



Giselle Carolina Rodas

Universidad Pedagógica Nacional / Universidad Nacional de Lomas de Zamora
rodasgisellec@yahoo.com.ar

Imágenes de cubierta, texto y humor en las contra-antologías (1926-1928) de Francisco Soto y Calvo

Cover Pictures, Text, and Humor in the Counter-Anthologies (1926-1928) by Francisco Soto y Calvo

Resumen

Francisco Soto y Calvo (1860-1936) fue un escritor argentino poco considerado por la crítica literaria. No obstante, el conjunto de obras que reúne *Los poetas maullantinos en el arca de Noé* (1926), *el Índice y fe de ratas de la nueva poesía americana* (1927) y la *Exposición de zanahorias de la actual poesía argentina* (1928) interesa con el objeto de estudiar las transformaciones de una época clave en el campo literario argentino. En esta oportunidad, nos dedicamos a las imágenes de las cubiertas de esos libros y a sus referencias textuales para analizar estrategias del humor con las que el autor pretende generar debate y captar la atención de potenciales lectores desde el umbral del texto.

Palabras claves

Francisco Soto y Calvo, poesía argentina, imágenes, humor, debate.

Abstract

Francisco Soto y Calvo (1860-1936) was an Argentine writer, not very well known by literary critics. However, the set of literary works that include *Los poetas maullantinos en el arca de Noé* (1926), *Índice y fe de ratas de la nueva poesía americana* (1927) and *Exposición de zanahorias de la actual poesía argentina* (1928) are interesting particularly to study the transformations of a key era in the Argentine literary field. In this opportunity, we dedicate ourselves to the pictures on the covers of these books and their textual references to analyze

humor strategies with which the author tries to generate debate and get the attention of readers from the threshold of the text.

Keywords

Francisco Soto y Calvo, Argentinian poetry, pictures, humor, debate.

Francisco Soto y Calvo

Francisco Soto y Calvo fue un escritor argentino nacido en 1860 en una familia de clase acomodada. Su esposa fue la pintora María Obligado (1857- 1938), perteneciente a una de las familias más tradicionales de Argentina y heredera de la estancia “La Ribera”,¹ donde se construyó el palacio en el que vivían. Los viajes que realizaban para conocer distintas culturas fueron fuente de inspiración en la producción literaria de Francisco, como sucede en *Croquis de Italia* (1896) o *Bajo el cielo de Grecia* (1928).

En París, publica parte de su literatura inicial, como *Poesías 1880-1894* (1895), *Aires de montaña* (1896), *Nastasio* (1899), *Nostalgia* (1901) y *El genio de la raza* (1900). Sin embargo, la prosperidad económica no fue una constante en su vida. Aunque eso no le impidió mantener un buen pasar, la autofinanciación, modo en que Francisco habría publicado su producción inaugural, se vio afectada (Lorenzo Alcalá). Su obra abarca la escritura en prosa (*Cuentos de mi padre*, 1897), el ensayo político (*El doctor Roque Sáenz Peña. Ensayo de biografía sociológica*, 1910), la crítica de arte (*El arte francés en Buenos Aires*, 1909) y la traducción (*Antología de poetas líricos brasileños*, 1922; *Cien joyas de Byron*, 1924; *Joyario de Comoens*, 1924; el *Joyario de Poe* 1926, etc.). Escribió en periódicos de las ciudades de San Pedro y de San Nicolás (*El Pueblo*, *El Debate*, *El Imparcial* y *El*

¹ La familia Obligado se había asentado en lo que actualmente es el partido de Ramallo, al norte de la provincia de Buenos Aires. Sus tierras lindaban con el río Paraná, donde se forma un codo que recibió el nombre de Vuelta de Obligado. María era hermana del escritor Rafael Obligado (1851-1920), autor del poema gauchesco “Santos Vega” (1885).

