

2000

Ultraísmo y simbolismo: Carlos Mastronardi

Martín Prieto

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Prieto, Martín (Otoño-Primavera 2000) "Ultraísmo y simbolismo: Carlos Mastronardi," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 52, Article 11.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/11>

This Ensayo is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

ULTRAÍSMO Y SIMBOLISMO: CARLOS MASTRONARDI

Martín Prieto

Universidad Nacional de Rosario

Publicado en el mismo año y en la misma colección que *El juguete rabioso* de Roberto Arlt y contemporáneo de *Fervor de Buenos Aires* y *Cuaderno San Martín*, de Jorge Luis Borges; de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *Calcomanías*, de Oliverio Girondo; de *Violín del diablo*, de Raúl González Tuñón, el primer libro de poemas de Carlos Mastronardi, *Tierra Amanecida*, de 1926, ubica a su autor en un lugar singular y paradójico en la historia de la literatura argentina debido a la particular relación que este texto mantiene con los principios implícitos y explícitos de la vanguardia, principios que, sin embargo, sostienen “el lugar” de Mastronardi en esa misma historia de la literatura argentina.

Efectivamente, salvo cuando escribe “Aurora, yegua joven”, o “la inmensidad dardea”, o “el silencio galopa”, o, aun, “mis pasos serenos de estrellas” —y nótese que no estoy realizando una cuidada selección sino transcribiendo prácticamente todo lo que hay—, en las que Mastronardi parece acompañar algunas de las particularidades de la vanguardia hispanoamericana de la década del 20 —aposicionar un sustantivo con otro, de modo tal de eludir el modo comparativo e ingresar en el vértigo de la metáfora o, aun, de la imagen, poner en contacto un sustantivo con un verbo disidente de las capacidades de aquél, provocando de este modo una novedad tanto perceptiva como expresiva—, el grueso del volumen está regido, en lugar de por la fórmula ultraísta de “metáfora + ritmo”, entendiéndola a la metáfora como “esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos —espirituales— el camino más breve” y al ritmo como “no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado”¹ por otra que podría reducirse a “comparaciones, que podrían dividirse entre aquellas estrictamente tautológicas, que agregan poco y nada

a la expresión (“risueña como un chico”, “redonda como el pan de su mesa”) y otras que, con mayor o menor felicidad, se abocan a ensanchar el campo expresivo, más desde un punto de vista perceptivo que desde uno verbal, toda vez que la vanguardia había, entre otras cosas, proclamado, entre sus emblemas fundadores, la “tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles”² y que en el símil o en la comparación, son constitutivas la presencia de una “correlación gramatical comparativa” o de un morfema que establezca la unión entre los dos miembros de la comparación: morfema y correlación gramatical que cumplen, exáctamente, el lugar de las frases medianeras o nexos que la vanguardia se proponía abolir³.

Ni siquiera entonces, en las comparaciones más osadas, menos regulares, como por ejemplo, “la mañana conmovida/ como una absolución”, o “el cielo candoroso/ como un doncellerío”, o esta otra, de mayor complejidad constructiva debido a la concatenación “Caminando mañanas ondas como esperanzas/ desgranaba los días cual si fueran racimos. / El mundo era aquel trompo veloz entre mis manos.? Como un arco de mimbre rodaba mi destino”, del poema “Divagación sobre una infancia”, puede Mastronardi ser considerado no ya un miembro de la vanguardia poética argentina, sino alguien dispuesto a ser beneficiario de los inventos de esta misma vanguardia: la rigidez de la comparación, prácticamente como único recurso imaginativo y la frecuencia en su uso es lo que aleja, lo que margina, lo que lo vuelve un excéntrico de sus contemporáneos: alejamiento, marginación, excentricidad puestas de manifiesto, también, en la utilización dominante de versos heptasílabos, endecasílabos o alejandrinos⁴.

Por cierto, todo este modesto depósito formal acompaña o, si se quiere, se deja acompañar, por el tratamiento de tópicos (“Pareja labriega”, “Inmigrante aquerenciado”, “Exaltación del labrador”) que tampoco forman parte del *background* de la vanguardia porteña.

