

NEW INTERTEXTUAL DISCOVERIES IN OLIVERIO GIRONDO: BAUDELAIRE, CORBIÈRE AND RIMBAUD IN PERSUASIÓN DE LOS DÍAS

HERNÁN ALONSO SÁNCHEZ RAMOS

ORCID.ORG//0000-0002-6453-1455

Maestrando en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

hernanalonsopoesia@gmail.com

Abstract: *This text presents three intertextual relationships connecting poems by Charles Baudelaire, Tristan Corbière, and Arthur Rimbaud with their counterparts in the poetry collection Persuasión de los días by the Argentine avant-garde poet Oliverio Girondo. In addition to employing the category of intertextuality for analysis—as adopted by Gérard Genette—it considers these links within the framework of the discussion initiated by critics such as Jorge Schwartz and Luciana del Gizzo, who first demonstrated the diversity of poetic registers evident in Girondo's work. The corroboration of these connections allows the author to suggest, toward the end of the exposition, new avenues of study for the poetry of Oliverio Girondo.*

KEYWORDS: ARGENTINA, AVANT-GARDE, FRANCE, SYMBOLISM, DECADENCE

RECEPTION: 04/11/2025

ACCEPTANCE: 25/03/2026

NUEVOS HALLAZGOS INTERTEXTUALES EN OLIVERIO GIRONDO: BAUDELAIRE, CORBIÈRE Y RIMBAUD EN *PERSUASIÓN DE LOS DÍAS*

HERNÁN ALONSO SÁNCHEZ RAMOS

ORCID.ORG//0000-0002-6453-1455

Maestrando en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

hernanalonsopoesia@gmail.com

Resumen: El presente texto exhibe tres relaciones de intertextualidad que conectan poemas de Charles Baudelaire, Tristan Corbière y Arthur Rimbaud con sus homólogos en el poemario *Persuasión de los días*, del poeta argentino de vanguardia Oliverio Girondo. Además de emplear para el análisis la categoría de *intertextualidad*—tal como la retomó Gérard Genette—, se piensan dichos vínculos en el marco de la discusión iniciada por críticos como Jorge Schwartz y Luciana del Gizzo, quienes mostraron primero la diversidad de registros poéticos manifiesta en la obra del argentino. La corroboración de estos nexos permite sugerir —hacia el final de la exposición— nuevas rutas de estudio para la poesía de Oliverio Girondo.

PALABRAS CLAVE: ARGENTINA, VANGUARDIA, FRANCIA, SIMBOLISMO, DECADENTISMO

RECEPCIÓN: 04/11/2025

ACEPTACIÓN: 25/03/2026

INTRODUCCIÓN

El genio experimental de Oliverio Girondo, génesis de conspicuos ejercicios en la poesía de vanguardia, es tal vez responsable de que asociemos su nombre al quehacer iconoclasta, soslayando —sin afán de menosprecio— la significativa relación que el porteño sostuvo con Francia y su cultura literaria. En efecto, desde un punto de vista biográfico, son varios los hechos que dan fe de ese vínculo por demás enriquecedor: la temprana edad a la que el poeta conoció el país galo (nueve años); el hecho de que sus lecturas predilectas, alrededor de 1917, estuvieran conformadas por las obras de los simbolistas franceses, amén de *Los raros* de Rubén Darío —libro que, como es sabido, dedica páginas enteras a elogiar la vida y obra de importantes escritores de Francia—, o su elección de la ciudad francesa de Argenteuil como sitio para la publicación, en 1922, de su primera obra vanguardista: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (Antelo, 1999a: 351-353).

Nada de lo anterior es especialmente extraordinario, en virtud de la función que Francia desempeñaba en su época como capital cultural y cuna de importantes movimientos de vanguardia. Pese a ello, no parecen abundar los estudios dedicados a develar el tipo de impronta que la literatura francesa dejó en la poesía de Girondo. Nos referiríamos a una huella *a priori* no tan encubierta, si partimos —además de los datos biográficos referidos— de afirmaciones reveladoras como aquella de Enrique Molina —amigo del poeta y conocedor de su obra—, quien valoraba que “Rimbaud y Apollinaire son los mayores ‘ancêtres’ que Girondo invocaba” (1996: 17). Efectivamente, este rastreo rara vez es infructífero. Por ello, el presente artículo tiene por objeto evidenciar la presencia de tres importantes poetas franceses en el poemario *Persuasión de los días*: Charles Baudelaire, Tristan Corbière y Arthur Rimbaud.

Por supuesto, de lo que se disertará en las siguientes páginas será sobre relaciones textuales entre obras literarias —si bien es cierto que, en el caso específico de Corbière, también la biografía importa, como se verá— y no meramente presencias, *in abstracto*, o “influencias”. Específicamente, se mostrarán tres vínculos establecidos —cada uno— entre un poema de Girondo y otro de un autor francés. Por esa razón, la exposición se apegará, operativamente, al concepto de *intertextualidad*, con miras a una identificación categorial de los vínculos que se presentarán. Además —a diferencia, por ejemplo, de *influencia*—, el término *intertextualidad* hace referencia a una relación demostrable en el rastreo de los pasajes o secciones que ligan un texto con otro. Como es sabido, desde

que fue propuesta por Julia Kristeva, distintos teóricos han ahondado en esta noción; cada uno de los cuales ha presentado una concepción diferente, pero siempre pegada a la denotación de relaciones entre textos.

Para el presente texto, se retomará *intertextualidad* según su formulación dentro del pensamiento de Gérard Genette. Esta decisión —como se mencionó— es operativa, y se fundamenta en el minucioso deslinde terminológico que Genette realiza, donde la intertextualidad es sólo una de las manifestaciones de la transtextualidad, entendida como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989: 9 y 10). Además, el esquema sistemático de Genette permitirá el empleo —secundario y auxiliar— de otras categorías, sobre todo la de *paratextualidad*, que remite a otra forma específica de lo transtextual. El hecho de que Genette conciba de manera acotada el fenómeno en cuestión permite, en suma, una categorización más rigurosa de los vínculos textuales.

Así, pues, por *intertextualidad* entiende el estudioso “una relación de co-presencia entre dos o más textos”, esto es, “la presencia efectiva de un texto en otro”. Esta relación puede ser de tres órdenes distintos, según su grado de explicitud. De ese modo, la cita es la variante más explícita y puede presentarse “con comillas, con o sin referencia precisa”. Después, el plagio —que es “una copia no declarada pero literal”— constituye un grado intermedio. Por último, la forma menos evidente es la alusión, consistente en todo aquel enunciado “cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (Genette, 1989: 10); más adelante, agrega el estudioso que la alusión es “del orden de la figura puntual (del detalle)” (11). Tomando en cuenta que el autor piensa el concepto *alusión* como aquella intertextualidad que se articula en el nivel del “detalle” y la “figura puntual”—así como el ejemplo que presenta, donde la alusión se da a partir de un único vocablo: el verbo *abrir*—, es de suponer que el tipo de vínculo en el que piensa se genera en los niveles lingüísticos primeros, llámese fonético, fonológico o morfológico. Ello explicaría también su empleo laxo del término *inflexión* —que refiere a la flexión morfológica como proceso de generación de vocablos— para referirse a cualquier rasgo idiomático presente en dichos peldaños esenciales. Es *alusión*, en síntesis, la relación intertextual generada desde los fonemas, morfemas, vocablos y, cuando mucho, sintagmas de un enunciado.

También se recurrirá secundariamente —según se dijo— al concepto genetteano de *paratextualidad*, alusivo a aquella relación que “el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias” (Genette, 1989: 11). El presente trabajo se servirá, en suma, de los conceptos genetteanos de *intertextualidad* y *paratextualidad* para comentar los tres casos.

En lo tocante a la metodología, serán tres los análisis que se efectuarán: uno por cada uno de los vínculos mencionados antes; cada análisis estará debidamente separado en una sección independiente y se centrará en la demostración de la existencia del nexo en cuestión. Naturalmente, sólo hacia el cierre de cada caso, una vez demostrada la intertextualidad, se procederá a una clasificación según las categorías genetteanas de *cita*, *plagio* y *alusión*. Antes de comenzar, propiamente, con el examen de los poemas, es menester mencionar un par de precedentes críticos importantes, cuya labor ha dado cuenta de la permeabilidad manifiesta en la obra completa de Oliverio Girondo, es decir, de la cualidad que ésta posee para incorporar tradiciones literarias diversas.