Tribuno), y en *La Nación*; así como también en revistas literarias de referencia para la época, por ejemplo, en *Nosotros* (1907-1934; 1936-1943) y *Estudios* (1901-1905; 1911). Su campo más prolífico fue el de la poesía, entre la que se encuentran *Nastasio* (1899), poema de tono gauchesco, *Nostalgia* (1901), *Ante la esfinge* (1930) y *Frutos de mar* (1930), entre más de otros veinte títulos.² A pesar de su fecunda producción, sus obras no alcanzaron el impacto esperado y, antes que elogios, en muchas ocasiones recibió el silencio o el rechazo como respuesta.

Como miembro de la Academia Argentina de Letras, Francisco Soto y Calvo pudo ocupar brevemente su designación debido a su estado de salud. Murió en 1936 sin dejar descendencia. Había proyectado donar al Estado nacional un conjunto de muebles, cuadros, libros y objetos de archivo con la idea de crear una fundación que llevara su apellido y el de su esposa,³ idea que no prosperó (Buonocore 94). Su biblioteca personal, que sumaba más de 20000 volúmenes, fue subastada y sus manuscritos fueron depositados en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno poco antes de su fallecimiento.

Pese a su amplia producción, la crítica literaria también ha sido reticente a ocuparse del autor. Así lo demuestran los escasos estudios a él dedicados, apenas un apartado que José Enrique Rodó le dedica en el ensayo *El que vendrá* (1897) a su libro *Poesías (1880-1894)*; una breve referencia de Domingo Buonocore (1977-78), quien lo menciona en un artículo sobre bibliógrafos argentinos; un artículo de Luis Sáinz de Medrano (2007), que se ocupa principalmente de *Nastasio* (1899), y un único artículo de May Lorenzo Alcalá (2008) sobre el tema que plantearémos a continuación. El resto son algunas pocas notas, como las líneas que le dedica Adolfo Prieto en su *Estudios de literatura argentina* (2013), entre otras acotaciones

² Dentro de ese corpus, la pieza más representativa es su poema gauchesco *Nastasio* (1899) debido a la carta que escribe el filólogo colombiano Rufino José Cuervo y que es incorporada como prólogo, dando inicio a un largo debate con el español Juan Valera acerca del futuro de la lengua castellana en América. Cfr.: May Lorenzo Alcalá.

³ Al respecto, véase el borrador de la carta dirigida al Presidente de la Nación, Agustín P. Justo (1873-1943), Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Argentina. Departamento de Archivos. Fondo Francisco Soto y Calvo (AR-BNMM-ARCH-SyC; I.C1, man. 1 f., s.f). Para la descripción y catalogación de este fondo, cfr. De la Fuente.

de Fernando Sorrentino disponibles en la web (2001; 2009). Existen también dos biografías centradas en la vida de Francisco y su esposa, la de Emilio Suárez Calimano, *Una moralidad vivida. Historia de dos existencias: Francisco Soto y Calvo y María Obligado de Soto y Calvo* (1935), y la de Claudio Miguel Ángel Rodríguez, *El esplendor perdido. La increíble historia de María Obligado y Francisco Soto y Calvo* (2012). Tal vez el desinterés se deba a la poca atención que despierta la calidad de su producción poética, relegada en opinión de Buonocore por “aluvial y heterogénea” (92), de modo semejante a lo que ocurre en torno a su labor como traductor (Aulicino).⁴ Si bien es cierto que la calidad de su poesía es cuestionable, existe en nuestra opinión una zona que merece ser considerada porque a partir de su análisis es posible estudiar los cambios, efectos y debates de una época en agitación, como se expondrá seguidamente.

Imágenes de cubierta y estrategias humorísticas

Un área poco explorada de la producción literaria de don Soto y Calvo es el corpus textual en versos que reacciona a una serie de antologías que fijaron las concepciones poéticas de los años 20: la *Antología de la Poesía argentina moderna (1900-1925)*, publicada por Julio Noé en 1926, el *Índice de la nueva poesía americana* (1926) prologado por Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges y la *Exposición de la actual poesía argentina* (1927), reunida por Pedro Juan Vignale y César Tiempo. Soto y Calvo escribe versos jocosos en los que se

