

## De Schlegel a Girondo, el fragmento como crítica de arte

**Sebastián Bianchi**  
**Universidad Nacional de las Artes**  
**Argentina**

En los *Fragmentos críticos* de Friedrich Schlegel la poética del romanticismo alemán, más específicamente del grupo de Jena, asume un nuevo género —entre la poesía y la crítica de arte— para dar cuenta, de manera sucinta, veloz y fragmentaria, de una serie de artistas, obras y movimientos estéticos. Más de un siglo después, otro poeta, producto de otro contexto cultural, emprende un abordaje crítico de obras pictóricas en un periódico de vanguardia, insuflando energía discursiva a esta novedosa tipología textual: nos referimos a los *Membretes* de Oliverio Girondo, publicados durante los años 1924-1927 en el periódico *Martín Fierro* y, posteriormente, en la revista *Papeles de Buenos Aires*. Asimismo, muy cercanas a estas prácticas, las *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna a menudo toman a la obra de arte como referente de su acotado y raudo análisis crítico. A partir de estas propuestas de una crítica de arte asumida en clave poética, vertida en el molde textual de la escritura fragmentaria e hiperconcentrada, iremos desbrozando su constitución en tanto configuración genérica, sus particularidades y derivas posibles en el campo de la poesía y la crítica de arte.

Si, como sostienen Lacoue-Labarthe y Nancy en *El absoluto literario*, lo primordial de la empresa romántica está en haber puesto en juego “otro modelo de la obra”, en aquello que “opera la obra de diferente manera” (Labarthe y Nancy, 79), pues entonces su peculiar arte poética habrá dejado caer sobre el fragmento aquella cualidad específica que lo marca en tanto género en el que quedaron “escritos los textos indudablemente más célebres de los románticos de Jena” (Labarthe y Nancy, 80). El fragmento, en este sentido, constituirá “la encarnación más distintiva de su originalidad y el signo de su modernidad radical” (La-

barthe y Nancy, 80). Deudores de una tradición que nos retrotrae a Pascal, La Rochefoucauld, Shaftesbury y Chamfort, los anónimos *Fragments* del *Athenaeum*, los *Fragments críticos* de Schlegel, los *Granos de polen* y los fragmentos de *La enciclopedia* de Novalis adoptarán la forma de un molde textual apto para contener la discursividad de la crítica, la reflexión metapoética, el desliz irónico de corte social o, incluso, la recargada viñeta política. De ese corpus primigenio tomaremos aquellos fragmentos que asumen el comentario sobre las artes visuales y que lo llevan a cabo con la velocidad, concisión y artesanía retórica propias del poema que concentra su energía compositiva en las particularidades de su propio hacer, es decir, en unas introspectivas derivas metadiscursivas.

En la caracterización tipológica del fragmento romántico Labarthe y Nancy distinguen tres elementos recurrentes: “su relativo inacabamiento”, “la ausencia de desarrollo discursivo” y “la variedad y mezcla de objetos” que el fragmento tematiza. Esa heterogeneidad, sin embargo, cobra unidad exterior en la figura autoral, en ese “yo” que los textos construyen, y en el “juicio” o pensamiento que deriva de semejante dispositivo fragmentario. Este amplio abanico de referentes y de asunciones estilísticas implica, aun así, una cierta unidad de factura, unas particularidades que lo signan como género relativamente estable, y que bien podrían quedar resumidas por la conceptualización metapoética de unos de los fragmentos más famosos, precisamente aquel que define al fragmento como tal: “Un fragmento igual que una pequeña obra de arte tiene que estar completamente aislado del mundo que lo rodea y cerrado en sí mismo como un erizo” (Labarthe y Nancy, 164). El plegado del texto sobre su propio cuerpo, la mirada *meta* concentrada en el interior de la trama y el hecho de aparecer como “aislado del mundo” reclaman para el fragmento aquella autonomía que la obra de arte empieza a tramitar dentro de la institución artística desde el romanticismo en adelante.

# A t h e n a e u m.

---

Eine Zeitschrift

von

August Wilhelm Schlegel

und

Friedrich Schlegel.

---

Ersten Bandes Erstes Stück.