El primero en darse cuenta de lo anterior fue Jorge Schwartz, quien —luego de notar la presencia de catorce nocturnos distribuidos a lo largo de la producción poética del argentino— declaró: “se me hace necesario repensar la convivencia de la tradición con la vanguardia en la poesía de Girondo”. El nocturno, evocación decimonónica por excelencia, se halla emparentado con el romanticismo y carga de “retaguardia” —como la llamó Schwartz— la obra poética del porteño (1999a: 417). Formula Schwartz: “la hipótesis que esta serie de poemas sugiere, de la misma forma que el tema rural en *Campo nuestro*, es que paralelamente al proceso de producción de vanguardia en Girondo, discursos románticos y realistas absolutamente anquilosados conviven a lo largo de su obra. O sea, encontramos tradiciones literarias y culturales diferenciadas, cuando no antagonicas, siendo producidas de forma coetánea” (419).

Resulta provechoso complementar el estudio de Schwartz con lecturas contemporáneas. Un concepto cercano —aunque no análogo— a “retaguardia” es la “negación de la vanguardia” en Girondo, estudiada por la investigadora argentina Luciana del Gizzo (2016). Por *negación de la vanguardia*, Del Gizzo entiende la existencia de un repliegue hacia la tradición en los libros intermedios del argentino; es decir, *Interlunio* (1937), *Persuasión de los días*

(1942) y *Campo nuestro* (1946). Del Gizzo va de la apreciación general a lo específico —aunque sin detenerse tampoco demasiado en los aspectos de *Persuasión de los días*— y muestra los motivos temáticos concretos, gérmenes de la negación de la vanguardia en Girondo, presentes desde *Interlunio*, que eclosionarán en las dos obras siguientes.¹

Más allá del debate sobre si es lícito catalogar la poesía francesa moderna —la obra de Baudelaire o los movimientos parnasianista y simbolista— como tradicional o “de retaguardia” para el momento de composición de *Persuasión de los días*, los aportes de Jorge Schwartz y Luciana del Gizzo amplían la perspectiva con la que se mira normalmente la poesía de Girondo. A partir de sus investigaciones, está claro que encasillar la lírica del autor en una lectura lineal donde todo es novedad o ruptura es, cuando menos, un gesto de reduccionismo. Pero no sólo eso: cualquier lectura lineal que no dé cuenta —o, por lo menos, no considere la existencia— de la pluralidad de registros literarios que atraviesan la poética del argentino será —siguiendo lo dicho— inevitablemente incompleta.

Esperando que esta contextualización haya sido provechosa para apreciar la obra de Girondo desde una perspectiva donde la relación con la poesía francesa no es, en absoluto, extraña, pasaremos a los tres casos de estudio de intertextualidad en *Persuasión de los días*. Se harán sólo dos precisiones más. Primero, el orden de mención de los poetas franceses involucrados ha sido, hasta ahora, cronológico, siguiendo aquel con el que éstos fueron apareciendo en la historia universal: Charles Baudelaire (1821), Tristan Corbière (1845) y Arthur Rimbaud (1854). A partir de este punto, sin embargo, el orden

¹ La estudiosa también enfatiza la importancia que tuvo la coyuntura histórica mundial de la década de 1940 en el ámbito literario y de qué forma afectó particularmente la poética de Oliverio Girondo: la tragedia de magnitud inconmensurable que fue la Segunda Guerra produjo un ánimo decaído que dejaba fuera de lugar toda frívola experimentación vanguardista. En ese marco, la poesía de Girondo comenzó a adoptar un tenor más circunspecto (Del Gizzo, 2016: 29 y 30). Sin embargo, vendría después —a mediados de aquella década y durante la siguiente— un segundo aire para la vanguardia argentina: los grupos invencionista y surrealista reivindicaron la experimentación verbal e impulsaron a Girondo —quien era visto por ellos como un maestro e importante precedente— para que se reincorporase al cauce rupturista. Todo ello devendría, finalmente, en la publicación de *En la masmédula* (37-39).

en que serán expuestos los vínculos intertextuales entre sus poemas y los de Gironde estará determinado por el grado creciente de explicitud de dichos nexos. El primero en ser comentado será, entonces, Corbière, cuya presencia intertextual es la más evidente de los tres; se continuará con Baudelaire, quien mantiene una relación menos explícita con los versos de Gironde, y se finalizará con Rimbaud, quien posee el vínculo más disimulado. La segunda y última precisión es un comentario sobre el *corpus*, ya que el lector podrá notar la importancia otorgada a la antología *La poesía francesa moderna* de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún. La razón para ello estriba en la propia influencia que dicho libro tuvo para los poetas de habla hispana, la cual, como es sabido, fue grande.² Es decir, la antología en cuestión coadyuvó a dar forma a la imagen compartida que de estos autores franceses se tuvo en la poesía escrita en nuestro idioma.

TRISTAN CORBIÈRE

Marinero como su padre —el novelista Édouard Corbière—, Tristan Corbière fue autor de un solo libro: *Les amours jaunes*, cuya publicación pasó desapercibida. El reconocimiento del poeta llegó póstumamente tras su inclusión en *Los poetas malditos*, de Paul Verlaine (Orizet, 1988: 367 y 1992: 233); asimismo, es mencionado en *À rebours*, de Huysmans. Sabemos que fue atentamente leído por Rubén Darío, quien en su obra *Los raros* se refiere a él como perteneciente a un linaje de “excéntricos literarios llevados por una concepción del arte, en verdad abstrusa y difícil”, pero a quien “sus versos marinos salvan” (1905: 198). A decir de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, se trata de un poeta “de inspiración originalísima, en un estilo nervioso, seco, erizado de ironía”, que, además, “se parece moralmente a Baudelaire” (2023: 232). Su vida estuvo signada por la enfermedad, ya que padeció fiebre reumática y

² *Cfr.* la sección entera “Una antología esencial” que el profesor-investigador Marcelino Jiménez León preparó como parte del estudio preliminar de la antología. Ahí, el estudioso da cuenta de la impronta que el libro dejó en escritores como Guillermo de Torre, Pablo Neruda, Juan Larrea, Ramón López-Velarde, Jorge Carrera Andrade y César Vallejo, entre otros (2023: 11 y 12).

tuberculosis.³ Se percibía a sí mismo como portador de una fealdad aparejada a la enfermedad de su cuerpo (Sabatier, 1977: 330), y es frecuente leer en su poesía una escritura fuertemente influenciada por dichas condiciones.

Si la escritura de Corbière es realmente espejo de la carga emocional de sus padecimientos y su fealdad, “Le crapaud” (“El sapo”) —poema de *Les amours jaunes*— es acaso la imagen reflejada que de sí mismo tenía el joven poeta: escrito a manera de diálogo, una voz siente horror frente al sapo, mientras su interlocutor le persuade a ser receptor de cierta virtud oculta en el anfibio:

LE CRAPAUD

Un chant dans une nuit sans air...
 —La lune plaque en métal clair
 Les découpres du vert sombre.
 ...Un chant; comme un écho, tout vid
 Enterré, là, sous le massif...
 —Ça se tait: Viens, c'est là, dans l'ombre...
 —Un crapaud! —Pourquoi cette peur,
 Près de moi, ton soldat fidèle!
 Vois-le, poète tondu, sans aile,
 Rossignol de la boue... —Horreur! —
 ...Il chante. —Horreur!! —Horreur pourquo
 Vois-tu pas son oeil de lumière...
 Non: il s'en va, froid, sous sa pierre.
 Bonsoir —ce crapaud-là c'est moi.