De hecho, aun viviendo en Buenos Aires entre 1920 — cuando inicia sus estudios de derecho — y 1928 — cuando regresa por una larguísima temporada a Entre Ríos — y habiéndose relacionado, durante esa extensa estadía, con los miembros de la revista *Martín Fierro*, no es pensable Mastronardi como uno de los personajes de la “modernidad periférica” descriptos por Beatriz Sarlo en su ensayo sobre Buenos Aires entre 1920 y 1930. Si no fueran ya las resoluciones formales ni los tópicos tratados, bastaría el tono, evocador a veces, elegíaco otra, nostálgico las más, para alejar a Mastronardi de la mayoría de sus contemporáneos. Podríamos decir, inclusive, que de las figuras fuertes del campo intelectual porteño de la década del veinte, sólo la de Ricardo Güiraldes, que puede ser “gaucho y simbolista” a la vez, parece haberlo afectado de un modo seguro⁵. Precisamente en la segunda edición de *Conocimiento de la noche*, de 1956 — la primera es de 1937 — publica un poema titulado “A la estrella de Güiraldes”, fechado en el año 1928: Güiraldes había muerto en París el año anterior, y Mastronardi estaba volviendo a su provincia natal, donde trabajaría,

entre otras cosas, y durante varios años, de periodista.

Basta repasar el lugar excéntrico que ocupa la obra de Güiraldes en el diario íntimo de la vanguardia argentina, para sospechar el lugar que reclama Mastronardi para la suya, en ese mismo marco de contención y comparación. Ricardo Güiraldes fue, aun dirigiendo *Proa* entre los años 1924 y 1926, como bien lo percibió Evar Méndez, según lo recuerda Raúl González Tuñón, en un primer movimiento, un “precursor” de la vanguardia argentina, y en un segundo movimiento, como bien lo señala John King en su ensayo sobre la revista *Sur*, un puente entre los impulsos vanguardistas y cosmopolitas de los años veinte y las nuevas concepciones culturales y literarias que se fundan alrededor de la revista de Victoria Ocampo, a partir de 1931⁶.

Mastronardi, como veremos, repite con cierta precariedad el circuito de Güiraldes. De hecho, no forma parte del núcleo esencial de la vanguardia porteña porque, como afirma González Tuñón, “en sus poemas se advierte la ausencia del desenfado y el empuje característico del grupo, en general”⁷ y sus escasas incursiones por la retórica vanguardista, hablan a las claras de la infinita precaución y desconfianza con que Mastronardi se vale de estos recursos, que parecen colocados allí más como una concesión a las presiones implícitas de la época que debido a algún tipo de convencimiento y fervor.

Precursor, más que de sí mismo, de su propia generación, Mastronardi parece mucho más dispuesto a dialogar con Leopoldo Lugones, o con Julio Herrera y Reissig que con cualquiera de sus contemporáneos. Y esta misma reticencia es lo que lo va a colocar, varios años más tarde, al frente de la llamada “generación del 40”, un grupo de poetas que se lamentaban de la frivolidad lúcida de los martinfierristas y que vieron en Mastronardi a su maestro y precursor⁸.

En el año 1937, Mastronardi publica *Conocimiento de la noche*, libro que contiene la más difundida y celebrada de sus composiciones: “Luz de provincia”⁹. Descripta por Saúl Yurkievich como un poema que trata un asunto tradicional, adapta una métrica consagrada por el uso — el poema suma en una virtud —, lo interesante en todo caso es ver cuánto de *Tierra amanecida* vino a parar a “Luz de provincia”, cuánto del desvío y la excentricidad vanguardistas están en la base de su texto definitivo.

Una primera lectura basta para comprobar la comunión de tono, de vocabulario, de metro y de rima entre los poemas de *Tierra amanecida* y “Luz de provincia”; faltan en este último, es cierto, las comparaciones que abundan en aquél. Pero las metáforas con las que Mastronardi decide reemplazarlas tampoco son las que descaba la vanguardia ultrafsta. Escribe Raúl González Tuñón: “En cuanto al rescate de la metáfora como lenguaje fundamental del verso, antepone, por ejemplo, a la metáfora descriptiva estilo Lugones (la luna comparada con el fondo abollado de una cacerola) la hondura ideal de aquella que Hernández pone en boca de Moreno, en la célebre payada: «porque el tiempo es la tardanza / de lo que está por venir»”.

