



PEDRO HERREROS, UN ESPAÑOL EN LA VANGUARDIA ARGENTINA

Martín Greco

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes

gretin@yahoo.com

1. Introducción: un poeta inclasificable

En julio de 1926, en el artículo “La presencia de Buenos Aires en la poesía”, Jorge Luis Borges (1997: 253) declara que *Ciudad* de Fernández Moreno de 1917 es “total presencia de Buenos Aires en la poesía”; y concluye “Otros fueron siguiéndolo, otros que historiaré en un próximo ensayo: “Blomberg, Herreros, Yunque, Olivari, Raúl González Tuñón”. Borges nunca escribió ese “próximo ensayo”. Un año después, sin embargo, esboza una “Nota sobre la lírica de hoy” donde propone satíricamente una clasificación parroquial de la poesía de su tiempo que establece estrechos vínculos entre vanguardia y representación poética de lo urbano. Allí, Pedro Herreros aparece en la “Escuela de lo aventurero, del agua o del Paseo de Julio y la Boca”, junto a Raúl González Tuñón y Héctor Pedro Blomberg (Borges, 1997: 314-315).

Cabe preguntarse quién es Pedro Herreros, poeta, situado en la línea de continuidad de Fernández Moreno, Blomberg, Yunque, Olivari y González Tuñón.

El propósito del presente trabajo es reconstruir la trayectoria poética de este autor marginal, escurridizo, de problemática clasificación, cuya obra principal, en la que se destaca el poemario *Buenos Aires grotesco y otros motivos* (1922), apareció casi en su totalidad en la década de 1920. En la actualidad preparo una antología de su obra, con una recopilación de artículos dispersos, testimonios y reseñas, una extensa bibliografía y correspondencia inédita, que permitirá, espero, rescatar a una de las figuras menos conocidas en el desarrollo de nuestros movimientos de vanguardia: Herreros es un escritor ignorado por la crítica reciente pero no por la de sus contemporáneos. Si ha desaparecido del sistema literario actual, ello se debe a su posición limítrofe entre fuertes polaridades, que involucran las condiciones de producción y distribución de su obra: 1. la nacionalidad y la condición social; 2. el año de su nacimiento; 3. la poética; 4. la difusión.

1.1. Español, inmigrante



Nacido en la ciudad de Arnedo de La Rioja española, Herreros llega solo y muy joven a Buenos Aires. Es en cierta forma el modelo del *escritor inmigrante*, figura que empieza a ser recurrente en nuestra literatura de las primeras décadas del siglo XX. La poesía de Herreros lleva esta tensión de origen entre la trabajosa adaptabilidad a la cultura de destino y la creciente distancia de la cultura de procedencia, entre la sordidez del presente y la idealización del pasado.

Sin embargo, a diferencia de otros casos más señalados de poetas relacionados con los movimientos migratorios como el propio Fernández Moreno y Alfonsina Storni, Herreros acabará por desvanecerse para la historia literaria; las dos naciones a las que perteneció lo dejaron paradójicamente sin nacionalidad: hoy no forma parte ni de la literatura española ni de la literatura argentina. Gran parte de ello se debe a que Herreros no es el inmigrante que hace la América, sino el *indiano* que pena en trabajos miserables. En “sincronía” con la producción teatral de autores como Armando Discépolo, la obra poética de Herreros expresa —en términos de David Viñas (1996: 108-112)— *la inmigración y el fracaso*.

Es posible considerar a Herreros como un caso del fenómeno que, según Beatriz Sarlo, se observa en aquellos años: “el ingreso al campo intelectual de escritores que vienen del margen, y la tematización del margen en las obras que ellos producen” (1988: 179-180). La miseria y la marginalidad son motivos recurrentes de su literatura. Véase, por ejemplo, el brevísimo poema “Balance”:

Fin de año. Rotas
las medias y las botas (PE: 83).¹

La imagen predominante de su literatura es la del *poeta pobre* que no sólo se apiada de los seres marginales, sino que muestra su propia marginalidad y su falta de dinero, ante la imposibilidad de convertir la poesía en un valor de cambio en el mercado cultural.

1.2. Vieja y nueva sensibilidad

Por el año de nacimiento (1890), Herreros no halla colocación generacional. Menor que Gálvez (1882), Carriego (1883), Banchs (1885), Fernández Moreno (1886) y Giusti (1887), publica su obra tardíamente en la década de 1920, aunque no es

¹ Las citas de la poesía de Pedro Herreros aparecen con estas abreviaturas seguidas del número de página: BAG: *Buenos Aires grotesco y otros motivos*, 1922; PE: *Poemas egotistas*, 1923; LTDF: *Las trompas de Falopio*, 1924; PP: *Poesía Pura*, 1926.



asimilado a las siguientes generaciones al modo de otros coetáneos como Oliverio Girondo, también nacido en 1890, Álvaro Yunque (1889) e incluso Ricardo Güiraldes (1886).