---

Berlin, 1798.

bey Friedrich Vieweg dem älteren.

Portada del periódico “Athenaeum”, Berlín, 1798.

A diferencia de la ruina clásica y del hallazgo filológico de restos de una obra, en el programa romántico el dispositivo fragmentario asume su incompletitud como realización de una poética y encuentra en su ser inacabado “la unidad viva de una gran individualidad, obra o autor” (Labarthe y Nancy, 86). Mediante esta exposición sumaria, recortada, casi producto de una operatoria por montaje o de trozos ensamblados por collage, el fragmento porta en sí “la idea sin duda específicamente moderna de que lo inacabado puede o incluso

debe ser publicado” (Labarthe y Nancy, 86); lo cual, a futuro, va a religar con la apuesta girondiana del esbozo, el apunte y el proyecto. “En este sentido, todo fragmento es proyecto: el fragmento-proyecto no funciona como programa o prospectiva, sino como proyección *inmediata* de lo que, sin embargo, no acaba” (Labarthe y Nancy, 87). Algo similar detectan respecto de los *Membretes* los críticos que estudian la forma-fragmento en la poética de Girondo. Así, Martín Greco escribe en el prólogo que los membretes “son el esbozo de un plan de trabajo”, son “registro y programa” (Girondo, 9); Jorge Schwartz, por su parte, no sólo habla de “una poética de lo provisorio”, sino también de “un proyecto continuo e inacabado” (Girondo, 21).

Más allá de las particularidades que propone el género frente a las instancias de recepción, el fragmento portador de las críticas sobre artes visuales convoca, además, a un tipo de figura de ya largo recorrido en la institución artística; nos referimos a aquella persona que encarna en sí misma el doble rol discursivo del poeta y crítico de arte. En esta figura aparece, para Genette, una de las tres posibles asunciones de la crítica, en este caso, la de “los escritores mismos” (Genette, 7). Aquí, las sombras en palimpsestos del Baudelaire de los *Salones* de *La pintura argentina del siglo veinte* de Córdova Iturburu se superponen a los comentarios sobre pintura y escultura que practica la escritura espasmódica de los hermanos Schlegel y de Novalis, de Xavier Villaurrutia, Gómez de la Serna y Oliverio Girondo. Este doble comando para una discursividad que bien puede volcarse sobre los moldes del poema o bien sobre los de la reseña y el ensayo no sólo hablan acerca de la versatilidad de miras del poeta como crítico, sino que además abren un nuevo campo de posibilidades expresivas para un género que, telegráficamente, en lo acotado de su espacio textual, debe dar cuenta de obras, recorridos artísticos y proyectos pictóricos mediante una escritura que sea ella misma obra de arte, en consonancia con los objetos reseñados. Así, por ejemplo, como ocurre en los siguientes fragmentos en los que los poetas alemanes vuelven su mirada sobre el viejo tópico horaciano del *ut pictura poesis* y –casi como si de un emblema de oficio se tratara– establecen un puente de ida y vuelta entre escritura e imagen, entre la poesía y la

pintura. Al respecto, escribe Schlegel: “La poesía es música para el oído interior y pintura para el ojo interior, pero, es música atenuada, pintura evanescente” (Labarthe y Nancy, 158). Novalis, por su parte, anota en los fragmentos de *La enciclopedia*: “En sentido estricto, la poesía parece casi el arte intermedio entre las artes plásticas y las artes sonoras. ¿Deberían corresponderse el ritmo de la figura y el sonido del color?” (Novalis, 45). En Gironde, el diálogo intercódigo entre poesía-pintura va a tomar la forma del rastreo de simpatías, de recursos pictóricos y retóricos que vibran en sintonía, como si fuese posible construir una tabla de analogías con los insumos expresivos de las diferentes disciplinas estéticas: “Hasta la aparición de Rembrandt nadie sospechó que la luz alcanzaría la dramaticidad e inagotable variedad de conflictos de las tragedias shakesperianas” (Gironde, 83).