(Corbière, 1873: 71)

Los primeros cinco versos establecen el *locus* desde donde el sapo dejará oír su “eco vacío” sepultado en el terreno (vv. 1-5). Una de las voces motiva a la otra para apreciar al animal que, avizor, calla ante la presencia de aquellos en quienes suscita miedo o repulsión (v. 6). La segunda voz reacciona con horror al percatarse de la presencia del sapo y rápidamente es interpelada por su homóloga

³ Mientras algunas fuentes indican que padecía reumatismo, otras afirman que era fiebre reumática. Enfermedades distintas para la medicina actual.

tranquila (v. 7), quien califica a la criatura como un poeta a contrapelo de lo convencional (vv. 8 y 9): si el ruiseñor es por antonomasia símbolo del canto amoroso (Chevalier, 1986: 900 y 901), ave predilecta de la poesía (Pérez-Rioja, 1992: 315) y, por extensión, alusión al poeta enamorado, el cantor en “Le crapaud” es un “Rossignol de la boue” (v. 10), un ruiseñor del lodo. En la última estrofa, la voz que clama “¡Horror!” es interpelada por su acompañante, quien aprecia un cierto “ojo de luz” en el huidizo animal (vv. 11-13). En el último verso, la voz serena se identifica, justamente, como ese sapo (v. 14).

Girondo, en *Persuasión de los días*, titula uno de sus poemas con el epíteto acuñado en el décimo verso de “Le crapaud”. Lo que parecería, *prima facie*, una dedicatoria a modo de epígrafe, es en realidad la atribución de la autoría del calificativo. Por lo tanto, el título es una cita del poema de Corbière, como lo testimonian las debidas comillas. Después, inicia lo que constituye una respuesta poética, un consuelo lleno de simpatía por el sapo cantor. Por último, si entendemos las líneas del francés como expresiones de sus malestares anímicos, podemos, también, leer perfectamente los versos de Girondo como una réplica al sentir de Tristan Corbière:

“RUISEÑOR DEL LODO”

Corbière

¿Por qué bajas los párpados?
 Ya sé que estás desnudo,
 pero puedes mirarme con los ojos tranquilos.
 Los días nos enseñan que la fealdad no existe.
 Tu vientre de canónigo
 y tus manos reumáticas,
 no impiden que te pases la noche en los pantanos,
 mirando las estrellas,
 mientras cantas y oficias tus misas gregorianas.
 Frecuenta cuanto quieras el farol y el alero.
 Me entretiene tu gula
 y tu supervivencia entre seres recientes:
 “parvenus” de la tierra.
 Pero has de perdonarme
 si no te doy la mano.

Tú tienes sangre fría.
Yo, demasiada fiebre.

(Girondo, 1999a: 139)

La interpelación de apertura es una pregunta retórica encaminada a subir la moral del ruiñeñor de pantano, hacerle notar que su vergüenza no tiene razón de ser (v. 1). En la segunda estrofa, el *yo* lírico responde a la propia metáfora de Corbière sobre la desnudez como desprotección (v. 2), se muestra aliado suyo (v. 3) y termina con una persuasión de los días: la fealdad no existe (v. 4). En la tercera, la voz lírica tranquiliza al poeta-anfibio, al reducir a su nula repercusión —para efectos de la poesía— las deformidades de su interlocutor. Girondo sabe, por lo demás, entretejer con humor una isotopía de lo clerical para sacar provecho del vientre abultado de un eclesiástico, quien, no obstante, oficia imponentes, solemnes misas gregorianas (vv. 5-9).

Veamos la penúltima estrofa. En su verso de apertura yace una exhortación del *yo* girondiano, quien convida al afeado ruiñeñor a no ocultarse, a mostrarse en la sociedad francesa decimonónica, encarnada en las imágenes del farol y el alero (v. 10). El vocablo *pervenus* (v. 13) es una hispanización del francés *parvenu*, cuyo significado es “*personne qui s’est élevée au-dessus de sa condition première sans savoir acquis l’esprit et les manières de son nouvel état*” (Académie Française, s. f.). Así, en su conjunto, los tres últimos versos de la estrofa podrían muy bien hacer alusión al súbito éxito literario de Corbière, que, como ya fue anotado, llegó de manera póstuma. Finalmente, la estrofa de cierre marca la distancia que toma el *yo* de Girondo respecto al poeta francés, patente y ambigua en la antítesis —tan indeterminada a efectos de la semántica del texto— frío/calor (vv. 14-17).

Como vemos, “Le crapaud” y “Ruiñeñor del lodo” son dos correlatos de una explícita relación que precisa —para conformarse— del paratexto; pertenece al orden de la intertextualidad por cita directa, según la clasificación de Genette. A decir del poema de Girondo, en la exégesis aquí presentada, la vida de Corbière cobra una importancia capital: su autopercebida fealdad y su repentina fama motivan la enunciación de principio a fin. Parece, por otro lado, establecerse una comparación ya entre las poéticas, ya entre las vidas de los autores, pero la indeterminación de los contrarios frío/calor vuelve imposible concretar el establecimiento. Hay una alusión, no obstante, cuyo contenido es más fácil entrever: “Los días nos enseñan que la fealdad

no existe” (v. 4) es acaso el verso más revelador del poema; sostiene, quizás, un juicio aplicable a todo el poemario. En efecto, la “persuasión de los días”, entre otras cosas, podría ser la no existencia de la fealdad, en virtud de que el libro entero —como la crítica nunca ha dejado de señalar— se erige sobre el empleo de feísmos, acaso como apología de esa estética. Pero esta poética de lo feo es heredada: la aprendió el poeta argentino —como todos— de Charles Baudelaire. Es decir, la huella que en Oliverio Girondo dejó el autor de *Las flores del mal* es rastreable. Veámoslo en el siguiente análisis.

CHARLES BAUDELAIRE

Baudelaire es reconocido como el iniciador de la nueva sensibilidad artística; Paul Verlaine dijo de él que representaba esencialmente al hombre moderno (Sabatier, 1977: 94), y, en su antología, Díez-Canedo y Fortún afirman: “no hay poeta contemporáneo que no deba algo a Baudelaire” (2023: 68). La actividad literaria del escritor —quien hacía crítica, además de poesía— fue un verdadero punto de inflexión en la historia de las letras; las vanguardias no escaparon a su influjo. Como bien sintetiza el investigador Juan Carlos Orejudo Pedrosa, del autor de *El spleen de París* los ismos literarios en el siglo xx heredaron la concepción del arte como un juego, la profesión artística de una libertad ilimitada y la búsqueda incesante de lo nuevo/insólito (2023: 6-8), además de un gusto por ciertos entornos urbanos, palpable, por ejemplo, en la predilección que tenían los surrealistas por los bulevares baudelaireanos como sitio para buscar el emparejamiento amoroso (8).

Sin duda, es factible conectar esta búsqueda heredada por lo insólito, lo lúdico, lo ciudadano, con la primera etapa estética de Girondo —*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), *Calcomanías* (1925)—, donde, a decir de Jorge Schwartz, prima la caricaturización del espacio urbano circundante y el deleite visual (1999b: 749). No obstante, acaso el linaje baudelaireano figure de forma más patente en la poética de Girondo vía el *spleen* que es posible rastrear en el sujeto lírico de *Persuasión de los días*. Enrique López Castellón —estudioso del poeta parisino— define su característico *spleen* como “hastío, desgana, desmoralización, cansancio, *tedium vitae*, estado de privación que linda con el ‘gusto por la nada’” (1999: 67). Poemas de *Persuasión de los días* como “Cansancio” (162) —con versos como “Cansado, / sobre todo, de estar siempre conmigo” (vv. 31-32)— y “Nihilismo” (170) —mediante las

formulaciones “Nada de nada: / es todo. / Así te quiero, nada” (vv. 1-3)—acaso sean, en sí mismos, eficiente demostración de que el *spleen* de Girondo, de hecho, es bastante evidente.

Luego están las valoraciones hechas en el mismo tenor por autores importantes. Enrique Molina, por ejemplo, juzga que en *Persuasión de los días* ya no campean “los movimientos y las significaciones del sueño y la imaginación”, sino “un sentimiento de náusea. Las cosas pasan a segundo plano, como borradas por el rechazo cada vez más intenso de un mundo deformado por el mal” (1996: 21). Jorge Schwartz, por su parte, opina que “la trayectoria nihilista de Girondo en *Persuasión de los días* y *En la masmédula*, exalta la ausencia, el silencio, el vacío, la nada” (1999b: 758 y 759).