En realidad, Tuñón, al distinguir entre la metáfora descriptiva de Lugones y otra más compleja, cuya relación con el objeto sería más difusa y menos determinante, está sintonizando con la distinción que realiza Gastón Bachelard entre la imagen, como producto de la imaginación pura, no de la percepción, y como creadora de lenguaje, y la metáfora simple, que no aleja al lenguaje de su papel utilitario, sino que es una falsa imagen, un sustituto del concepto, distinción que pondría entre paréntesis, por otra parte, las nuevas lecturas acerca de la obra de Leopoldo Lugones sobre todo de su *Lunario sentimental*, como el texto base, fundador no sólo de la vanguardia, sino de toda la literatura moderna argentina¹⁰.

De este tipo es la metáfora con la que Mastronardi abre su "Luz de provincia" ("Un fresco abrazo de agua la nombra para siempre") y a la que Borges "interpreta" sin entusiasmo ni dificultades: "En la estrofa inicial de «Luz de provincia», Mastronardi no menciona el nombre de Entre Ríos, sino que lo sugiere. Siempre sugerir es más eficaz que decir. Por ejemplo, Virgilio pudo haber dicho «Troya fue destruida», pero dijo simplemente «Troya fuit», Troya fue; y eso tiene más fuerza. Mastronardi no menciona el nombre de Entre Ríos, deja que nosotros lo descubramos, al decirnos «Un fresco abrazo de agua lo nombra para siempre». Entendemos que se trata de un lugar rodeado por agua. Él ha dicho, sin decirlo, Entre Ríos¹¹

Es una metáfora simple, interpretable y que definitivamente, no vale la pena ubicar bajo el aura de la vanguardia ultrafista, que se va a desarrollar más tarde en el invencionismo¹², sino, como un poco al pasar "sugiere" Borges, bajo el aura del simbolismo ya que, no a otra cosa se refiere cuando dictamina la eficacia del sugerir contra la ineficacia del decir. Stéphane Mallarmé, también en un entrevista fue quien declaró el valor del sueño poético: sugerir un objeto en lugar de nombrarlo. Con mayor torpeza y desdén, también González Tuñón ubica a Mastronardi bajo el aura del simbolismo: "Carlos Mastronardi, siempre en la retórica de decorosa diafandad de «Luz de provincia»; admira mucho a Paul Valéry y escribió sobre éste. Aprovechamos para recordarle una frase del autor de *Cementerio marino*: «Un poema que no contenga nada más que poesía no es un poema». (...) Al elaborar (Mastronardi) tan minuciosa y cuidadosamente el verso, puede decirse que corre el riesgo de convertirlo en un producto químico". Y, hay que decirlo de inmediato, el brulote de producto químico actualiza el extenso arsenal contrario a la poesía simbolista, arsenal, dicho sea de paso, conformado también por la frase de Valéry que cita Tuñón y con la que el autor de *Cementerio marino* parece haber querido, como se dice habitualmente, curarse en salud. Pero también hay que decir de inmediato que el verso cuidado y minucioso que González Tuñón achaca a Mastronardi, es un verso, por medido, desviado tanto, como vimos, de los principios versolibristas de la vanguardia como de los principios, también versolibristas del simbolismo. Y este es el punto paradójico en que más se tocan y más se alejan la poesía de Mastronardi y la de Juan L. Ortiz. Se tocan, en tanto uno