Pareciera haber, entonces, en estos dispositivos fragmentarios de los poetas, algo de la referencia irónica de Genette respecto del discurso crítico como “el camino más corto entre dos citas” (Genette, 12). No sólo por lo breve, por esa distancia mínima que las conceptualizaciones del crítico de arte asumen como desafío en un acotado espacio oracional, sino además porque los múltiples reenvíos al campo de la literatura y las artes visuales hablan de ciertos sobreentendidos que el poeta-crítico establece con sus potenciales lectores/as. Hay un envite a completar, lúdicamente, los baches que el fragmento deja adrede, ya que la escritura apuesta allí a la complicidad de una gramática de reconocimiento competente y al tanto de las novedades. Retomando, ahora, lo que dice Genette respecto del “estatuto genérico” de la crítica y su desglose en la reseña y el ensayo, en estos fragmentos metacríticos bien podemos detectar un repliegue del texto más sobre el lado del ensayo que de la reseña; son, de algún modo, micro-ensayos cargados de sugerencias poéticas, de una palabra polémica que practica el juego de la ironía y el desplazamiento para tratar los objetos plásticos. Dos ejemplos de Friedrich Schlegel que aparecen en los *Fragmentos del Athenaeum*:

Si se permitiera exponer algo de la pintura alemana en la antesala del templo de Rafael, entonces Albrecht Dürer y Holbein seguramente se encontrarían más cerca del santuario que el erudito Mengs.

No critiquen el limitado gusto artístico de los holandeses. En primer lugar, saben exactamente qué quieren. En segundo lugar, se crearon sus géneros ellos mismos. ¿Puede elogiarse alguna de estas dos cosas en la afición artística inglesa? (Labarthe y Nancy, 158).

En ambos casos, paradigmáticos de la escritura fragmentaria del grupo de Jena más que los abordajes descriptivos del objeto de la reseña, lo que encontramos es “el comentario crítico [que] procede de una relación en cierto modo personal entre el crítico y su objeto [...] y que por lo tanto cada uno puede, y debe, reinterpretar a su manera y desde su punto de vista toda obra”, según comenta Genette. A continuación, despegando el rol de la reseña y el del comentario, agrega: “Si la reseña se agota y con la mayor frecuencia se invalida instantáneamente en su función práctica transitoria, el comentario es por naturaleza infinito, siempre removable, desprovisto como está de toda eficacia práctica mensurable” (Genette, 11).

Haciendo a un lado, por el momento, los escritos del romanticismo alemán, y volviendo el ojo sobre los *Membretes* de Gironde, podemos ver que estos “discursos intermedios” –así los llama Mario Carlón– tienden un puente “entre un discurso especializado (el artístico) y el conocimiento social” (Koldobsky, 1). En este sentido, los fragmentos de Gironde se parecen un poco más a las críticas publicadas en revistas y diarios, ya que los mismos aparecían periódicamente y conformaban una sección en *Martín Fierro*. Aun así, no cumplían el rol de la reseña ni agotaban las obras referidas mediante una écfrasis minuciosa y una argumentación que detalladamente desarmara la mecánica interna de la obra o trazara el recorrido pormenorizado de los artistas en el campo social. Más cercanos al apunte o el

esbozo, en su provisionalidad apostaban por el efecto poético, por la incompletitud entre lúdica e irónica, como una manera de tramar frente a las instancias de reconocimiento una activación lectora que se hiciera cómplice de las sugerencias críticas.

Si para el caso de Novalis y de Schlegel nombramos ciertos antecedentes genéricos, respecto de la línea genética que opera en el membrete girondiano Martín Greco detecta el estilo y la mirada propios de Rémy de Gourmont y, sobre todo, de Jules Renard. Además, señala como propio de estos trabajos de nuestro poeta el carácter performático de sus fragmentos. Escribe Greco en el prólogo: “los miembros se inscriben en las luchas de la vanguardia para atacar la solemnidad de la cultura oficial y asaltar sus fortalezas y sus mecanismos de consagración: exposiciones, salones, premios”, y luego remarca: “los miembros son actos” (Girondo, 25). Este comentario se relaciona, a su vez, con ciertos conceptos de Koldobsky en el abordaje que lleva a cabo de la crítica de artes visuales en tanto sistema. El carácter de “discurso oscilante” que encuentra la autora en este tipo de crítica responde, por un lado, a que forma parte del discurso informativo o denotativo y, por el otro, a que se conforma “plenamente como discurso valorativo (e incluso prescriptivo o performativo)” (Koldobsky, 2). Mediante este doble anclaje la crítica de Girondo manifiesta su especificidad valorativa-performática en la conformación retórica del dispositivo fragmentario, precisamente en eso que Koldobsky identifica en la recurrencia a la “frase corta y pregnante, de fuerte opinión” (Koldobsky, 2). Y si bien en los miembros el poeta a menudo se saltea la parte descriptiva del análisis, esa éfrasis elidida vuelca toda la fuerza ilocutoria del acto de habla en la argumentación, en “una argumentación que desarrolla una mirada particular, más o menos polémica” (Koldobsky, 2).