Hasta aquí, a lo sumo podríamos hablar de una “inspiración baudelaireana”, de una mera “influencia”, cuya figuración saturaría de *spleen* las páginas de *Persuasión de los días*. La intertextualidad con el autor francés, sin embargo, sí llega a consumarse, pero detectarla es un tanto más difícil que en el caso de Tristan Corbière, pues, recordando las categorías de Genette, no califica como *cita*, sino como *alusión*. Para mostrar estos nexos escriturales, centremos la atención, primeramente, sobre “Vuelo sin orillas” (127), poema que abre *Persuasión de los días* y es acaso el más comentado por la crítica de entre todos los del poemario:

VUELO SIN ORILLAS

Abandoné las sombras,
 las espesas paredes,
 los ruidos familiares,
 la amistad de los libros,
 el tabaco, las plumas,
 los secos cielorrasos;
 para salir volando,
 desesperadamente.

Abajo: en la penumbra,
 las amargas cornisas,
 las calles desoladas,
 los faroles sonámbulos,
 las muertas chimeneas,

los rumores cansados;
pero seguí volando,
desesperadamente.

Ya todo era silencio,
simuladas catástrofes,
grandes charcos de sombra,
aguaceros, relámpagos,
vagabundos islotes
de inestables riberas;
pero seguí volando,
desesperadamente.

Un resplandor desnudo,
una luz calcinante
se interpuso en mi ruta,
me fascinó de muerte,
pero logré evadirme
de su letal influjo,
para seguir volando,
desesperadamente.

Todavía el destino
de mundos fenecidos,
desorientó mi vuelo
—de sideral constancia—
con sus vanas parábolas
y sus aureolas falsas;
pero seguí volando,
desesperadamente.

Me oprimía lo fluido,
la limpidez maciza,
el vacío escarchado,
la inaudible distancia,
la oquedad insonora,

el reposo asfixiante;
pero seguía volando,
desesperadamente.

Ya no existía nada,
la nada estaba ausente;
ni oscuridad, ni lumbre,
—ni unas manos celestes—
ni vida, ni destino,
ni misterio, ni muerte;
pero seguía volando,
desesperadamente.

Acerca de este volar desesperado —ascensión del sujeto lírico desde lo cotidiano circundante hasta un *plus ultra* allende la nada absoluta—, Ana Rodríguez Falcón ha evidenciado una relación binaria sostenida entre sus líneas y las de “Derrumbe” —texto ubicado en el centro del libro—, cuyos dos polos encarnan la dicotomía ascenso/descenso (2010: 88 y 89). La estudiosa también ha mostrado cómo en sus líneas pueden hallarse un anhelo de purificación inseparable del vuelo emprendido (89 y 90); otra faceta de dicho ascenso, más bien relacionada con el impulso de huida (90); la correspondencia que establece el texto con el mito clásico de Ícaro y Dédalo (90 y 91); amén de lo infructífero del movimiento ascensional/descendiente realizado por el sujeto lírico, quien, en el contexto del poemario, permanece sumido en el nihilismo hasta la llegada de la espera, figura pasiva que contrasta con aquella acción dinámica (91-93). Más recientemente, Anna Wendorff ha examinado el estudio de Rodríguez Falcón, y propone otra lectura: “Nosotros tenemos una idea diferente porque vemos la ascensión no tanto como una elevación que le haga superar la realidad que le rodea, sino más utilizando la imagen que nos provoca la lectura, como si Girondo fuera un ‘hombre cohete’ que quisiera superar las fronteras mismas de lo espacial para ingresar en el terreno de lo gaseoso, de lo inestable” (2023: 226).

Estas lecturas pueden beneficiarse con la identificación del nexo intertextual entre “Vuelo sin orillas” y su correlato baudelaireano. Ana Rodríguez Falcón acierta doblemente: primero, al valorar que “frente a la podredumbre del mundo en el que el sujeto poético se ve inmerso, el movimiento vertical puede verse,

entonces, como un deseo de purificación” (89); después, al analizar el poemario como un todo orgánico donde el *yo* lírico atraviesa por distintas modulaciones —algo que, por lo demás, también realiza Wendorff—. Acierta doblemente porque, siguiendo el acomodo de los poemas, después de “Vuelo sin orillas” figura “Ejecutoria del miasma” (129 y 139), caracterización de un espacio impregnado por un “hedor adhesivo y errabundo, / que intoxica la vida” (vv. 3 y 4). A decir del sujeto lírico, “Este miasma corrupto / se ha ido aglutinando con los jugos pestíferos / [...] / que dejaron el crimen, / la idiotez purulenta, / la iniquidad sin sexo” y “el gangrenoso engaño” (vv. 6, 31 y 34-37). Se trata, entonces, de un pernicioso efluvio producto de la podredumbre social. El motivo de un vuelo emprendido para escapar del miasma y purificarse es, con precisión exacta, el núcleo temático de “Élévation”, pieza de *Las flores del mal*:

ÉLÉVATION

Au dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l’onde,
Tu sillonnes gaiement l’immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides;
Va te purifier dans l’air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l’existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d’une aile vigoureuse,
S’élancer vers les champs lumineux et sereins;

Celui dont les penses, comme des alouettes,
 Vers les cieus le matin prennent un libre essor,
 — Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
 Le langage des fleurs et des choses muettes!
 (Baudelaire, 2021: 92)

Son versos de un lirismo apostrófico en donde el sujeto enunciator, desdoblado en la dicotomía cartesiana mente/cuerpo, se dirige a su espíritu o pensamiento, alentándolo para que vuele —según leemos en la primera estrofa— sobre los estanques, las montañas, los valles, las nubes, los bosques, los mares e, inclusive, más allá del Sol y del éter (vv. 1-4). Es notoria la similitud con el vuelo girondiano que asciende sobre los “vagabundos islotes de inestables riberas” hasta ir más allá de la nada. El tercer cuarteto contiene la exhortación antedicha, recurso del sujeto lírico para motivar su pensamiento a purificarse en el aire más alto, lejos de los miasmas mórbidos explícitamente mencionados (vv. 9 y 10). La referencia al *spleen* o hastío yace en el penúltimo cuarteto; el cansancio vital se revela, junto al miasma, causa del ascenso emprendido (vv. 13-16). Por último, el poema cierra con la alusión al “lenguaje de las flores” —inteligible para aquellos elevados cuyas ideas pueden aprehender al ser mismo— (vv. 17-20), lengua cuyo trasfondo es la teoría de las correspondencias que comentaré brevemente al final de esta sección.

Lo que tenemos es, entonces, una relación de intertextualidad bifurcada: de un solo intertexto baudelaireano surgen dos poemas contiguos en *Persuasión de los días*. Dicho de otra manera: Girondo dedicó un poema entero a caracterizar el miasma e hizo lo propio con el vuelo purificador. Jorge Schwartz, a propósito, ya había anotado que “la intertextualidad en Girondo es de orden residual, fragmentaria, rasgos inherentes a la modernidad”, ello en el contexto del examen a ciertas resonancias gongorinas que harían acaso calificar al porteño como poeta neobarroco (1999b: 757 y 758).⁴ En términos de Gérard

⁴ Y a propósito de recordar el estudio de Schwartz sobre el barroco inscrito en Girondo, menciono también al investigador mexicano Pablo Lombó Mulliert (2007), quien dio cuenta de la relación entre el poema “12” de *Espantapájaros* —“Se miran, se presienten, se desean, / se acarician, se besan, se desnudan”— y una genial octava real de Quevedo, fragmento de su inconcluso *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, entre cuyos

Genette, esta relación es una *alusión*, toda vez que no se trata ni de *cita* ni de *plagio* y se articula a nivel morfológico mediante el empleo de palabras como *miasma*, *elevación*, *vuelo*, *éter* y *nada*. Al igual que en el caso anterior, el nivel paratextual del título opera en el establecimiento del vínculo, en este caso, mediante los sustantivos *elevación* y *vuelo*.

Así, podemos constatar lo acertado de la lectura elaborada por Rodríguez Falcón, quien tiene el mérito de haber detectado la voluntad purgatoria del sujeto lírico, así como el móvil de ésta a raíz de un entorno de podredumbre, sin necesidad de tener noticia del vínculo que liga “Vuelo sin orillas” con “Élévation”. La imagen del “hombre cohete”, sugerida por Wendorff, tampoco parece desacertada: toda vez que nos figuremos una fuente inagotable de *spleen* como combustible para la nave espacial, la metáfora de Wendorff retrata eficazmente el fuerte impulso de huir del hastío y del ambiente miasmático.