Dos circunstancias muestran los extremos de la parábola de Herreros a lo largo de la década de 1920: la revista *Nosotros* lanza en 1923 una encuesta a escritores menores de treinta años, acerca de “la nueva generación literaria”², casi no hay vacilaciones en cuanto a la posición de Herreros: diez autores encuestados lo sitúan entre los escritores jóvenes, mientras que sólo uno (Pablo Barrenechea) lo agrupa junto a Banchs, Fernández Moreno y Capdevila, en respuesta a la pregunta “¿Cuáles son los tres o cuatro poetas nuestros, mayores de treinta años, que usted respeta más?”

No obstante, pocos años después, tras el apogeo de la vanguardia, parece asistirse a un reordenamiento de las generaciones. La *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, de Vignale y Tiempo, no incluye a Herreros en la antología de “poetas aparecidos después de 1922”. Herreros padece en este caso una exclusión análoga a la de Roberto Mariani (1892), con quien fue asimilado en numerosas ocasiones por sus contemporáneos.

Al olvido de Herreros contribuyó también la reclusión final en la provincia de Córdoba (Argentina) a comienzos de la década del 30, a causa de una larga enfermedad, y la temprana muerte ocurrida en 1937.

1.3. Una poética excéntrica

La poética de Herreros ocupa un lugar problemático tanto en relación con las que la precedieron y las que la sucedieron, como en relación con las que fueron sus contemporáneas.

1.3.1. Posmodernismo y vanguardia

Por un lado, Herreros aparece entre dos movimientos, el del postmodernismo y el de la llamada “nueva sensibilidad”. En la transición hacia momentos de renovación puede hallarse una convivencia entre lo epigonal y lo innovador, una superposición de los *post* con los *pre*. Al respecto, reflexiona César Fernández Moreno en *La realidad y los papeles*, al establecer las coordenadas de los primeros libros de su padre Baldomero: “queda para el concepto de postmodernismo la vibración del pasado que, según la formación del neologismo, debiera ser su nota definitiva; desglosando para el

² De *Nosotros* XLIII 167, abril de 1923, a *Nosotros* XLV 172, septiembre de 1923.



prevanguardismo la tensión hacia el porvenir” (1967: 79). Se trata de un período poco estudiado pero especialmente fructífero de la poesía hispanoamericana en general. Sus heterogéneos límites y rasgos, así como los “avatares del término” *posmodernismo*, han sido revisados con exhaustividad por Hervé Le Corre (2001). César Fernández Moreno elige para la escuela de su padre el término sencillismo (llamado por la crítica más reciente “objetivismo intimista” [Monteleone 2006: 232]), y en ella incluye a Herreros.

La pertenencia de Herreros al “sencillismo” deberá ser por cierto matizada; si bien recorre el mismo camino que el Fernández Moreno de *Ciudad*, Herreros llega más lejos: en su libro de mayor alcance *Buenos Aires grotesco* de 1922, es el primero que procura dejar atrás las herramientas poéticas de la década del 10 para hablar de la ciudad de la década del 20. Herreros, *post* del *post* y *pre* del *neo*, por decirlo así, es el paso del posmodernismo a la vanguardia.

1.3.2. Poéticas del 20

Por otro lado, la poesía de Herreros transita en medio de las dos principales estéticas en conflicto en la década de 1920, habitualmente identificadas como Florida y Boedo.

Con la primera tendencia, la de Florida, comparte la mirada deslumbrada por la realidad urbana moderna, el uso de la imagen como sostén de algunos poemas, la yuxtaposición cubista y las experimentaciones métricas. Herreros participa de modo marginal en el movimiento martinfierrista, asistiendo a banquetes y eventos, y publicando ocasionalmente en *Martín Fierro* y *Proa*.

Pero a la vez el origen inmigratorio, la denuncia del egoísmo burgués y los motivos de la pobreza urbana, los suburbios obreros, la marginalidad, vinculan a Herreros con la estética de los escritores sociales de Boedo.

La adhesión de Herreros a la izquierda política es muy temprana; testimonio de ello es el escrito más antiguo al que he tenido acceso, publicado en ocasión del 1 de mayo de 1914 en la revista *Ideas y Figuras*, dirigida por el anarquista Alberto Ghirardo.

Ninguna de estas clasificaciones da cuenta de la complejidad de la poesía del Herreros más revulsivo, quien desde el mismo título de su libro de 1922 enuncia un programa poético que establece un ámbito (*Buenos Aires*) y una mirada (*grotesco*). Sin duda, como veremos, es posible incluir a Herreros sin violencia en el grupo de autores a los que la crítica sitúa en un “espectro intermedio” o zona alternativa a las tradicionales categorías de Florida y Boedo, junto a Roberto Mariani, Roberto Arlt,



Olivari, los hermanos Tuñón y Armando Discépolo.

1.4. Difusión masiva y difusión restringida

Otra circunstancia que ha obstaculizado la difusión de la poesía de Pedro Herreros es la dificultad de acceder a sus emprendimientos editoriales.