y otro, nacidos respectivamente en 1901 y 1896, contemporáneos de los grandes popes de la vanguardia argentina — Borges nació en 1899, Gironde en 1891, González: Tuñón en 1905 — lograron, de un modo conmovedor, mantenerse al margen de la tendencia dominante en el momento en que ambos empiezan a escribir. Pero allí mismo se encuentra la base de la disidencia de ambos escritores: mientras Mastronardi, viviendo en Buenos Aires, participó de la revista *Martín Fierro* y cedió, aun de mala gana y como decíamos, sin convencimiento ni fervor, a las presiones imaginistas de la época, Ortiz, desde un primer momento, creó una imaginérfica propia, singular, privada, reconocible desde los poemas de *El agua y la noche* hasta los de *La orilla que se abisma*. Pero además, mientras el persistente verso medido Mastronardi debe verse un repliegue si se quiere reaccionario frente a las demandas que a su época resultaba urgentes, Ortiz, por el contrario, decidió programáticamente excluir de su obra todos los poemas construidos en base a versos medidos y fue quien, de un modo casi secreto y desde el centro de un sistema ajeno al de la vanguardia, llevó adelante, con mayor creatividad y, sobre todo, con mayor persistencia y convencimiento, el verso libre en que los ultraístas creyeron encontrar la base de la música de la poesía. Así, ese verso “no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado” va a vivir mucho más en Ortiz que en cualquiera de los vanguardistas de los años 20: no sólo los a su modo previsibles Francisco Luis Bernardez o Eduardo González Lanuza viraron demasiado pronto hacia el verso medido. El mismo Borges, después de *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, y una vez revolucionado con *Ficciones* y con *El Aleph*, el arte de narrar volvió a la poesía en el año 1960 con *El hacedor*, donde practicó, casi exclusivamente, estrofas endecasílabas con rimas consonantes. También Oliverio Gironde, el último vanguardista, se valió, en *En la masmédula*, de un ritmo monótono, asentado en una dominante heptasilábica, casi como único recurso musical. Todo esto, por cierto, no pretende señalar algún tipo de afinidad entre Ortiz y la vanguardia de los años veinte, sino, por el contrario, reafirma la pertenencia del entrerriano a la tradición modernista. Si, como dicen habitualmente los manuales y con razón, el modernismo fue un movimiento sincrético, que tomó tanto del siglo de oro, como del romanticismo, como del simbolismo, fue típicamente modernista la operación de Ortiz de cooptar la mitad del programa de la vanguardia y utilizarlo y desarrollarlo como medio propio de su expresión simbolista.

En cuanto al tono de la poesía de Mastronardi, que calificamos de evocador, elegíaco, nostálgico, tal vez baste provocar un contacto entre las propias ideas de Ortiz acerca de la “Elegía combatiente”¹³ y el modo elegíaco elegido por Mastronardi para comprobar, otra vez, qué cerca y qué lejos se encuentran uno y el otro. La dimensión política desbordada de la elegía ortiziana no tiene lugar en el recato nostálgico de Carlos Mastronardi quien, provinciano desterrado de una Buenos Aires cosmopolita e inmigrante,

parece muchas veces más próximo a las versiones nacionalistas de la novelística de Manuel Galvez y sus ideas acerca de la dignidad y la pureza de la gente del interior, que de las versiones clasistas y universales de Ortiz. Véase, por ejemplo, la séptima cuarteta de la segunda versión de “Luz de provincia”: “Lindo es mirar las islas. Una callada gente / en cuyos ojos nunca se enturbia el claro día, / atardece en sus costas o cruza con haciendas, / dichosa en la costumbre y en la amargura, digna”.

O también, el extenso y tibiamente combativo, combativo, digamos, *a la page*, “España, la ofrecida”, fechado en el año 1937 y recopilado recién en sus *Poesías Completas* de 1982, sobre todo si sus “Siempre fue tuya la rudeza franca del pueblo”, o “ricos de penurias y saludados con proeza y puebladas, / dicen la altivez y el honor de tus gentes” son puestas en contacto con algunas de sus anotaciones de los *Cuadernos de vivir y pensar* (1930-1970)¹⁴, esa, por ejemplo, que dice:

Toda asociación de ideas tiene un irreductible carácter personal. Me gustaba cierta música de vals, pero luego supe que se llamaba Ramona, lo cual me produjo sensaciones ingratas. La palabra «Ramona» me trajo imágenes de mucamas gallegas y de cocinas sucias”. O esta otra: “«¡La libertad es esto!» me dijo un espeso comerciante español, mientras se golpeaba el vientre.

Y habría que ver, en el imaginario personal de Mastronardi, el lugar que ocuparían el “espeso” comerciante español, o las mucamas gallegas tan sucias — y el desplazamiento, por evidente, es legítimo — como los platos que tenían que lavar, en la combatiente España republicana: una vez resuelta esa operación se comprobará cuánto de retórico, cuánto de exterior, había en la incursión política en la poesía del autor de “Luz de provincia”.