En síntesis, merced al tenor del poemario, donde impera un sujeto lírico sumido en el desasosiego de “un mundo deformado por el mal”, es posible rastrear poemas específicos cuyos caracteres exhiben *spleen* por su referencia al cansancio vital, así como al gusto por la nada. Este rastro de angustia y tedio nos guía hacia dos poemas contiguos, “Vuelo sin orillas” y “Ejecutoria del miasma”, que reproducen fielmente el motivo de la ascensión como escapatoria del miasma que Charles Baudelaire plasmó en “Élévation”. Valdría acaso aseverar que *Persuasión de los días* es una obra, por lo menos en parte, configurada a la manera de Baudelaire. Esta configuración no sólo sería temática o estilística, sino también estructural. A decir de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, por su orden dentro de *Las flores del mal*, “Élévation” es una transición entre “L’albatros” —que principia el tema del vuelo— y “Correspondances” —que desarrolla la idea de las correspondencias anticipada en el último verso de “Élévation”—: “el esmero de Baudelaire en construir su libro invita a una lectura según el orden elegido por él” (2021: 93). Cabría preguntarse si esta valoración aplica igualmente para *Persuasión de los días*. Si bien un análisis de la disposición entera del libro sobrepasa los límites de este trabajo, podemos concluir que la colocación de “Vuelo sin orillas” y

versos —claramente inspiradores para el argentino— se hallan construcciones como “Se majan, se machucan, se martillan, / se acriban y se punzan y se sajan”. La lectura del estudio de Lombó es muy recomendable para quien estudia la intertextualidad en Oliverio Girondo.

“Ejecutoria del miasma” —textos que, además, constituyen la carta de presentación del poemario— no es azarosa.

En su soneto “Correspondances” (2021: 94-96), Baudelaire afirma “*La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles*” (vv. 1 y 2); seguidamente, dice : “*Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans un ténébreuse et profonde unité, / [...] / Les parfums, les couleurs et les sons se répoent*” (vv. 5, 6 y 8). Con estos versos, fundacionales del simbolismo (Díez-Canedo y Fortún, 2023: 49), se adhiere a una ontología del ser unitario, con el consecuente estatuto ilusorio de la multiplicidad sensible —concepción filosófica de antigua tradición que era mucho de su interés personal (López Castellón, 1999: 31)—, donde las correspondencias entre los olores, colores y sonidos testimonian lo uno subyacente a la aparente dispersión de las cosas perceptibles. La noción de *correspondencia universal*, por lo demás, era a la sazón un tópico del romanticismo europeo, tratado por autores como Stäel o Schelling. Baudelaire, por su parte, la conoció mediante las obras de Allan Poe, Hoffman y Théophile Gautier (Verjat y Martínez de Merlo, 2021: 95). Por último, siempre ha sido una lectura frecuente afirmar que Rimbaud —el gran simbolista— suscribió esta concepción al establecer una equivalencia entre vocales y colores. Esta igualación rimbaudiana está en el origen de otro de los poemas de *Persuasión de los días*.

ARTHUR RIMBAUD

El de Rimbaud es uno de los grandes nombres de la poesía francesa, lo mismo que el de Baudelaire, de quien aprendió profusamente. Su carrera como escritor descolló tanto por la precocidad de su talento literario —encomiado por el propio Víctor Hugo—, como por su desconcertante renuncia al oficio que en lo ulterior lo condujo a la novelesca ocupación de explorador y armero (Díez-Canedo y Fortún, 2023: 248 y 249). Su poema más conocido es “Voyelles” —aludido antes—, donde postula una correspondencia entre las cinco vocales y cinco colores: A = negro, E = blanco, I = rojo, U = verde, O = azul. Leamos íntegramente el soneto en aras de entenderlo mejor:

VOYELLES

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autor des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses penitentes;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
—O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!

(Rimbaud, 1997: 166)

El verso inicial sintetiza las analogías que serán ilustradas —como vemos— con vívidas evocaciones a lo largo del poema (v. 1). Así, el negro de la *A* le inspira al sujeto lírico imágenes de corsés velludos, moscas y mares sombríos (vv. 3-5); el blanco de la *E*, una serie de imágenes como lípidos vapores, glaciares y reyes blancos (vv. 5 y 6); el rojo de la *I*, desde luego, la sangre, los labios y lo que podría ser el color púrpura o bien la prenda eclesiástica que lleva el mismo nombre (vv. 7 y 8); el verde correspondiente a la *U*, océanos nuevamente —aunque esta vez verduscos—, pastizales para el ganado y las arrugas frontales grabadas, tras la faena intelectual, en los rostros de los alquimistas (vv. 9-11); por último, el azul de la *O*, el sonido del clarín, el divino silencio de los ángeles y la letra omega acompañada de ojos poseedores de un fulgor violeta (vv. 12-14). A lo largo de sus versos, por lo demás, el sonido de las vocales evoca olores, tersuras, colores allende los primeros cinco, posibilitando una interpretación más extensa dentro de la teoría de las correspondencias; como si esas evocaciones fueran, de hecho, analogías también. Hablamos del

empleo artístico de la sinestesia como figura literaria, tan caro a los simbolistas franceses y a los modernistas hispanoamericanos.

Este soneto ha hecho correr verdaderos ríos de tinta encausados en la búsqueda de sus interpretaciones plausibles; Robert Sabatier, en “Rimbaud et l’audition colorée”, de *La poésie du XIX^e siècle*, resume algunas de las más célebres. Además de la hasta aquí comentada exégesis que vincula las vocales rimbaudianas con la teoría de las correspondencias, por ejemplo, dice Sabatier, está la famosa lectura de Ernest Gaubert, quien entiende el texto como una evocación de un alfabeto didáctico infantil, cuyas letras irían —por mor de la enseñanza— pintadas de colores; también la afirmación de Robert Faurisson de que cada letra del poema evoca una imagen erótica: la *A* invertida representaría el sexo; la *E* acostada, los pechos; la *I* acostada, los labios; la *U* invertida, el cabello, y la *O*, los ojos; además de otras lecturas que proponen una palabra clave como punto de partida para la confección de “Voyelles”: como *A* = *abeja* = *negro*, *I* = *ira* = *rojo*. Al final, Sabatier no se decanta por una u otra interpretación: afirma la plausibilidad de todas y enfatiza la equivalencia establecida entre sonidos vocálicos y colores (1977: 252 y 253). Por su parte, Paul Verlaine —íntimo allegado de Rimbaud— desmintió toda interpretación como las anteriores al afirmar “*moi qui ai connu Rimbaud, je sais qu’il se foutait pas mal si A était rouge ou vert. Il le voyait, comme ça, mais c’est tout*” (apud Sáez Hermosilla, 1984: 102). No obstante, sus declaraciones no parecen haber aminorado el encanto que “Voyelles” suscita en críticos y lectores.

Sea como fuere, a efectos de la praxis literaria, importa realmente poco la intención original de Rimbaud, toda vez que su soneto permita la inspiración y motive la escritura de nuevos intertextos. Ello ha ocurrido en más de una ocasión. En los estudios de literatura hispanoamericana, por ejemplo, Héctor Véliz Gatica (2009) ha analizado a fondo la relación de intertextualidad que liga al poema “Vocales para Hilda” —del poeta chileno Gonzalo Rojas— con “El dolor de las cinco vocales” —de César Vallejo— y a su vez con el soneto rimbaudiano.