1.4.1. Libros

Sus libros, nunca reeditados, son publicaciones de fortuna, con pocos ejemplares solventados por el propio autor.

Sólo uno, *Poesía pura* de 1926, alcanza una difusión amplia, mediante una curiosa operación que fue calificada en su época como un caso “único en la historia de nuestra literatura” (Pirán, 1926, 29 de diciembre: s.p.). El colofón del volumen revela que el libro fue costeado por la tienda “A la ciudad de Bruselas” para regalar a sus clientas.

1.4.2. Publicaciones en la prensa periódica

Pedro Herreros colaboró en numerosos medios gráficos, en los que con frecuencia iba adelantando, por series, los textos de sus futuros volúmenes. No obstante, mucha de su producción periodística no ha sido nunca recogida en libro y es difícil de rastrear. En los relevamientos que he hecho hasta el momento, encontré constancia de colaboraciones de Herreros en medios muy disímiles: en la prensa cultural (*Ideas y Figuras, Nosotros, La Vida Literaria, Proa, Martín Fierro*), en revistas humorísticas (*Páginas de Columba y Don Goyo*), en magazines generalistas (*Caras y Caretas, Plus Ultra, El Hogar, Mundo Argentino*), y en suplementos de periódicos (*La Nación y Crítica*).

Asimismo, Herreros publicó revistas satíricas efímeras, escritas casi en su totalidad por él mismo, de circulación limitada, vendidas en mano. Hoy son inhallables, por lo cual no hay manera de determinar cuántas publicaciones efectivamente existieron. Sus denominaciones y fechas de aparición varían según los testimonios.

1.4.3. Bibliografías

No hay bibliografías de Pedro Herreros. Las escasas enumeraciones de su obra son incompletas o erróneas. A veces se confunden las obras efectivamente publicadas, todas de poesía, con otros proyectos periodísticos, narrativos y dramáticos,



que hasta donde sabemos, sólo llegan a ser anunciados. Por este motivo no será inoportuno recorrer someramente los ocho libros publicados de Pedro Herreros.

2. La poesía de Herreros

2.1. *El libro de los desenfados* (1915)

El debut de Herreros es sin duda una tentativa fallida, poco más que un ejercicio de versificación satírica en la tradición del barroco y el posromanticismo. Anticipan su obra posterior algunos ambientes y personajes marginales, el humor desenfadado que postula el título, y la mezcla heterogénea de registros. La revista *Nosotros* le reprocha “un incorrecto idioma, con censurables pretensiones castizas, una serie de chistes y retruécanos de mala ley” (Coronado [1915, diciembre: 318]). El propio Herreros, en lo sucesivo, eliminará este primer libro de la lista de sus obras.

2.2. *Buenos Aires grotesco y otros motivos* (1922)

La oportunidad de un nuevo comienzo llega en abril de 1922 con el que a mi entender es el libro más significativo de la obra poética de Herreros y, también, uno de los más importantes de la poesía urbana de la década. Los casi ochenta poemas de *Buenos Aires grotesco* conllevan una paradoja: se refieren a una ciudad en la que el poeta no ha nacido (ni habrá de morir). La condición de extranjero le permite a su autor tener una mirada extrañada de lo cotidiano. El tono general del volumen se establece desde el primer poema, brevísimo:

Yokohama. Rincón. Lectura. Y de improviso,
a un mozo japonés se lo ha tragado el piso (BAG: 5).

Como antes Fernández Moreno en *Ciudad* (1917), y como luego Oliverio Girondo en los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (diciembre de 1922), Jorge Luis Borges en *Fervor de Buenos Aires* (1923), Álvaro Yunque en *Versos de la calle* (1924) y Gustavo Riccio en *Poeta en la ciudad* (1926), Pedro Herreros es el poeta testigo que se propone fijar el instante fugitivo, capturar la belleza poética de lo urbano allí donde nadie la percibe. Por ello, la crítica ha hablado de *urbanismo*.

Jorge Monteleone (2006: 219), en un estudio sobre Carriego y Fernández Moreno, observa que la poesía urbana nace como un triple “acto inventivo”: en la representación del objeto, en el carácter del nuevo sujeto perceptor y en “el tipo de mirada del sujeto imaginario respecto de su objeto”, es decir, en la relación entre las



dos primeras. De las peculiares improntas que los poetas urbanos asignen a esos “actos inventivos”, derivarán las diferentes poéticas. El poema así concebido lleva las marcas del lugar y el momento de la percepción; su concepción es a la vez su enunciación. La poesía está en la calle; lo urbano, lo modesto, lo marginal, pueden ser materia de la literatura si se los observa con mirada poética. Los espacios en que Herreros halla lo poético son sobre todo esos márgenes, fuera de lo prestigioso y de lo pintoresco, zonas de frontera como el puerto y el suburbio: la isla Maciel, el Riachuelo, Palermo, los tranvías, el Paseo de Julio, la Aduana, los mercados de pescado, las tabernas de la Boca y otros bares. Esa geografía poética urbana está poblada por seres también marginales: tísicos, prostitutas, atorrantes, marineros, delincuentes, inmigrantes fracasados, bohemios, modistas, obreritas.

