendo cielo y tierra”: “hacía falta renovar el lenguaje de la pintura, debía debilitarse hasta desaparecer la importancia del ‘tema’ en el arte para que ese paisaje casi abstracto pudiera ser representado” (2007: 102-103). Y también: “en términos plásticos, parecía inconcebible la posibilidad de plantear un horizonte vacío como único tema del cuadro (Malosetti; Penhos 1991: 201). Graciela Silvestri formula así la pregunta en torno a la cuestión de la figuración del vacío: “¿cómo representar el *puro espacio*?” (2011: 96); esta autora menciona la solución propuesta por Le Corbusier, es decir, la representación de “una sola y misma línea derecha: el horizonte”, el vacío, el silencio, la pura virtualidad, una suerte de *poesía de la nada* (2011: 293).

En el proceso de creciente inmaterialidad, en el paso de la topografía a la tipografía, Oliverio Girondo descarta los primeros bocetos y renuncia a representar alambrados, estancias, chinas, paisanos o caballos. Conserva en el campo despojado lo único que no puede abolirse: el horizonte. Elige una solución intermedia entre la figuración y la abstracción: construye metáforas tipográficas, horizontes visuales en la página desolada, que se miran y se leen a la vez. Los espacios, los vacíos y la ausencia constituyen la representación de la pampa. Los versos son también horizonte infinito. La llanura de silencio es aquí llanura gráfica (**Figura 4**).





**Figura 4.** *Campo nuestro* (1946). Llanuras gráficas.

## Bibliografía

- ALIATA, Fernando; Graciela Silvestri. 1994. *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Buenos Aires: CEAL.
- BOHAC, Barbara. 2010. "Mallarmé et l'esthétique du livre", en A. Milon y M. Perelman (dir.), *L'Esthétique du livre*. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest: 149-164.
- CIGNONI, Roberto. 1993. "La poesía visual", *Xul* 10, Buenos Aires, diciembre: 42-47.
- CORTAZAR, Julio ["Julio Denis"]. 1938. "Campo nuestro". *Presencia*. Buenos Aires: El Bibliófilo: 31-32.
- DE NOBILE, Beatriz. 1972. *El acto experimental. Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*. Buenos Aires: Losada.
- FERNÁNDEZ MORENO [Baldomero]. 1937. "Campo nuestro: Viaje. Atardecer. Relámpagos y estrellas". *El Hogar* 1449, Buenos Aires, 23 de julio: 14.
- FOUCAULT, Michel. 1993. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona:

Anagrama.

GIRONDO, Oliverio. 1943. "Friso". *Saber Vivir* 34. Buenos Aires, mayo de 1943: 22-23. (Recogido en Greco 2004: 41).

—. 1945. "Versos al campo", en *La Nación*. Buenos Aires, 7 de octubre: 1.

—. 1946. *Campo nuestro*. Buenos Aires: Sudamericana. Se conserva el ejemplar con la dedicatoria autógrafa de Girondo a Bernardo Canal Feijóo. En línea: <http://www.libreriaelastillero.com/index.php?mnu=libros&id=20797>. [Consulta: 25 de octubre de 2015].

—. 1950. "Versos al campo", en *La Nación*, segunda sección. Buenos Aires, 10 de diciembre: 1.

—. 1951. "Instancias a un poeta. Encallado en las costas del Pacífico". *La Nación*, segunda sección, Buenos Aires, 1 de abril de 1951: 1 (Girondo, 1968: 396-398).

—. 1968. *Obras completas*. Buenos Aires: Losada.

—. 1999. *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX - Colección Archivos.

—. 2014. *Membretes, aforismos y otros textos*. Buenos Aires: Losada.

—. s.d. Dactiloscrito de Oliverio Girondo, sin título; primer verso: "Campo nuestro..." Transcripto en Schwartz (1999a: 422-431).

GRECO, Martín. 2003. "El 'intrafondo eufónico'. Estudio de la métrica de Oliverio Girondo", en C. García y D. Reichardt (eds.), *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana: 387-414.

—. 2004. "Escritos inéditos y dispersos de Oliverio Girondo". *Tse Tse* 14, Buenos Aires, mayo: 40-60.

MALOSETTI COSTA, Laura (cur.). 2007. *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

—; Marta Penhos. 1991. "Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa". *Ciudad/campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte: 195-204.

MARECHAL, Leopoldo. 1938. "Interlunio". *Sur* 48. Buenos Aires, septiembre: 51-53.

MENEZES, Philadelpho. 1988. "Uma abordagem tipológica da poesia visual", en P. Menezes (cur.), *I Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo: 7-20.

MOLINA, Enrique. 1968. "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo", estudio preliminar a Girondo (1968): 7-40.

MONTALDO, Graciela. 1993. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo.

NELKEN, Margarita. 1923. "La 'bella obra' de Oliverio Girondo". *La Opinión*, Madrid, 19 de julio: 3.

PAZ, Octavio. 1967. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

PELLEGRINI, Aldo. 1964. "La poesía de Girondo", en A. Pellegrini, *Oliverio Girondo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas: 17-36.

PEREDNIK, Jorge. 1982. "Estudio preliminar" a A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros, J. Perednik (ed.), *Poesía concreta*. Buenos Aires: CEAL: I-XI.

PINEDA, Victoria. 2004. "Figuras y formas de la poesía visual", *Saltana. Revista de*

*Literatura y Traducción* 1, Barcelona: s.p. En línea: <http://www.saltana.org/1/docar/0437.html>. [Consulta: 22 de marzo de 2016].

SCRIMAGLIO, Marta. 1964. *Oliverio Girondo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

SCHWARTZ, Jorge (ed.). 1987. *Homenaje a Girondo*. Buenos Aires: Corregidor.

—. 1993. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo.

—. 1996. “La trayectoria masmedular de Oliverio Girondo”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 553-554, Madrid, julio-agosto: 217-230.

—. 1999a. “Poesía inédita: la retaguardia poética en “Dos nocturnos” y “Campo nuestro” de Oliverio Girondo”, en Girondo (1999: 417-442).

—. 1999b. “Ver/leer: el júbilo de la mirada en Oliverio Girondo”, en Girondo (1999: 417-442); 490-510.

— (ed.). 2007. *Oliverio. Nuevo homenaje a Girondo*. Rosario: Beatriz Viterbo.

SILVESTRI, Graciela. 2011. *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa.

SUPERVIELLE, Jules. 1924. “Veinte poemas para ser leídos en el tranvía por Oliverio Girondo”, *Revue de l'Amérique Latine* 27, Paris, marzo. Reproducido y traducido en Schwartz (1987: 328-329).

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. 2004. “Tipografía y verso libre”. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada* II 2, Sevilla: 251-273.

VIÑAS, David. 1982. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: CEAL.

---