Sin embargo, resultaría ilusorio buscar en estos miembros los mismos componentes que seguro encontraremos en la crítica de arte de la prensa diaria o semanal. Las torsiones que opera el fragmento en tanto poética de lo fugaz y provisorio carga sobre las espaldas de las instancias de recepción toda una serie de sobreentendidos y explicaciones que se omiten, ya que se trata de un diálogo entre entendidos, más aún, entre productores y lecto-

res de poesía. En este sentido, la comunicación telegráfica del membrete supone todavía más que en el caso de la crítica de arte de formato tradicional “un vínculo enunciativo de cofradía, de secta para iniciados” (Koldobsky, 2). Veamos algunos ejemplos:

Aunque se alteren todas nuestras concepciones sobre la Vida y la Muerte, ha llegado el momento de denunciar la enorme superchería de las "Meninas" que –siendo las propias "Meninas" de carne y hueso– colgaron un letrerito donde se lee Velázquez, para que nadie descubriera el auténtico y secular milagro de su inmortalidad.

Es necesario procurarse una vestimenta de radiógrafo (que nos proteja del contacto demasiado brusco con lo sobrenatural), antes de aproximarnos a los rayos ultravioletas que iluminan los paisajes de Patinir.

Los cubistas cometieron el error de creer que una manzana era un tema menos literario y frugal que las nalgas de Madame Recamier (Girondo, 62-65).

El principio de analogía que gobierna buena parte del dispositivo fragmentario, en Girondo recurre además a las imágenes poéticas, las hipérboles y metáforas que quieren engalanar el objeto de la crítica y ofrecerlo envuelto para regalo a sus potenciales lectores/as. Más allá de los referentes artísticos que intentan agotar con apenas un puñado de palabras, los mementos –al igual que los fragmentos de los románticos alemanes– asumen su condición de texto poético, de miniatura en prosa que puja por un lugar de reconocimiento entre los diferentes géneros de la poesía. “Si la crítica existe por su reenvío a otros textos o acciones que se perciben socialmente en términos del placer o displacer que provocan, ella misma provoca placeres”, sostiene Koldobsky y agrega un poco más adelante:



“son placeres vinculados a su propia escritura, a su fuerza argumentativa, a su potencia descriptiva, a sus modos de figuración” (Koldobsky, 4).

MARTÍN FIERRO

### Una Carta de Fernando Fader

Unos días más el espíritu de Fernando Fader por su obra poética admirable, y para sus amigos des-  
cansada, y para quienes admiran a través de sus  
realizaciones magníficas al extraordinario poeta argentino,  
ha de ser, en cierto modo, una revelación la  
carta siguiente, en la que nos habla de su vida y de  
la manera como se ha desarrollado su obra. Pero  
esta carta trata, al referirse a cosas del ambiente,  
un aspecto que nos era desconocido, de su personal-  
idad, y revela la sencillez exigida del maestro.  
Comparto esta y otras cosas, a ser posible, en un  
administrador por el espíritu a quien repugna, y nada  
más, nuestro mundo, ya que así puede realizarse su  
obra, y queda como documento para el futuro. He  
aquí la carta, — no vale la pena mencionar  
a quien ha sido dirigida, — y de la cual transcribo  
no tanto el motivo que la origina, sino sus conceptos  
y su propio espíritu:

Diana Pérez, Noviembre 1923.