Es precisamente en los modos de representación de estos elementos donde se encuentra la novedad que introduce Herreros en la poesía de los años veinte, llevando al extremo un recurso apenas esbozado por Fernández Moreno y señalado luego como característico de la poesía de Oliverio Girondo. El recurso, calificado como “cubista”, posee dos condiciones, según Beatriz de Nobile (1972: 24): el empleo del tiempo presente para unir las categorías temporales y la yuxtaposición de líneas, en una técnica análoga al collage, sin nexos lógico-sintácticos. Otros autores, como Antonio Ansón, vinculan este procedimiento de la poesía de vanguardia a las experimentaciones contemporáneas con el montaje cinematográfico (1994: 29). La imagen se construye por yuxtaposición: la unión de diversos elementos produce un significado que no estaba en cada uno de ellos tomado de manera independiente. Así leemos en Pedro Herreros:

TARDE EN EL RIACHUELO

Barracas.

El Riachuelo.

La selva

de los veleros.

Lanchones

negros.

Un barco cargado

de hierros viejos.

Puentes

férreos



contra el
cielo.
Olor a pescado
muerto.
Y ese botero
que va y viene
llevando a compás los remos (BAG: 91).

Esta técnica se extrema hasta el punto de presentar un conjunto compuesto casi exclusivamente por sustantivos sueltos. La tensión provocada por la rima, sea asonante o consonante, puede funcionar como una suerte de aglutinador de los elementos dispersos:

Cielo azul. Río cobalto.
Sol. "Balneario". Casillas.
Picos. Palas. Carretillas.
Yerba. Vidrios. Tierra. Asfalto.
Galpones de zinc. Obreros.
Vagonetas. Rieles. Tren.
Focos. Redes. Luz. Caldén.
Pescadores. Marineros.
Agua humeante. Cloacas.
Bancos. Árboles podados.
Gaviotas. Barcos anclados,
y allá, entre humo, Barracas (BAG: 90).

Otro ejemplo, en el que el abrumador efecto de la exhuberancia de la ciudad moderna encuentra un correlato sintáctico acumulativo análogo al de la pintura de Umberto Boccioni *La strada entra nella casa*; pero el yo de Herreros no posee un balcón de referencia y circula en medio del tumulto: los poetas están en un ambiente canalla, de prostitución y delincuencia:

PASEO DE JULIO
Recova. Turbios mecheros.
Pilares. Sucias siluetas.



Baile popular. Poetas.
Atorrantes. Marineros.
Cines. Postales. Vidrieras.
Pipas. Tabaco. Figones.
Agencias de explotaciones.
Cafés-concierto. Rameras.
Casas de cambio. Armerías.
Teatro. Organillo. Tango.
Hambre. Libros. Ropa. Fango.
“Albergos” y mancebías (BAG: 23).

Si en la ciudad de Fernández Moreno, sostiene Monteleone, “hay dos estancias de recogimiento, que serán instancias de escritura: el café y el cuarto de la casa” (2006: 223), en la ciudad de Herreros todo ocurre en el espacio público: el poeta pobre no tiene refugio burgués, como en “Marineros”: “De todos los que estamos en el bar / ninguno tenemos hogar” (BAG: 26). La novedad de la percepción reutiliza las formas heredadas del modernismo. Es la resignificación desvalorizadora del grotesco. Así también el romántico nocturno pierde su prestigio para volverse suburbano:

NOCTURNO

La boca del Riachuelo.
Luces verdes y amarillas y blancas.
Y lejos,
la colorada
de la boya
que se enciende y se apaga (BAG: 8).

Los poemas citados muestran también algunos de los rasgos de la peculiar versificación de Herreros: las polimetrías heterogéneas, con una simple asonancia que une versos bruscamente fracturados por el encabalgamiento:

TABERNA DE LA BOCA

El aposento está empapelado
de papel escarlata.
Vino “quianti” y barbera.



Peces fritos. Castañas.
Y esa
cantante italiana
que
canta
canciones
napolitanas.
Y bandoneón
y guitarra (BAG: 16).

Las ligeras asonancias son predominantes, aunque en ocasiones alternan con consonancias estrictas, no siempre exentas de un matiz burlesco, como en los pareados del primer poema.

Las transgresiones de la poesía de Herreros despiertan la perplejidad, y aun el rechazo, en la crítica de la época. Los críticos más tradicionales no saben cómo reaccionar ante la aparición de *Buenos Aires grotesco*. Emblemática en tal sentido es la afirmación del anónimo autor de la reseña de *Caras y Caretas* (1922, 2 de septiembre: s.p.): “He aquí un libro de versos un poco desconcertante”. Y le achaca “anarquía de formas” y “vulgaridad”.

Otras reseñas en cambio advierten la novedad del libro: “Pedro Herreros entra en la literatura argentina como una tromba”, escribe José Gabriel.³ Ernesto Morales llama a Herreros el “poeta de los atorrantes y las ramerás” (1922, 14 de noviembre: s.p.).