Un viejo caso, sin actualizaciones recientes por parte de la crítica, es el del nicaragüense Rubén Darío: según Luis García-Abrines, el autor de *Azul* realizó una aliteración de la vocal *A* en el poema “A Goya” para denotar, mediante las equivalencias rimbaudianas, la negrura y lobreguez características de los cuadros del español (1962: 46). Además, Darío habría repetido la estrategia en otros tres poemas: en “Helios”, de *Cantos de vida y esperanza* —donde la aliteración de la *I* roja en el heptasílabo “¡Oh rüido divino!” estaría en

consonancia con el color del astro rey—, en “Canto de la sangre”, de *Prosas profanas*—donde, una vez más, la *I* denotaría el rojo al llevar un acento “como clavado en medio del corazón del endecasílabo enfático” del que “brota como de una herida la roja sangre”: “Sangre de Abel. Clarín de las Batallas”— y, finalmente, en el tan conocido “Responso” a Verlaine—donde el epíteto *liróforo celeste*, con el que laurea Darío al autor de *Los poetas malditos*, enfatizaría el color azul mediante *celeste* y mediante las tres vocales idénticas de *liróforo*, por supuesto, porque la *O* es azul (1962: 47).

A propósito del responso rubendariano, Girondo tiene su propio responso construido a partir de reiteraciones fónicas. Se titula “Responso en blanco vivo” (194) y figura hacia el final de *Persuasión de los días*:

RESPONSO EN BLANCO VIVO

Blanca de blanca asfixia
y exangüe blanca vida,
a quien el blanco helado
nevó la blanca mano
de blanca aparecida,
mientras el blanco espanto
blanqueaba su mejilla
de blanca ausencia herida,
al ceñir su blancura
de intacta blanca luna
y blanca despedida.

Este poema de musicalidad palpable afirma su expresividad rítmica con una anáfora del lexema *blanqu-* y una acentuación inusualmente marcada para una composición en heptasílabos. Para la confección de este responso, Girondo ha empleado una mixtura de versos de siete sílabas, donde campean aquellos de triple acento rítmico que casi siempre coinciden con la anáfora antes dicha, como *Blanca de blanca asfixia, nevó la blanca mano, de blanca ausencia herida,*

etcétera.⁵ Se trata de heptasílabos poco frecuentes en el español (Baehr, 1973: 97). En otras palabras, la estrategia expresiva del responso depende más de los aspectos sonoros que de los semánticos, cuyo alcance parecería limitarse, *a priori*, a la descripción típicamente decimonónica de la amada muerta.

Otra forma de decirlo es colegir que Girondo llama la atención sobre la música de estos versos, no sobre su contenido. El “Responso” (a Verlaine) es renombrado; no es necesario especular demasiado para sentirse impelido a buscar las equivalencias rimbaudianas también en el “Responso en blanco vivo” como hiciese la crítica con su homólogo rubendariano. ¿Qué se obtiene? Para empezar, lo que sería anáfora en un primer análisis debe considerarse en su calidad de aliteración de la vocal *A* (negro) como núcleo silábico del lexema *blanqu-*. Además, hablando de acentos importantes, la *I* (roja) también tiene una fuerte presencia, por caer —casi siempre— en acento de fin de verso. La aliteración resultante es predominantemente “negra” y, en menor medida, “roja”. La fuerte acentuación del poema dispone, para su efectividad, del lexema en cuestión —cuya estructura lleva en su núcleo la *A*— más, como en cualquier poema, los acentos de fin de verso que, en su mayoría, se apoyan en la *I*. A continuación, repito el texto, pero, esta vez, para fines cuantitativos, con los acentos sobre *A* e *I* subrayados y el resto de ellos en cursivas:

RESPONSO EN BLANCO VIVO

Blanca de blanca asfixia
 y exangüe blanca vida,
 a quien el blanco helado
 nevó la blanca mano
 de blanca aparecida,
 mientras el blanco espanto
 blanqueaba su mejilla
 de blanca ausencia herida,
 al ceñir su blancura

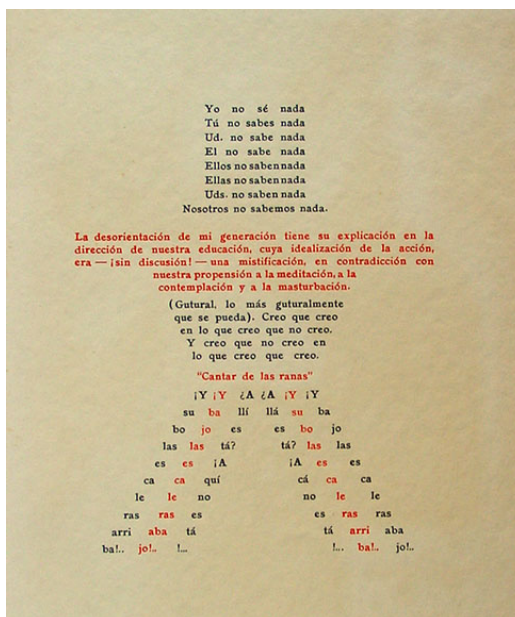
⁵ *Cfr.* El artículo de Jorge Schwartz, citado aquí más de una vez, “La trayectoria masmedular de Oliverio Girondo”. En él, el crítico desmenuza el empleo frecuente del heptasílabo en *Persuasión de los días* y *En la masmédula*.

de intacta blanca luna
y blanca despedida.

Como puede apreciarse, un cómputo de los acentos importantes arroja el resultado de dieciséis sobre *A*, siete sobre *I*, dos sobre *U*, dos sobre *E* y uno sobre *O*. Puede constatarse, así, la aliteración predominante de la *A* y la *I*. Ésta, por último, ostenta una presencia cuantitativamente inferior a la *A*: en una proporción de una *I* por cada dos aes, aproximadamente. El resultado, en términos rimbaudianos, es una “coloración” negra con atisbos importantes de rojo.

Esta decodificación no pasaría de ser —en el mejor de los casos— una lectura plausible, o —en el peor— un ejercicio meramente ocioso, de no ser por el hecho significativo de que negro y rojo —en aproximadamente las mismas proporciones— son los colores del célebre caligrama de *Espantapájaros*:

FIGURA 1. [CALIGRAMA] *ESPANTAPÁJAROS*, DE OLIVERIO GIRONDO



Fuente: Girondo, s.f.: en línea.

Enrique Molina dijo de este caligrama que era un “callado homenaje a Apollinaire”; justo después afirmó lo ya citado atrás: “Rimbaud y Apollinaire son los mayores ‘ancêtres’ que Girondo invocaba” (1996: 17). Cobra sentido, entonces, la confección del “Responso en blanco vivo” como correlato del caligrama. La remisión del responso al caligrama —vía las vocales de Rimbaud— cerraría así un circuito poético de homenaje a los ancestros iniciado en *Espantapájaros* y concluido en *Persuasión de los días*.

Deben hacerse cuatro inferencias sobre esta relación intertextual. En primer lugar, es sensato pensar que la intertextualidad se teje sólo entre el “Responso en blanco vivo” y “Voyelles”; el “Responso” (a Verlaine) de Rubén Darío fungiría solamente como motivación heurística. Quizá la tentación de hablar de una vinculación de tres polos sea grande. Sin embargo, la evidencia empírica no alcanza para afirmar un nexo entre ambos respuestas. Acaso una relación isotópica que emparejase el contenido del responso girondiano con su homólogo rubendariano merecería un cambio de opinión, si la hubiese. A pesar de lo dicho, por supuesto es una posibilidad el que Girondo haya tomado inspiración del precedente dejado por Darío. La relación Girondo-Darío existe y constituye un tema apasionante que habrá que postergar por el momento.

En segundo lugar, si nada asegura que el propio Rimbaud se adhiriese a las correspondencias de Baudelaire en “Voyelles”, menos aún puede decirse lo mismo del “Responso en blanco vivo”. Sin embargo, esto no significa que la teoría de las correspondencias —o, más directamente, “Correspondances”— no se halle en la génesis del soneto rimbaudiano, de los respuestas de Darío y de Girondo. La obra de Baudelaire influyó notoriamente en los tres poetas. Por inducción, *ergo*, la posibilidad de una adhesión a la teoría baudelaireana existe. En tercer lugar, en este caso hablamos, también, de una *alusión* en los términos de Gerard Genette; sin embargo, el nivel lingüístico desde donde se alude a “Voyelles” es, en este caso, el fonético-fonológico. Es fundamentalmente por ello que esta relación de intertextualidad es la más velada de las tres aquí estudiadas.