⁴ En su libro *El humor de Borges*, Roberto Alifano (35-36) recoge una anécdota en la que Borges comenta el caso de Soto y Calvo como traductor: “su obra de traductor está llena de disparates y no se la puede ver en otra forma que no sea la del humor. Era el único traductor que traducía del idioma inglés, conociendo solamente el idioma castellano” (36). La contratapa de ese libro reproduce, además, el facsimilar de una carta enviada por Enrique Anderson Imbert a Alifano en 1997 luego de haber leído *El humor de Borges* (publicado inicialmente en 1995). Allí confirma, con otra anécdota, la opinión que el escritor tenía de Soto y Calvo: “Una noche, allá por 1938, Borges me contó que Soto y Calvo confiaba en que un diccionario bastaba para traducir de cualquier lengua desconocida” (la cita corresponde a la nota de contratapa).

mofa de esos textos, gesto que valió para que May Lorenzo Alcalá le adjudicara el mote de “contra-antólogo” de la vanguardia. El conjunto textual que compone está integrado por *Los poetas maullantinos en el arca de Noé* (1926), el *Índice y fe de ratas de la nueva poesía americana* (1927) y la *Exposición de zanahorias de la actual poesía argentina* (1928). En su diatriba, don Francisco, que entonces tenía casi setenta años, ataca a sus coetáneos, entre ellos al mismo Noé, editor a cargo de la primera antología, y también se burla de las compilaciones que integra la joven guardia, caso que representa de modo emblemático la figura de Jorge Luis Borges, uno de los prologuistas del *Índice de la nueva poesía americana* (1926). Como particularidad de la serie que inaugura, debe adelantarse que en ese momento recurre por primera vez al ejercicio del humor para manifestarse y reclamar su legitimación, ya que hasta entonces su producción había sostenido un notable tono serio.

Para exponer algunos recursos que utiliza el escritor en torno al humorismo, en esta oportunidad deseamos concentrarnos en las imágenes que aparecen en las cubiertas de los libros de contra-antologías, cuya selección estuvo a cargo del autor, y en las referencias a esas ilustraciones, que aparecen en el interior de los textos, ya que en esos espacios es posible visibilizar estrategias con las que Soto y Calvo pretende burlar y descalificar a sus adversarios, al tiempo que busca establecer diálogo con ellos y captar la atención de potenciales lectores.

Con respecto a las cubiertas de los libros seleccionados, vale señalar que las tres ilustraciones fueron realizadas por María Obligado de Soto y Calvo, esposa de Francisco, quien ya había realizado ese tipo de intervención.⁵ María había sido discípula del artista José Aguyari en Buenos Aires y de Jean Pauls Laurens en París. Practicaba un estilo realista en retratos, figuras y paisajes. Cultivó el tema campestre, en una fórmula que rendía homenaje a la tierra natal, como lo hace en “Tarea en el río”, obra que forma parte de la colección del Museo de Arte de Tigre

⁵ María había ilustrado la portada de *Santos Vega* (1885), el conocido poema de su hermano, como lo relata el mismo Francisco en el texto que escribe para la muestra de su esposa en el salón Witcomb (1918).

(provincia de Buenos Aires). Su producción fue prolífica, como puede comprobarse en el “Catálogo” de la exposición de sus obras,⁶ celebrada en el salón Witcomb de Buenos Aires (1918), donde se registran unos trescientos veinticinco títulos entre cuadros, bocetos y estudios, como “La Hierra”, “San Martín”, “Beethoven” o “Croquet”. Las pinturas diseñadas para los libros de su marido difieren notoriamente en los temas que le eran recurrentes y se ajustan al contexto de la publicación para generar otros sentidos tendientes a la risa o la provocación, en general ajenos a su producción pictórica. Como le es común al recurso de la ilustración, estas imágenes son significativas para la apreciación de lo risible que se preanuncia en esa zona de apertura del libro (Traversa).