Este libro es el primero de una serie de tres, publicados uno por año, que explica la inclusión de Pedro Herreros en el movimiento de vanguardia.

2.3. *Poemas egotistas. Condensaciones* (1923)

Si el libro anterior miraba hacia fuera para representar el ambiente urbano, en este la observación se vuelve hacia dentro, rehúye el mundo externo y coloca al yo como motivo poético central, un yo autobiográficamente identificado con el autor: marginal, sometido a la miseria, la soledad, el desamor, la ausencia de Dios y de futuro. Hay asimismo otra línea, más social, en el libro. El humor se vuelve negro:

³ Citado en Anónimo [Pedro Herreros] (ca. 1928-1929: 3).



Si los libros que tengo escritos
no me sacan de la miseria,
te juro muy solemnemente
que dejaré de ser poeta.
Y te prometo hacerme fraile,
o militar, o proxeneta (PE: 35).

Todo sigue girando, como se ve, en torno a la obtención de dinero, que es, según sostiene Viñas, “el núcleo primordial de la literatura de inmigración” (1996: 134).

2.4. Las trompas de Falopio (1924)

Como provocación el libro está dedicado “*A las prostitutas*”. Los cincuenta poemas se refieren sin rodeos a temas sexuales, en especial, desde luego, a la prostitución. Herreros ahonda aquí en la perspectiva desacralizadora de la ciudad babélica del *Buenos Aires grotesco*, en una carnavalización bajtiniana cargada de metáforas que reifican y animalizan los cuerpos humanos. En un breve texto, se asiste al encuentro de un español y una polaca en un prostíbulo de Buenos Aires. Es la cifra de esta estética de la Babel de inmigración y fracaso, de la que el poeta es testigo:

Está sentado frente a mí.
Inmigrante. Español. Y viejo.
(Olga, la Polaca,
se lo ha llevado adentro.) (LTDF: 30)

En “A un cortesana”, el humor y el cinismo exculpatorios son semejantes a los empleados por Nicolás Olivari en su reescritura de la costurerita de Carriego, publicada el mismo año en *La amada infiel*. La costurerita que dio aquel mal paso “no se la pasa tan mal”, dirá Olivari. Escribe Herreros:

Yo creo que tienes razón,
oh, cortesana de lujo insultante. [...]
Ahora fornicas a tu gusto.
Y visitas Gath y Chaves.
Y vistas como lo harían
las emperatrices orientales. [...]



Yo te envidio desde mi esclavitud,
oh, cortesana de lujo insultante.
Y si tuviera la mina que tú tienes,
mañana mismo me echaba a la calle. (LTDF: 36-37)

El libro provocó cierto escándalo. La recepción más hostil provino de un escritor de izquierda. En la revista del grupo de Boedo *Los Pensadores*, L.B., esto es, Leónidas Barletta, considera erróneamente a Herreros como un mero “literato” de Florida y califica el libro de “sarta de cosas inmundas” (1925, enero 13).

2.5. Poesía Pura (1926)

En el año en que muchos autores de vanguardia radicalizan su expresión, Pedro Herreros huye hacia atrás: este libro señala un brusco viraje, no sólo poético, sino también ideológico. Significativas son las diferentes dedicatorias de este libro y su precedente: si antes, como vimos, se dedicaba “A las prostitutas”, ahora se dedica “A las florecillas del campo”. Es el paso de la penumbra a la luz, de lo *impuro* a lo *puro*. Desaparecen los conflictos sociales, los ambientes sórdidos urbanos de “la turbulenta Babel argentina” (PP: 88), el humor, la versificación experimental. Las putas, marineros, malandras y canfinfleros de una “sociedad corrompida” (BAG: 69), son reemplazados por la transparencia, la brisa, el rocío, el sol, los árboles, los ruiseñores y el misterio, porque “la tierra es toda sonrisa”. Abundan los versos de arte menor, en especial romances de sabor hispánico.

No se conocen los motivos de esta conversión tan radical de Herreros. Pero la investigación muestra que este proyecto poético convive un tiempo junto a la estética anterior, al menos desde 1923, con la publicación en la prensa periódica de poemas destinados a un volumen inicialmente llamado *El libro puro*.

2.6. Cantos de amor (1930)

Este libro es una continuidad del proyecto iniciado en el libro anterior, aunque con un impulso más débil. El poeta refiere la búsqueda y el hallazgo del amor tan intensamente anhelado en los años de soledad, prostitución y miseria. Otra vez, la dedicatoria es todo un programa: “A la mujer. A mi mujer”. Las aristas más provocativas de su poesía han acabado por desaparecer.