Como sabemos, desde el inicial “Juan Ortiz y su poesía” publicado en Paraná en 1933, hasta el último “Juan L. Ortiz” en la *Enciclopedia de la literatura argentina*, preparada por Pedro Orgambide y Roberto Yahni, del año 1970, Carlos Mastronardi fue uno de los difusores más importantes y perseverantes de la poesía de Juan L. Ortiz, al punto tal que la publicación de *El agua y la noche*, como lo recordó insistentemente el mismo Ortiz, fue producto de la “inducción y diligencia” del propio Mastronardi quien, además, “influyó en mi desarrollo espiritual (...) y me hacía don de sus más delicadas experiencias poéticas”, según lo recuerda Ortiz en 1937¹⁵.

Es decir que Mastronardi no estuvo solo en la base editorial de la obra ortiziana, como promotor de la publicación de su primer libro sino en la base estética, poética, por lo menos de los primeros libros de Ortiz. Siendo cinco años más joven, Mastronardi sin embargo había publicado ya dos libros — *Tierra amanecida*, en 1926 y *Tratado de pena* en 1930 — antes de que Ortiz se decidiera a publicar no ya su primer libro, sino algún poema en algún diario paranaense, y en esa extensísima etapa de formación, en buena

hipótesis podemos pensar que el modo excéntrico en que Mastronardi se insertó en el movimiento vanguardista, cediendo y sin ceder sus posiciones simbolistas, debe haber alentado a Ortiz quien, de este modo, se volvió por un tiempo beneficiario de las “experiencias poéticas” de aquél. Luego, el proceso parece haber seguido el camino que Harold Bloom en *La angustia de las influencias* designó bajo el nombre de “clinamen”: “Un poeta se desvía bruscamente de su precursor leyendo el poema de éste de tal modo que ejecuta en clinamen con respecto a él. Esto aparece como un movimiento correctivo en su propio poema, lo cual implica que el poema precursor llegó hasta cierto punto de manera exacta, pero habría debido desviarse precisamente en la dirección hacia la que se mueve el nuevo poema”.

En el año 1953, Ortiz escribe su poema “Gualeguay”, que va a ser publicado el año siguiente en *La brisa profunda*. Para esa misma época Mastronardi está corrigiendo, otra vez, su “Luz de provincia”, cincelando, otra vez, sus versos alejandrinos, mientras Ortiz da forma a ese poema fundamental de su programa que recoge, por un lado como si fuese una red, varias de las preocupaciones centrales de su poética desarrolladas hasta ese momento en sus libros anteriores, y precipita, por otro lado, lo que finalmente va a ser considerado como lo suyo propio. Es cierto que en ese poema se recuerda a Mastronardi de un modo verdaderamente agradecido y conmovedor, agradecimiento y conmoción que abonan la hipótesis elaborada más arriba: pero también es cierto que en las resoluciones formales de “Gualeguay” Ortiz se desvía para siempre del modelo anterior, en el mismo momento en que Mastronardi seguía — para siempre también — macerando su luz de provincia.

NOTAS

- 1 V. Jorge Luis Borges, “Anatomía de mi ultra”, *Revista Ultra*, Madrid, 20 may. 1921, reproducido en Cesar Fernández Moreno, *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1970.
- 2 V. Jorge Luis Borges, “Ultraísmo”, *Revista Nosotros*, 12, 1921, reproducido en Fernández Moreno, Cesar, cit.
- 3 V. Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.
- 4 En el mejor análisis de la obra de Mastronardi, escribe Saúl Yurkievich sobre *Tierra amanecida*: “No hay ningún poema escrito en verso libre. Las medidas más abundantes son: heptasílabos, endecasílabos y sobre todo, alejandrinos. A veces, estos tres metros aparecen combinados (“Rincón”, “Parva incendiada”, “Aclamación de una pieza vacía”). Hay un predominio casi absoluto de la rima, especialmente asonante, y la estrofa más usada es la cuarteta alejandrina asonantada. En sus mejores poemas, aquellos donde aflora su veta elegíaca, la sonoridad se mantiene en un tono menor; se la nota cuidada y pulida, pero nunca resalta como para

sobreponerse al sentido del verso. De ahí al igual que en Bequer y en Machado, esa preferencia por la rima asonante, más adecuada para orquestar una poesía intimista como la de Mastronardi”. Saúl Yurkievich, Carlos Mastronardi, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, p. 44.