De todo mi agrado:  
Nada por tratarse de Vd. no he de dejar sin con-  
sideración no sólo del 15 de este mes, en que mu-  
jé algunas cosas sobre sus libros y las cosas que  
me expone. Y si agrego algunas consideraciones es  
también por tratarse de Vd., a quien estimo por su  
obra de artista, y desde luego Vd. no ha de fo-  
rmar a mí...

Fundamentalmente Vd. sabe de la vida variada que llevo  
desde hace años; una vida de acuerdo con mi tempe-  
ramento, que a su vez responde a una hipersensibili-  
dad, según él Vd. quiere. Esta vida es decir, que todo  
lo que me concierne de poesía o cosas de me-  
chambra han inventado para disfrazar el hecho de  
su existencia espiritual, como ser en primer término  
danzas y revistas, no pudiese ni hablar, para mí, to-  
car más valor que el literario de una tienda a la ban-

caña eterna de un puesto de carne en la calle  
solicitar a otros poetas del norte, de decir, que  
desde el hecho de haber de tener que vivir de la  
venta de mis cuadros, lo cual revela mi dependencia de  
los compradores, que a su vez, pero por fortuna, cada  
vez me amanece, dan cierta impetuosidad a lo que  
dicen los mensajeros diarios y revistas.

Hasta allí comprendo que los artistas tengan que  
plantarse a ser el tema fugitivo de los obreros y  
simultáneamente motivos o asuntos de artículos de  
Hirshes amigos o enemigos, que a su vez dan de  
comer a sus hijos con la dolerosa tara de escri-  
birlos.

Pero ya no cuando se trata de mis hijos, que cada  
uno me parecerá un sacrilegio varios expuestos a la  
maldad cotidiana del público, por mucha bondad  
que Vd. padece en la redacción de una nota. Hir-  
shes...

Comprendo que para los que viven la vida de Bu-  
nos Aires, donde millones de señoras de naturaleza  
han sido educadas bajo los pliegos de las masas y  
cuya fechoría oculta las nubes blancas que navegan  
con una leve sonrisa bravia sobre tanto afán estéril,  
comprendo, mi estimado amigo, que mis con-  
dépulos tiene que parecerse un Hiram anarcótico...  
que para explicarme necesitaría saber escribir y leer...  
no lo he hecho, por el mismo concepto.

No me niego, pues, a colaborar en su publicación,  
sino que le ruego considerarme como un hombre que  
sólo tiene hijos espirituales, que no tienen nombre,  
edad, carrera seguida o a seguir, ni más particu-  
laridad que la siguiente: no tienen madre.

Ordéno que le escriba mucho su afano.

(Fdo.) Fernando Fader.

### Membretes

Las tabas de Yoldaquez repiten a pleno pulmón,  
tienen una buena tensión arterial, una temperatura  
uniforme, y una ración Waterman negativa.

¿Quién creeva que las Venus griegas eran capaces de  
perder la rubia?

Hay acuerdos, hay fusiones, hay anticoncepción en D'A-  
mazio que nos obliga a pedirsele su "finitis", su  
"belle voce", sus actitudes de tensor.

¿Mi correspondiente con que busqué un pléno,  
el turo aquel, que más a todos los Cristos sepelidos?

Ahorra ve la vida en diminutivo y la expresa capiti-  
tativa lo diminutivo, hasta hacerse la necesidad de  
la esterilidad.

Lo que molestó más en Chomón es la restauración  
con que, delante de un queso, se empieza en repetir:  
"esto es un queso".

Nicirama del uno de los pocos filósofos que com-  
prendieron que, para dar vuelta entre ideas  
indispensable tener pie de bailarín y el resto pie  
de bailarín, pero de bailarín alemán, más o más.

La arquitectura árabe consiguió dar a la luz, en  
la danza y la voluptuosidad que adquiere la luz, en  
su base construida de mujer.

El espejo de las salgas de Babelia explica su ap-  
fundido. Para tener una visión como la suya, lo pre-  
miso que se necesita es estar bien sentado; sentir  
el esqueleto lo suficientemente lejos, como para que  
no sea de un pródigo de muerte.

¿Justo Román, realiza el milagro de la abstracción,  
y en su mismo momento, piensa por todas las au-  
tomas, hablo por todos los libros telefónicos, transita  
en todas las volutas, y duerme en todas las camas  
de la ciudad.