2.7. Córdoba bajo mi ojo (1937)

El último libro publicado en vida es una mirada sombría acerca de la década infame y la corrupción generalizada de una “sociedad envilecida”. Con frecuencia la indignación política y social desplaza con ingenuidad a la sátira. En los años de “Cambalache” de Discépolo, Herreros vuelve a explicitar sus posiciones de izquierda. Su poesía sufre un nuevo cambio radical: las florecillas y ruiseñores del período anterior dejan lugar ahora a turbios sujetos: políticos corruptos, abogados, jugadores, rentistas, sacerdotes hipócritas, ministros, niñas distinguidas, delincuentes, gobernadores, jueces de paz, procuradores, rematadores, martilleros y borrachos.

2.8. Bestiario (1960)

Póstumamente, a instancias de sus familiares, aparece uno de los libros anunciados en vida por Herreros pero nunca concretados. Se trata de una recopilación de composiciones breves acerca de animales, que habían sido publicadas en la prensa periódica entre finales de la década de 1920 y principios de la de 1930. Las metáforas inusuales, el humor, la libertad métrica, explotan un vanguardismo más despreocupado, una mirada greguerística que revela la influencia de Ramón Gómez de la Serna.

3. Conclusiones: vanguardia y grotesco

La broma de Borges citada al comienzo de este trabajo deja entrever las subterráneas corrientes de continuidad que nacen de la poesía urbana de Evaristo Carriego. David Viñas (1996: 151) establece también una línea que vincula varios puntos: el Fernández Moreno de *Ciudad*, los primeros textos de Blomberg y “el primer Raúl González Tuñón”, que tematiza “puertos, cocaína, marineros, negros con banjo y el opio, goletas, los bares llenos de humo entre pipas y ojeras, pianistas, las putas”. Viñas añade que “Blomberg no llega a la vanguardia; no hay ruptura: sus ritmos se quedan adheridos a los tonos y el *tempo* del exotismo *art nouveau*. Muy serio, prolijo, sin quiebres; no hay síncopa ni humor ni insolencia”.

Dicha innovación en los ritmos y el tono se advierte en Herreros, que se constituye así a nuestro juicio en una suerte de eslabón perdido en esa cadena poética: leyendo *Buenos Aires grotesco* la literatura de Raúl González Tuñón y Nicolás Olivari ya no nos parecerá un salto tan brusco con respecto a sus precedentes.

Francine Masiello observa esta continuidad y señala las características específicas del yo observante (o *sujeto perceptor*, en palabras de Jorge Monteleone)



que se exacerba en la vanguardia: es un ojo que barre el panorama de la ciudad, extrayendo “imágenes dispartadas” del panorama urbano.

Es interesante comprobar que ya en 1923, en la encuesta sobre la nueva generación de la revista *Nosotros*, es decir, en el nacimiento de la vanguardia argentina, se habla de “visiones rápidas e incoherentes” de la ciudad moderna: “A todos estos “ismos” yo los agruparía en uno solo: ‘urbanismo’”: “Poetas prototípicos de los tocados de urbanismo, como yo los llamaría, son Fernández Moreno y Pedro Herreros, sin olvidar a Ricardo Güiraldes ni a René Zapata Quesada (Julio V. González, *Nosotros* XLIV 169: 270, junio de 1923). En esa misma encuesta, a la pregunta “¿Cuáles son los más talentosos jóvenes de su generación y cuyo porvenir cree usted más seguro?”, Nicolás Olivari incluye a Herreros en su respuesta (*Nosotros* XLIV 171: 527, agosto de 1923). Y poco después, ya durante el proceso de decantación entre posmodernismo y vanguardia, en una reseña del libro *Tangos* de Enrique González Tuñón, Olivari especifica que éste y Herreros forman parte de un grupo especial de poetas urbanos: “nos encontramos de vuelta de nuestros atorramientos por barrios extramuros, Borges, Raúl, Ganduglia, Last Reason, Pedro Herreros, Tallón, Mariani, Muñoz, y nuestra dulce y económica yiranta *La Musa de la mala pata*” (1926, 3 de septiembre: s.p.).

La mencionada noción de *urbanismo* es una de las categorías estéticas en las que se verifica una intersección entre las zonas de la tradicional división entre Florida y Boedo, tal como observa Gabriela García Cedro: “La coincidencia más reconocible en la producción de estos escritores que comienzan a publicar en los años '20, es la presencia de la ciudad” (2006: 14; el apartado se titula justamente “Urbanismo, barrios, literatura”).

Esa intersección, que García Cedro califica como “espectro intermedio”, es un viejo escollo para la crítica, desde la antología de Prieto, donde se menciona “un tercer grupo, no afiliado necesariamente ni a Florida ni a Boedo, pero inmerso en los intereses, en la problemática y hasta en el tono vital característicos de aquellas tendencias antagónicas” (Prieto, 1964: 32). Como adelantamos en la introducción, Pedro Herreros no acaba de encuadrar por completo en ninguna de las polaridades de Florida y Boedo, y tiene más elementos en común con los autores de dicho “espectro intermedio”.