5 V. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

6 Escribe John King: “La fusión más importante de estos dos impulsos en apariencia contradictorios — cultura europea y nacionalismo argentino — fue lograda por Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra* (1926), en su personaje del gaucho aculturado, Fabio. Güiraldes fue buen amigo de Victoria Ocampo, y su espíritu y ejemplos (murió relativamente joven, en 1927) serían importantes para la concepción de *Sur*. La cuestión del nacionalismo en la literatura se convertiría en una de las principales preocupaciones de la historia cultural argentina y *Sur* sería parte fundamental de este enconado debate.” *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931- 1970*, México, FCE, 1990, p. 25.

7 En una “Crónica de Florida y Boedo” significativamente subtitulada “(Informe de un actor y testigo)”, publicada en libro en el año 1976, pero escrita, según se infiere del mismo texto, a fines de la década del 60, Raúl González Tuñón ubica en una conferencia dictada en el año 1925 por Evar Méndez, titulada “12 poemas nuevos”, el germen constitutivo de la vanguardia argentina. Que Mastronardi no figuraba entre esos doce se debe, según Tuñón a que “en sus poemas se advierte la ausencia del desenfado y el empuje característico del grupo, en general”. González Tuñón, Raúl, *La literatura resplandeciente*, Buenos Aires, Boedo-Silbalba, 1976. p. 31.

8 “Sobre el juego de la incomprensibles generacionales, debe destacarse el interés con que algunos jóvenes del 40 se volvieron hacia la madurez de los martinfierristas en busca de guías estimulantes; entre estos maestros reconocidos e imitados pronto se destacó la influencia de Mastronardi (...) No sería difícil el rastreo de las huellas de la poesía de Mastronardi en poetas que comenzaron a publicar en la década de 1940: Vicente Barbieri, Leon Benarós, Jorge Calvetti, Miguel De. Etchebarni, Alfonso Solá González (...) en la década de 1940 lectores devotos se comunicaban su conocimiento del poeta Mastronardi, conseguido en algún ejemplar de la edición limitadísima de *Conocimiento de la noche*. Muy atento a ese discipulado, Mastronardi prestó cordial apoyo a los jóvenes, colaborando con generosidad en sus efímeras revistas, no pocas veces con claro sentido admonitorio”, escribe Juan Carlos Ghiano en el prólogo a Mastronardi, Carlos, *Poesías Completas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1982, p. XII - XIII.

9 “Ya desde la primera edición de *Conocimiento de la noche* los comentaristas y las reseñas se habían detenido particularmente en *Luz de provincia*, texto central del poemario”, escribe Juan Carlos Ghiano en cit, p. XVII.

10 Así, por ejemplo, Daniel Freidemberg en un “Estudio preliminar” al *Luminar sentimental* escribe: “De ahí que Noe Jitrik pueda escribir a *Lunario*... como un libro desmitificador, antiromántico. Si, como señala Jesús Benitez, más que construir poemas para producir ciertas experiencias o deleites, Lugones en *Lunario*... lo hace para hacer progresar la literatura, puede decirse que efectivamente lo logró,

quizás más que ningún otro libro en la poesía argentina. Prácticamente el grueso del vocabulario, la escenografía, el modo de metaforizar y los tonos que compartirán en los años veinte, *Espantapájaros* de Oliverio Girondo, *El violín del diablo* de Tuñón y *Fervor de Buenos Aires* de Borges, son visibles ya en pasajes como *Al resplandor turbio / De una luna con orejas, / Los organillos del suburbio / Se carian las teclas / Moliendo habaneras*:. En Lugones, Leopoldo, *Lunario sentimental*, Estudios preliminar, Bibliografía y glosario de Daniel Freidemberg, Buenos Aires, Losada, 1995, pp. 26-27.

11 En Roberto Alifano, “Conversaciones con Borges”, Madrid, Debate, 1985, reproducido en revista Proa, Tercera época, N° 10, Buenos Aires, enero-febrero 1994, pp. 71-75. De la misma entrevista debe destacarse un recuerdo de Borges, y si bien la escena que recuerda Borges y la tristeza que esa escena la produce debe, sin dudas, ser ubicada durante la segunda y definitiva estancia de Mastronardi en Buenos Aires, a partir de 1937, nada nos cuesta imaginar una idéntica, en la década del 20: “Mastronardi también se desterró voluntariamente a Buenos Aires. Elijió un barrio triste como la Avenida de Mayo para ver mejor, para sentir más a Entre Ríos. Es decir, Mastronardi sentía que la nostalgia es, quizá, la posesión más íntima de la inmediatez. Poseemos lo que perdemos; ese es el encanto que tiene el pasado. El presente carece de ese encanto. Yo creo que el pasado es una de la formas más bellas de lo perdido. (...) Mastronardi sentía como algo propio que la derrota tiene una dignidad que no tiene la victoria, y que el fracaso es también un éxito secreto. Yo creo que es por eso que él buscó esa zona de Avenida de Mayo, uno de los sitios más tristes de Buenos Aires.