Finalmente, el hecho de que el poema remitiera, mediante la aliteración simbolista, a los colores de *Espantapájaros* —también la tapa de la primera edición, además del caligrama, va teñida de negro y rojo (Antelo, 1999b: lx)— supone la necesidad de estudiar más a fondo la relación entre ambos poemarios. Al respecto, la estudiosa Rose Corral ha demostrado una serie de nexos entre ambos libros a propósito de su “Relectura de *Espantapájaros*

(al alcance de todos)”. Verbigracia, el hecho de que los juegos fónicos con los vocablos tienen su origen en esta obra (Corral, 1999: 591); que aquella contigüidad entre dos poemas de *Persuasión de los días* —“Vuelo sin orillas” y “Ejecutoria del miasma”—⁶ *a priori* corrobora la fórmula de Baudelaire hallada, por Corral, manifiesta también en *Espantapájaros*: “*Enlevez une verteèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments et vous verrez que chacun peut exister à part*” (citado por Corral: 592); por último, que algunos poemas de *Espantapájaros* tienen una explícita continuación en *Persuasión de los días*: tal es el caso del texto “18” —“Llorar a lágrima viva. Llorar a chorros...”—, del primero, y “A pleno llanto”, del segundo (Corral, 1999: 593 y 594).

CONCLUSIONES

Hasta aquí hemos corroborado tres relaciones de intertextualidad que ligan *Persuasión de los días* con tres grandes referentes de la poesía francesa decimonónica: Tristan Corbière, Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud. El nexo entre “Le crapaud”, de Corbière, y “Rruiseñor del lodo” es el más explícito de los tres, en virtud de su empleo de la cita como práctica literaria para dar forma a una respuesta poética, a un diálogo directo entre ambos poemas. La conexión que involucra a “Élévation”, de Baudelaire, consiste en la repartición de sus principales motivos literarios en dos textos de Girondo: “Vuelo sin orillas” y “Ejecutoria del miasma”. Además, se trata de una *alusión* en términos de Genette, es decir, de una intertextualidad más disimulada respecto a su predecesora, apuntalada en el nivel morfológico de la lengua. Por último, el vínculo entre “Voyelles”, de Rimbaud, y el “Responso en blanco vivo” requiere de una labor casi criptográfica para su desciframiento, donde las equivalencias entre vocales y colores —establecidas por el francés— son empleadas a manera de código para aludir, desde lo fonético, al caligrama de *Espantapájaros*. Este ocultamiento es, por lo demás, completamente afín al espíritu simbolista.

Estas relaciones apuntan a una intertextualidad más abarcadora. Más bien, a un emparejamiento con el universo lírico de la Francia finisecular.

⁶ Ambos son, según se dijo, el epicentro de la intertextualidad con Baudelaire.

Este universo, como es sabido, engloba tres principales escuelas literarias: el parnasianismo, el decadentismo y el simbolismo; las fronteras entre las tres, sobre todo entre los movimientos decadentista y simbolista, a veces son difusas. Ateniéndonos provisionalmente a definiciones pragmáticas, podemos inferir que, del parnasianismo —caracterizado, entre otras cosas, por un nuevo refinamiento de la forma, una rigurosidad métrica y el exotismo ornamental propio del arte que se desprende de la visión romántica socialmente comprometida (Estébañez Calderón, 2016: 957 y 958)—, poco tienen los intertextos que Girondo dispuso en *Persuasión de los días*. A menos, claro, que consideremos la métrica de heptasílabos, presente en las cuatro obras, como un rasgo de rigurosidad formal parnasiana.

Otra cosa muy distinta ocurre con las corrientes decadentista y simbolista. Recién vimos, por ejemplo, que el “Responso en blanco vivo” guarda cierto linaje simbolista por su ascendencia, rastreable en “Voyelles” y potencialmente en “Correspondances”. Por otro lado, según se dijo, el ocultamiento de su significado pleno tras una sonoridad con significación propia es, en sí mismo, un gesto simbolista. Efectivamente, la concepción de la poesía como arte hermético de musicalidad evocadora es central para dicho movimiento (Estébañez Calderón, 2016: 1213). Por su parte, la fuerte carga de nihilismo y la activa concientización sobre lo decadente de la sociedad, que en parte distinguen al decadentismo (2016: 320 y 321), parecen estar presentes en aquella denuncia de la corrupción moral patente en “Ejecutoria del miasma” y en el deseo purificador que impulsa al *yo* lírico de “Vuelo sin orillas”.

Pero no es la intención terminar este texto con una lectura clasificatoria cuya realización correcta demandaría acaso un trabajo independiente. Se mencionan estas consonancias entre las escuelas y los poemas para mostrar —esperando que esto motive futuras investigaciones— que el universo poético galo-finisecular en la poesía de Girondo no se limita a estos últimos: si bien “Rui señor del lodo”, “Vuelo sin orillas”, “Ejecutoria del miasma” y “Responso en blanco vivo” son cuatro casos puntuales en cuyos versos es posible hallar vínculos con el simbolismo y el decadentismo, existen indicios de que dichas poéticas podrían figurar en otros textos de *Persuasión de los días*.

Un primer ejemplo de lo anterior sería “Es la baba” (Girondo, 1999a: 144 y 145), texto muy similar a “Ejecutoria del miasma” por cuanto describe una viscosa sustancia tan nociva como dicho efluvio:

Es la baba.
Su baba.
La efervescente baba.
La baba hedionda,
cáustica;
(vv. 1-5)

El origen de este mal, otra vez, radica en la descomposición moral encarnada, ahora, en la clase social adinerada, mercantilista y usurera:

la negra baba rancia
que babea esta especie babosa de alimañas
por sus rumiantes labios carcomidos,
por sus pupilas de ostra putrefacta,
por sus turbias vejigas empedradas de cálculos
por sus viejos ombligos de regatón gastado,
por sus jorobas llenas de intereses compuestos,
de acciones usurarias
(vv. 6-13)

En la misma línea debería considerarse “Expiación” (Girondo, 1999a: 185 y 186), despliegue del afecto que producen:

las lenguas carcomidas por vocablos hipócritas,
los pulmones que criban anhelos de serpiente,
las esponjosas manos embebidas de usura
(vv. 30-32)

al encontrarse bajo tierra, amalgamadas...

en una pasta informe,
viscosa,
putrefacta
[...]
en una pira enorme

de expiación

(vv. 27-29 y 45-46)

Estos dos poemas prolongan la estética decadentista, la descripción del entorno de podredumbre moral principiada en “Ejecutoría del miasma”. Pareciera, incluso, el mismo espacio desde donde el sujeto lírico emprende la huida ascendente, el “vuelo sin orillas”.

Según la citada definición de *spleen* elaborada por Enrique López Castellón, algo hay de “gusto por la nada” en dicho estado anímico. Por ello se aludió brevemente a “Nihilismo” (Girondo, 1999a: 170) como evidencia del *spleen* baudelaireano; ahora, se repite completo:

Nada de nada:

es todo.

Así te quiero, nada.

¡Del todo!...

Para nada.

(vv. 1-5)

Si observamos con atención los poemas de *Persuasión de los días*, sin embargo, notaremos que ese hastío, ese gusto por la nada, dio forma también a “Pleamar” (Girondo, 1999a: 180), poema de apenas tres versos que repiten la anáfora del poema anterior:

Nada ansío de nada,

mientras dura el instante de eternidad que es todo,

cuando no quiero nada.

(vv. 1-3)

Sin duda, por su carga de *spleen*, “Nihilismo” y “Pleamar” constituyen composiciones de gusto decadente. Si “Es la baba” y “Expiación” contribuyen a la caracterización del espacio miasmático desde donde, desesperadamente, el sujeto lírico emprende el vuelo, estos dos ahondan en el hastío que lo impele a seguir volando *ad infinitum*.

Como vemos, no es exagerado especular que el influjo francés de finales del siglo XIX podría estar presente, también, en poemas del libro que no han

sido el foco del presente trabajo. Aun más: tal vez la expansión de este universo lírico no se detenga en *Persuasión de los días*. ¿No es el poema “16” de *Espantapájaros* una caricatura del motivo simbolista de la metempsícosis o transmigración de las almas?:

A unos les gusta el alpinismo. A otros les entretiene el dominó. A mí me encanta la transmigración.