Algunas lecturas críticas proponen añadir zonas al campo cultural, tomando en cuenta otras variables. Eduardo Romano amplía los límites de esta región en un estudio acerca de Nicolás Olivari, a quien considera “una síntesis superadora del



conflicto artepurismo/arte social que parecía dividir a los poetas de ese momento” (1998: 98) y coloca por su sarcasmo, su “ironía burlona”, su “exaltación carnavalesca”, junto a Defilippis Novoa, Enrique y Armando Discépolo y Roberto Arlt, en “la estética del grotesco”. Profundizan la propuesta de Romano, Ana Ojeda y Rocco Carbone en sus estudios preliminares a la obra de Nicolás Olivari y Roberto Mariani. El grotesco así entendido es “el precipitado de la dolorosa experiencia inmigratoria” (Di Tullio, 2006: 573) o “una representación estética de la inmigración” (Ojeda; Carbone, 2008: 15).

La Buenos Aires de Herreros es una ciudad *distanciada*, en términos de Kayser (1964: 224). Si repasamos los procedimientos del grotesco bajtiniano que Romano identifica en Olivari, podemos advertir que también Herreros los emplea extensivamente, si bien con menor virulencia: la mezcla de elementos heterogéneos, en especial lo alto y lo bajo, lo bello y lo feo, lo serio y lo despreciable; la actitud desacralizadora y el rechazo a las jerarquías; el humor negro; la oposición al convencionalismo y al mundo burgués; la animalización y reificación de la figura humana; la galería de personajes marginales; la desfiguración de la métrica tradicional. Hay también un concepto recurrente en Olivari, relacionado con el grotesco, que aparece como actitud y programa en Herreros: el *poeta funámbulo*. Véase de qué modo describe Herreros, en una carta privada, el emblemático poema que abre el *Buenos Aires grotesco* (“Yokohama. Rincón. Lectura...”):

También le digo que casi todos los que han escrito sobre el libro no han llegado a comprender muchas cosas. Por ejemplo, casi todos han dicho necedades de la composición sobre el Yokohama. Ninguno ha visto en ella lo que hay: un *escamoteo funambulesco*.⁴

Es en esa zona del grotesco de vanguardia, con algunos elementos propios de Boedo y otros del martinfierrismo, donde a mi juicio, se debe colocar al Pedro Herreros de la trilogía de la década del veinte; no sólo por la importancia de su obra en sí, sino también porque las descripciones del fenómeno serán incompletas si se lo excluye y porque resulta evidente su influencia en autores como los González Tuñón y Olivari, repetidamente señalada por éstos.

Herreros es uno de los primeros poetas de la década de 1920 en establecer, desde el título de su libro, el programa poético del grotesco, mediante el cual expone

⁴ Carta inédita de Pedro Herreros a Bermúdez Franco, 17 de noviembre de 1922.



lo trágico que yace en lo insignificante, lo sublime oculto en lo vulgar, la belleza mezclada a la fealdad, Eurípides y Esquilo en la feria de pescado:

VENEDORES DE PESCADO Y FARSANTES

He aquí estos italianos
que pudieran ser helenos
por sus regios guardapolvos
y por sus épicos zuecos.

Usan polainas moradas
como calzas atacadas...

¿Qué dice usted? ¿Qué hacemos?
Aquí, ya lo ve, vendemos
raya y pejerreyes finos.
Después, si quiere esperar,
nos verá representar
a Eurípides y a Esquilo (BAG: 41).

Bibliografía

- ANÓNIMO (1922, 2 de septiembre). "Los libros: *Buenos Aires grotesco y otros motivos*, por Pedro Herreros". *Caras y Caretas* 1248: s.p.
- ANÓNIMO [Pedro Herreros] (ca. 1928-1929). *Algo de lo que se ha dicho sobre Pedro Herreros*, folleto publicitario, s.d.
- ANSON, Antonio (1994). *El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia*. Madrid, Cátedra.
- BAJTÍN, Mijail (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza. Primera edición en español: 1987.
- BORGES, Jorge Luis (1926, 11 de julio). "La presencia de Buenos Aires en la poesía". *La Prensa*. Recogido en Borges (1997: 250-253).
- BORGES, Jorge Luis (1927, agosto-septiembre). "Página sobre la lírica de hoy". *Nosotros* LVII 219-220: 75-77. Recogido en Borges (1997: 313-315).
- BORGES, Jorge Luis (1997). *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé.