Por otro lado, la bibliografía material, “disciplina que estudia los textos como formas registradas, así como los procesos de su transmisión, incluyendo su producción y su recepción” (McKenzie 30), enseña que los aspectos formales inciden en el sentido de lo escrito. El papel, la tipografía, las ilustraciones y la encuadernación son fuentes que informan sobre el texto y su transmisión (Bowers; Gaskell; Laufer). Una disciplina analítica y descriptiva como la que señalamos permite registrar información complementaria a la que se obtiene de las líneas de texto. En el caso de los escritos impresos, tanto el formato como la *mise en page*, las secciones, las convenciones tipográficas, la forma de puntuar o cualquier otro dato que pueda iluminar la historia del libro están investidos de función expresiva e interpretativa (McKenzie). En esa línea, Roger Chartier ha insistido en que “no se pueden separar las condiciones de publicación de los textos y la interpretación de su sentido” (1-2), ya que el comentario y la crítica hermenéutica son compatibles con el enfoque referido a las condiciones técnicas y sociales de producción, circulación y consumo textual.

En ese marco, vemos que en las cubiertas de los libros se encuentran indicadores gráficos y semánticos que orientan el programa de lecturas y de interpretación. En las portadas de los textos de Soto y Calvo, se preanuncia el

⁶ Cfr. AR-BNMM-ARCH-SyC (6.U. C. 24, folleto).

distanciamiento de lo serio, rasgo coincidente con lo que se leerá en el interior, en una notable relación anafórica (Traversa), que se manifiesta de acuerdo con tres tipos discursivos asociados al humor. En primer lugar, la parodia, forma hipertextual que surge de la relación entre un texto fuente y otro derivado, y supone conocer las convenciones del texto de referencia para generar sus sentidos contrarios con la finalidad de provocar efectos cómicos, burlescos o denigrantes (Genette 27; Hutcheon 178; García Rodríguez). En segundo lugar, la sátira, que señala vicios morales con el objeto de corregirlos exponiéndolos al ridículo (Hutcheon 178); y cuando se conjuga con lo paródico toma la forma más específica de parodia satírica (Hutcheon 185; Genette 37-38). En tercer lugar, la caricatura, que a través de la ilustración exhibe el retrato de una persona en una técnica deformadora que exagera lo físico o lleva al ridículo algún aspecto psicológico o moral que se le adjudica al caricaturizado (Estébanez Calderón 134-135; Columba 23). De acuerdo con estos presupuestos, nos concentraremos en las obras de Soto y Calvo con el objeto de estudiar dispositivos y recursos humorísticos en las portadas y en las referencias anafóricas existentes en el interior de los textos, así como en los efectos que estos mecanismos pretenden generar en los aludidos y en el público en general.

***Los poetas maullantinos en el arca de Noé* (editorial Gleizer: 1926)**

Soto y Calvo escribe *Los poetas maullantinos en el arca de Noé* (1926) en reacción a la *Antología de la poesía argentina moderna* (1900-1925) publicada por Julio Noé en 1926.⁷ Esta compilación, que reunía voces representativas de la poesía nacional del primer cuarto del siglo XX, está dividida en cuatro secciones. La primera está dedicada a Leopoldo Lugones, figura sobre la que se sostienen los representantes de la lírica modernista, que se exponen más adelante, en el libro. De

⁷ La antología de Noé contó con una segunda edición del año 1931 con notables reescrituras y reconsideraciones. Sobre estas antologías puede leerse Salazar Anglada (“Julio Noé”).