Mientras aquellos se pasan la vida colgados de una soga o pegando puñetazos sobre una mesa, yo me lo paso transmigrando de un cuerpo a otro, yo no me canso nunca de transmigrar. (Girondo, 1999b: 98)

El tema está presente en importantes producciones de las escuelas simbolista francesa y modernista hispanoamericana, al punto de ser casi un tópico constituido. Pensemos en “La vie antérieure” de Baudelaire:

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux
[...]
C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs
(2021: 118)

También, en “Metempsícosis” de Darío:

Yo fui un soldado que durmió en el lecho
de Cleopatra la reina. Su blancura
y su mirada astral y omnipotente.
Eso fue todo.
(1952: 307)

Consideremos, por último, “Transmigración”, de Amado Nervo:

A veces, en sueños, mi espíritu finge
escenas de vida lejanas:

Yo fui
un sátrapa egipcio de rostro de esfinge,
de mitra dorada y en Menfis viví
(1904: 81)

Es decir, quizás el rastreo de intertextualidad que el presente texto se ha propuesto elaborar sea no menos que insuficiente de cara a una potencialidad lírica de alcances considerables. Si un abanico de motivos simbolistas o decadentistas (o ambos) aguarda en la obra de Girondo a ser estudiado, entonces podemos suscribir, una vez más, las lecturas de Schwartz y Del Gizzo. En el entendido de que sus cavilaciones parten de una poesía irreductible a un sólo registro. La obra de Oliverio Girondo se nos revela, cada vez más, como un universo poético de vasta complejidad. Por tanto, como un objeto de estudio a tener muy presente para futuras investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Académie Française (s. f.), *Dictionnaire de L'Académie Française, s. v. "Parvenu"*, disponible en: [<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P0801>], consultado: 25 de septiembre de 2025.
- Antelo, Raúl (1999a), "Cronología", en Oliverio Girondo, *Obra Completa*, coordinación de Raúl Antelo, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Archivos de la Literatura Latinoamericana del Caribe y Africana del Siglo xx, pp. 349-365.
- Antelo, Raúl (1999b), "Estudio filológico preliminar", en Oliverio Girondo, *Obra Completa*, coordinación de Raúl Antelo, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Archivos de la Literatura Latinoamericana del Caribe y Africana del Siglo xx, pp. xxvii-xc.
- Baehr, Rudolf (1973), *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.
- Baudelaire, Charles (2021), *Las flores del mal*, traducción de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra.
- Chevalier, Jean (1986), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- Corbière, Tristán (1873), *Les amours jaunes*, París, Glady Frères Éditeurs.
- Corral, Rose (1999), "Relectura de *Espantapájaros (al alcance de todos)*", en Oliverio Girondo, *Obra Completa*, coordinación de Raúl Antelo, México, Consejo

- Nacional para la Cultura y las Artes/Archivos de la Literatura Latinoamericana del Caribe y Africana del Siglo xx, pp. 587-599.
- Darío, Rubén (1952), *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, edición de Ernesto Mejía Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica.
- Darío, Rubén (1905), *Los raros (segunda edición, corregida y aumentada)*, Barcelona, Casa Editorial Maucci.
- Díez-Canedo, Enrique y Fernando Fortún (2023), *La poesía francesa moderna*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Estébanez Calderón, Demetrio (2016), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- García-Abrines, Luis (1962), “Una curiosa aliteración simbolista de Rubén Darío”, *Revista Hispánica Moderna*, vol. xxviii, núm. 1, pp. 45-48.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- Girondo, Oliverio (1999a), *Persuasión de los días*, en *Obra Completa*, coordinación de Raúl Antelo, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Archivos de la Literatura Latinoamericana del Caribe y Africana del Siglo xx, pp. 125-202.
- Girondo, Oliverio (1999b), *Espantapájaros: al alcance de todos*, en *Obra Completa*, coordinación de Raúl Antelo, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Archivos de la Literatura Latinoamericana del Caribe y Africana del Siglo xx, pp. 75-113.
- Girondo, Oliverio (s. f.), “[Caligrama], *Espantapájaros*”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/oliverio_girondo/imagenes_ilustraciones/imagen/imagenes_ilustraciones_13_oliverio_girondo_ilustracion_poesia_argentina_vanguardia_caligrama_espantapajaros/], consultado: 28 de octubre de 2025.
- Gizzo, Luciana del (2016), “Oliverio Girondo y la negación de la vanguardia”, *Anclajes*, vol. xx, núm. 2, pp. 21-42.
- Jiménez León, Marcelino (2023), “Una antología esencial”, en Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, *La poesía francesa moderna*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 11-23.
- Lombó Mulliert, Pabló (2007), “Las octavas reales de Oliverio Girondo”, en *Las dos orillas: Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 375-382.

- López Castellón, Enrique (1999), *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, Madrid, Akal.
- Molina, Enrique (1996), *Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo*, Buenos Aires, Losada.
- Nervo, Amado (1904), *Perlas Negras / Místicas / Las Voces*, París, Librería de la Vda. de Ch. Bouret.
- Orejudo Pedrosa, Juan Carlos (2023), “La modernidad y las vanguardias como aventura y descubrimiento de lo nuevo”, *Revista digital FILHA*, núm. 28, enero-julio, pp. 1-26.
- Orizet, Jean (1992), *Les grands fondateurs de la poésie moderne*, tomo 8, París, France Loisirs.
- Orizet, Jean (1988), *Anthologie de la poésie française*, París, Larousse.
- Pérez-Rioja, José Antonio (1992), *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Madrid, Tecnos.
- Rimbaud, Arthur (1997), *Poesías completas*, traducción de Anibal Nuñez y David Conte, Madrid, Visor.
- Rodríguez Falcón, Ana (2010), “La desmesura de un viaje sin límites: análisis de la figura del vuelo en *Persuasión de los días* de Oliverio Girondo”, en *Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología: Miradas desde el bicentenario: Imaginarios, figuras y poéticas, IV, 12-14 octubre 2010*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Católica Argentina, pp. 87-95.
- Sabatier, Robert (1977), *La Poésie du XIX^e siècle: naissance de la poésie moderne*, París, Albin Michel.
- Sáez Hermosilla, Teodoro (1984), “Las ‘Vocales’ de Rimbaud”, en *Nueva Revista de Enseñanzas Medias*, núm. 6, pp. 99-110.
- Schwartz, Jorge (1999a), “Poesía inédita: la retaguardia poética en ‘Dos nocturnos’ y ‘Campo nuestro’ de Oliverio Girondo”, en Oliverio Girondo, *Obra Completa*, coordinación de Raúl Antelo, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Archivos de la Literatura Latinoamericana del Caribe y Africana del Siglo XX, pp. 417-442.
- Schwartz, Jorge (1999b), “La trayectoria masmedular de Oliverio Girondo”, en Oliverio Girondo, *Obra Completa*, coordinación de Raúl Antelo, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Archivos de la Literatura Latinoamericana del Caribe y Africana del Siglo XX, pp. 749-761.

- Véliz Gatica, Héctor (2009), “Intertextualidad en ‘Vocales para Hilda’ de Gonzalo Rojas. Un diálogo abierto Rimbaud y César Vallejo”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 75, pp. 171-197.
- Verjat, Alain y Luis Martínez de Merlo (2021), “[Notas de los traductores]”, en Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, traducción de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, pp. ·
- Wendorff, Anna (2023), *Acercamientos a las poéticas de Oliverio Girondo: estudio específico sobre un poeta de la vanguardia argentina*, Łódź, Facultad de Filología-Departamento de Filología Española-Universidad de Łódź.

HERNÁN ALONSO SÁNCHEZ RAMOS: Es docente, investigador y estudiante. Se ha desempeñado como profesor de lengua y literatura españolas a nivel bachillerato. Como investigador, ha publicado un artículo académico en *Pirandante*, revista de estudios literarios, además de haber sido ponente en espacios académicos como el Colegio de México y la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Sus líneas de investigación son la poesía hispanoamericana de vanguardia y la poesía mexicana. Dentro del primer rubro, ha estudiado a Oliverio Girondo; dentro del segundo, a Laura Méndez de Cuenca y a poetas contemporáneos.

D. R. © Hernán Alonso Sánchez Ramos, Ciudad de México, julio-diciembre, 2026.