- DE NOBILE, Beatriz (1972). *El acto experimental. Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*. Buenos Aires, Losada.
- DI TULLIO, Ángela (2006). "Organizar la lengua, normalizar la lectura", en Jitrik (2006: 543-580).
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1956). *Introducción a Fernández Moreno*. Buenos Aires, Emecé: 151-170.
- FERNÁNDEZ MORENO, Baldomero (1917). *Ciudad*. Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada.
- GARCÍA CEDRO, Gabriela (ed.) (2006). *Boedo y Florida. Una antología crítica*. Buenos Aires, Losada.
- GARCÍA CEDRO, Gabriela (2013). *Ajuste de cuentas. Boedo y Florida entre la vanguardia y el mercado*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- H.B. [Honorio Barbieri] (1930, enero). "Damos noticias de Pedro Herreros, poeta dócil a las emociones simples y a los trastornos de su vida pintoresca". *La Literatura Argentina* 17: 132.
- JITRIK, Noé (dir.) (2006). *Historia crítica de la literatura argentina*. vol. 5 (dir. Alfredo Rubione): *La crisis de las formas*. Buenos Aires, Emecé.
- JITRIK, Noé (2009). *Historia crítica de la literatura argentina*. vol. 7 (dir. Celina Manzoni): *Rupturas*. Buenos Aires, Emecé.
- KAYSER, Wolfgang (1964). *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires, Nova.
- L.B. [Leónidas Barletta] (1925, enero 13). "Bibliografía: *Las trompas de Falopio*, versos de Pedro Herreros". *Los Pensadores* 103: s.p.
- LE CORRE, Hervé (2001). *Poesía hispanoamericana modernista. Historia, teoría, prácticas*. Madrid, Gredos.
- MASIELLO, Francine (1986). *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires, Hachette.
- MONTELEONE, Jorge (2006). "La invención de la ciudad. Evaristo Carriego y Baldomero Fernández Moreno", en Jitrik (2006: 205-235).
- OJEDA, Ana; Rocco CARBONE (2008). "Estudio preliminar". Roberto Mariani, *Obra completa 1920-1930*. Buenos Aires, El 8vo loco: 3-60.
- OLIVARI, Nicolás (1926, 3 de septiembre). "*Tangos*, por E. González Tuñón. *Martín Fierro* 33: s.p.
- PIRÁN, Carlos (1926, 29 de diciembre). "Hojeando los últimos libros: Pedro Herreros, *Poesía pura*". *Mundo Argentino* 832: 24.



- PRIETO, Adolfo (ed.) (1964). *Antología de Boedo y Florida*. Universidad Nacional de Córdoba.
- ROMANO, Eduardo (1991). "Transgresión y grotesco en la poesía de Nicolás Olivari", en Eduardo Romano y el Seminario Scalabrini Ortiz, *Las huellas de la imaginación*. Buenos Aires: Puntosur: 97-118.
- SARLO, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- SOTO, Luis Emilio (1923, noviembre). "Acotaciones a la poesía sintética". *Inicial* 2, noviembre de 1923. Reproducido en *Inicial, Revista de la Nueva Generación*, Bernal, UNQ, 2004: 124-129.
- VIGNALE, Pedro-Juan; César TIEMPO (comp.) (1927). *Exposición de la actual poesía argentina, 1922-1927*. Buenos Aires, Minerva.
- VIÑAS, David (1996). *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires, Sudamericana.
- VIÑAS, David (dir.) (2006). *Yrigoyen entre Borges y Artt (1916-1930)*. Buenos Aires, Paradiso.

Bibliografía de Pedro Herreros

- HERREROS, Pedro (1914, 1 de mayo). "Mi saludo". *Ideas y Figuras* 109: 7.
- HERREROS, Pedro (1915). *El libro de los desenfados*. Buenos Aires, s.e.
- HERREROS, Pedro (1922). *Buenos Aires grotesco y otros motivos*. Buenos Aires, s.e.
- HERREROS, Pedro (1923). *Poemas egotistas. Condensaciones*. Buenos Aires: s.e.
- HERREROS, Pedro (1924). *Las trompas de Falopio (1915-1923)*. Buenos Aires: Sagitario.
- HERREROS, Pedro (1926). *Poesía pura*. Buenos Aires: s.e.
- HERREROS, Pedro (1930). *Cantos de amor*. Buenos Aires: Librería Cervantes.
- HERREROS, Pedro [1937]. *Córdoba bajo mi ojo. Sus gentes, sus cosas, sus enigmas. Esto huele mal*. S.I.: Editorial La lectura que duele pero te cura, s.d.
- HERREROS, Pedro (1960). *Bestiario. Obra póstuma. Sugestiones del zoológico de Buenos Aires. Animales vistos humorísticamente*. Córdoba: s.e.

Datos del autor

Martín Greco es docente (UBA/UNA), investigador y guionista de cine. Organizador de las II Jornadas Internacionales sobre Gómez de la Serna (MALBA, 2010). Es autor de



numerosos estudios sobre las vanguardias hispánicas y editó los siguientes libros: *La penosa manía de escribir: Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir* (2010); *Membretes, aforismos y otros textos* de Oliverio Girondo (2014); *Habla Ramón. Entrevistas a Ramón Gómez de la Serna* (2010, con Juan Carlos Albert); *Escribidores y naufragos. Correspondencia Gómez de la Serna - Guillermo de Torre* (2007), *La ardiente aventura: Cartas y documentos inéditos de Evar Méndez, director del periódico Martín Fierro* (2015), estos dos últimos junto a Carlos García. Prepara una antología de la obra de Pedro Herreros, con artículos dispersos, testimonios y reseñas, una extensa bibliografía y correspondencia inédita.