12 Aparentemente, los invencionistas se encontraron desde un primer momento, mucho más próximos a las ideas del creacionismo de Vicente Huidobro que a las del ultraísmo. Sin embargo, la distinción que hace Huidobro en el manifiesto “el creacionismo”, de 1925 entre una “descripción creadora” (el oceano se deshace / agitado por el viento de los pescadores que silban) y una “imagen pura creadora” (Los lingotes de la tempestad) es la misma distinción que realiza González Tuñón en cuanto a los deseos imaginistas de la vanguardia argentina. La “imagen inventiva” de Edgar Bayley o “imagen inmediata” es el antídoto de los invencionistas contra “la anécdota, el símbolo, la metáfora”, y desde ese lugar, a comienzos de los años 50, modulan el desvío y la continuación de la tradición ultraísta en la poesía argentina. Ver al respecto Edgar Bayley, “Invencionismo” en poesía buenos aires nl, Buenos Aires, 1950 y Raúl Gustavo Aguirre, antología de una poesía nueva, Buenos Aires, ediciones poesía Buenos Aires, 1952.

13 “en su amplitud, escribe D. G. Helder, el concepto de elegía incluso puede prescindir del tono nostálgico: la poesía, para Ortiz, aun en sus apelaciones a una (nueva, futura) comunión, respecto de la cual no abriga dudas, tiene bastante de elegía. Una elegía combatiente a veces porque también es justicia”. D. G. Helder, “Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave”, y también Ortiz, Juan L., “El paisaje en los últimos poetas enterraríamos”, ambos en Ortiz, Juan L. Obra completa, p. 1072, p. 1085.

14 Mastronardi, Carlos, *Cuadernos de vivir y pensar* (1930 - 197), Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1984.

15 Es notable que en sus únicas tres breves notas autobiográficas, Ortiz recuerde a Carlos Mastronardi. En la primera, del año 1937: “Influyó también en mi desarrollo espiritual mi amistad con Mastronardi, quien me hacía gentilmente don de sus más delicadas experiencias poéticas, cerca y sobre “eau nonchalante”, y a quien débese culpar la publicación de *El agua y la noche*, no sin la activa complicidad, es cierto, de Cesar Tiempo”. En la segunda, se presenta: “Nací como Mastronardi y Villanueva en Gualeguay...”. En la última de 1973: “Desde 1942 vivo en Paraná, reo de delitos en que hube de reincidir, aunque inocente en cierto modo del que inició la serie bajo la inducción y diligencia de Carlos Mastronardi y la complicidad consecuente de Cesar Tiempo y C. Córdoba Iturburu”. “Notas autobiográficas” en *Obra Completa*, cit., pp. 1102-1103.

16 Bloom Harold. *La Angustia de las influencias*, Caracas, Monte Avila, 1991. pp. 22-23.

OBRAS DE CARLOS MASTRONARDI

Carlos Mastronardi nació en Gualeguay, provincia de Entre Ríos, en 1900. Murió en 1976. Libros publicados

Tierra amanecida, 1926. Poemas.

Tratado de la pena, 1930. Poemas. (sacado de circulación por el propio autor, no recogido en sus *Poesías completas*).

Conocimiento de la noche, 1937. Poemas (Premio Municipal de la ciudad de Buenos Aires).

Valéry o la infinitud del método. 1955. Ensayo (Premio Municipal de la ciudad de Buenos Aires).

Formas de la realidad nacional, 1961. Ensayos.

Siete poemas, 1963. Poemas.

Memorias de un provinciano, 1967. Ensayo autobiográfico.

Poesías completas, 1982. *Poemas*.

Cuadernos de vivir y pensar (1930-1970), 1984. Ensayos