Hasta el advenimiento de Hugo, nadie sospechó el  
esplendor, la amplitud, el desarrollo, la materialidad a  
que alcanzaría el canche.

Es tanta la mala educación de Pio Baroja y sobre  
todo en tan ingenua la voluptuosidad que desde Pio  
Baroja se me mal educado, que uno se espanta de por-  
dónde hasta la falta de educación que significa li-  
narre: Pio Baroja.

El estilo de Barris es un estilo de onda, un es-  
tilo que sabe de salir de la poligamia.

Oliverio Girondo.

### Un poeta que calla y un Cocoliche que habla

El profesor Atilio M. Carcano, que como su colega  
Torreselli se ocupa de "La Nación" de libros extran-  
jeros que nadie lee, acaba de glorificar en el "Suple-  
mento de los domingos", al poeta Enrique Bancha.

Si no consideramos a través de copiosas traduccio-  
nes ilegibles el estilo normalista del profesor Carro-  
no, nos acordaríamos de su actitud. Pero ya os-  
tamos muchos de espaldas. Si ahora me ocupamos de  
su literatura original, es únicamente para protestar  
de que se tolere y pague en "La Nación" declara-  
ciones como éstas:

Parce es Enrique Bancha. Parca en todo debe ser:  
modesto y axoto. Ninguna abundancia, ninguna abun-  
dancia, nada de supernumerario. Tal, por lo menos,  
la impresión que se desgrana de su trato, de su  
comportamiento y su persona física.

Y ahora viene de modestia para sembrar las esca-  
tillas que sean uniformes con el sujeto.

O preguntas como otra otra, también de puro estilo  
normalista, que nadie se atrevería torradamente a es-  
cribir/írsele a Enrique Bancha.

¿Fue o no fue como un tipo urna de cristal de roca  
y pedrerías orientales con acacia de sus todas las ge-  
mas siguientes de su diadema de cantor, que delibe-  
radamente amerciana el canto?

Por ventura el autor de "La Urna" está por ser-  
vicio de todo esto. El "pederocante" artículo uno  
que pretende haberse ensayado a los autores y editores el  
profesor Carcano, se le hizo por pliegos inconscientes  
y rívidos.

Aquellos que admiran a Enrique Bancha me ma-  
lafortalece, sabe que el autor de "El Chanchal  
del Hielito", como Paul Valéry, nos dará sus versos  
siguientes el día que se acaben los naravales y los  
seculiches.

E. K.

### Salutación a Ricardo el Venturoso

(Fragmento)

Saludo al bardo nuestro, Ricardo el Venturoso  
En los treinta mil poemas que lo han vuelto glorioso,  
En los treinta mil poemas que lo han vuelto más quieto,  
Lo saludo en la gloria perenne de Calixto.

Lo saludo en la gloria de sus cianchas leales  
Y en el chapao lirico de sus condesas;  
Y en esa manzanera que heroicamente apueta  
Sombrero en el retrato lo pensador lento.

Lo saludo en la nevada que empuja el laberinto  
Y en la incomprensión dura enal pèrigo de freno.

Lo saludo en el nombre de "El País de la Noiva"  
Que hace años no tiene esperando que si vuelve  
Como un día en que el pueblo, el día de frente oscura,  
Con ochenta pujanza lo proclamó poeta.

Lo saludo en la fama del gran Conquistador  
Epélico; en el triángulo recto del folk-lore,  
Y en la proza de esa Marvyn santiagués, el Zepay,  
Y en la suprema lengua que eterniza "Ollantay".

Lo saludo en la clara felicidad de "Enriolito"  
Y en la chararratona graciosa de la masa india.  
Lo saludo en la hondonada "Oros de las banderas"  
Gruce, arde, incomparable, ¡oh Píedras, de vena!

Lo saludo en la danza de Historia y Nomenclatura,  
Y en el decanado arde, vuelto por el caso físico.  
Lo saludo en las chicas cuyo amor florece,  
Y en las chicas que buscan amor sólo en la retrofía...

Lo saludo en el promio de su buena y su realidad.  
Ricardo el Venturoso, viva La Facultad.  
Almódo López.

E. K.

### Fea, pero interesante

Murmuras por ahí de la rubia nacional: "Tiene  
la virtud de las mujeres que no son lindas: son in-  
teresantes".

La frase es fea; y aunque nadie la haya fornu-  
lado, es fea siempre. Pero su utilidad mayor escri-  
ba en la circunstancia de que es atribuida a un pintor.  
Vale decir, portándose al arte que contrasta con  
más éxito esta expresión de interés.

Los hombres dicen de una mujer: "Es linda o fea".  
Y nada más. Las mujeres, más sutiles, crean el lé-  
xico vulgar y conculador de "interesante". Los  
pintores, hombres al fin, resaca la expresión des-  
virtuada, y la aplican a todo aquello que sin tener  
un valor sensible visible y real, merece ser tomado  
en cuenta por nosotros.

La rubia nacional, por ejemplo, no es bella, ni  
linda, ni graciosa, ni elegante, ni nada de lo que es  
una mujer sino por un segundo la mirada de un  
hombre. Pero como dentro de nuestra rigurosa postu-  
rismo, expresa un concepto estético por ser algo,  
aunque no sea nada, la rubia nacional resulta por  
ello interesante...

E. K.

Primeros Membretes publicados en "Martín Fierro", Buenos Aires, 1924.

Un último aspecto que no queremos dejar pasar por alto en relación con los fragmentos es el tipo de modulación en clave humorística que hacen de las obras que referencian. No sólo en el caos de Girondo; también en un escritor contemporáneo suyo y figura clave de la vanguardia hispanoamericana podemos encontrar similares recursos. Así leemos en las *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna: “En los museos de reproducciones escultóricas es donde los papás oyen a los niños las cosas más insólitas: “¡Papá, a mí no me ha salido aún la hoja!”; “Las Venus marmóreas de los museos presentan manchas de pellizcos” (Gómez de la Serna, 58).

Quizá, vistos a la luz de estos ejemplos, podamos comprender las palabras de reproche que Hal Fosters guarda para los críticos poetas. Si bien menciona a O’Hara y Ashbery por tratarse de figuras activas en la época de *Artforum*, pareciera estar reclamando por ciertas competencias propias de las artes visuales, cierto saber especializado que en la crítica de los poetas se truecan en elaborada retórica. Al tiempo que señala la cuna del poeta-crítico-de-arte en los salones de Diderot y Baudelaire –“los poetas críticos solo tenían una conexión atenuada con las críticas literarias de los salones franceses para apoyarse” (Fosters, 104)–, dice que ahora “somos testigos de la venganza parcial del crítico poeta, que reivindica el necesario regreso de la Belleza y la Espiritualidad como los sujetos esenciales del Arte, con la Transgresión y el Sensacionalismo mantenidos a raya como divertidas suspensiones o espectáculos colaterales con que alimentar a los medios de comunicación de masas” (Fosters, 106). Duras palabras que, sin embargo, amonestan a prácticas discursivas de otro contexto cultural. Ante esto, creemos, tanto Schlegel como Novalis, tanto Gómez de la Serna como Girondo pueden dirigir tranquilos una mirada de soslayo y sonreír entre dientes ante juicios que, frente a ellos, seguirán de largo sin hacer mella.

© Sebastián Bianchi

### *Bibliografía*

Foster, Hal. *Diseño y delito y otras diatribas*. Akal, 2004.

Genette, Gerard. *Figuras V*. Siglo XXI, 2005.

Girondo, Oliverio. *Membretes, aforismo y otros textos*. Losada, 2014.

----. "Membretes". *Revista Martín Fierro 1924-1927*. Fondo Nacional de las Artes, 1995.

Gómez de la Serna, Ramón. *Greguerías*. Cátedra, 2008.

Koldobsky, Daniela. "La crítica de artes visuales en su sistema. Un análisis sobre la prensa diaria y semanal". *Otro campo. Estudios sobre cine*, 2002.

Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Eterna Cadencia, 2012.

Novalis. *Himnos a la Noche*. Interzona, 2017.

### *Imágenes*

Portada de *Athenaeum* de 1798. *Wikipedia*. Dominio público.