acuerdo con el editor, la ubicación de Lugones en ese lugar de privilegio se debía a la gran influencia que ejerció en los escritores argentinos de comienzos de la centuria, así como también a las numerosas discusiones de las que fue objeto debido a la tendencia poética que representaba (Noe 6).⁸ El escritor ocupaba el centro del sistema literario, según se lee en los resultados de la encuesta realizada hacia 1923 por la revista literaria *Nosotros* (aparecida desde el número 168, en el mes de mayo), donde la mayoría de los informantes lo selecciona como una figura ineludible en tanto modelo de perpetuación o rechazo (Sarlo 219-220; Olea Franco 122). Algunos de sus poemas incluidos en la colección son “Delectación morosa” (de *Los crepúsculos del jardín*, 1905), “La última carreta” (de *Lunario sentimental*, 1909) y “Balada del fino amor” (de *Las horas doradas*, 1922), a los que se suman otros trece títulos. La segunda sección del libro está compuesta por un conjunto de poetas que habían comenzado su producción hacia fines del siglo XIX y los primeros años de la nueva centuria, en línea con la lírica modernista rubendariana y lugoniana (con un total de nueve casos, entre los que pueden leerse Eugenio Díaz Romero, Ángel de Estrada, Diego Fernández Espiro y Alberto Ghirardo). El tercer conjunto, que posee la mayor cantidad de nombres, con un total de cuarenta y cinco menciones, está conformado especialmente por los poetas de la “generación del Centenario”, y por aquellos que se habían vinculado a la revista *Nosotros* (como Fernán Félix de Amador, Enrique Banchs, Ernesto Mario Barreda, Arturo Capdevila y Manuel Gálvez). Cabe señalar en este punto que esa publicación fue de gran influencia en la época, y que el mismo Noé había sido su director durante el periodo de septiembre de 1920 a marzo de 1924. De hecho, la antología que estudiamos fue un producto de su casa editorial.⁹ También debe considerarse que el mismo Soto y Calvo había realizado algunas contribuciones para la firma¹⁰

⁸ Sobre las antologías de las primeras décadas del siglo XX que colaboraron al proceso de canonización de Lugones puede verse Salazar Anglada (“En el centro del canon”).

⁹ Sobre el impacto y el recorrido de esta revista puede consultarse Prislei (“Nosotros”).

¹⁰ Pueden leerse, como casos ejemplares el poema que escribe en honor al reciente fallecido Rafael Obligado (1851-1920), titulado “Carta a Rafael Obligado en la gloria” (año XIV, nº 131, 1920, 448-454). También el poema dedicado “A Calixto Oyuela” (año XVII, nº 175, 1923, 396-401) y

aunque ninguna de sus obras fue incluida en el libro. El cuarto y último segmento de la compilación está conformado por treinta dos figuras entre las que destacan los jóvenes influenciados por los *ismos* europeos (como Francisco Luis Bernardez, Jorge Luis Borges, Alfredo Brandan Caraffa, Oliverio Girondo y Leopoldo Marechal), y aquellos que sin ser plenamente vanguardistas daban cuenta de la “nueva sensibilidad”. No extraña la presencia de este grupo en *Nosotros* dado el eclecticismo de la publicación, que no escatimaba lugar para las nuevas figuras (Olea Franco 145), rasgo que coincide con la selección de Noé.¹¹ En todos los casos de la antología, el colector incluye además una breve biobibliografía que resume la vida y producción de cada autor referido.

Los poetas maullantinos en el arca de Noé responde en forma paródica a ese libro con un encono sostenido contra Noé, ya que Soto y Calvo se queja de haber sido omitido en la compilación (“el viejo loco Soto / habla porque sus versos no entraron en el coto” [27, vv. 10-11]), aunque no es el único disgustado por la selección, como lo muestran las reseñas de la época.¹² En la nota poética titulada

“El asceta” para Ángel de Estrada (año XVII, Nº 177, 1924, 279). Además, en el número 193 (de 1925) se lo incluye en la sección “Poetas argentinos: Francisco Soto y Calvo; Ernesto Mario Barreda; Fermín Estrella Gutiérrez; Carlos Mastronardi Negri; César Tiempo”.

¹¹ Es ejemplo de ello que el manifiesto de Borges, “Ultraísmo”, se publica en la misma revista (*Nosotros*, año XV, vol. 39, nº 151, 1921) y al año siguiente se incluye una antología de poemas de esa corriente de vanguardia (*Nosotros*, septiembre, año XVI, nº 160, 1922).

¹² La antología de Noé tuvo en su tiempo destacadas notas y reseñas debido a la polémica que su recorrido trazaba (entre 1900 y 1925), por ejemplo, la escrita por Ernesto Morales en *Nosotros* (año XX, nº 207, 1926, 531-535) en respuesta a la crítica de Manuel Gálvez (*El Hogar*, 1926, nº 872). Interesa señalar la que el joven Borges escribe en el nº 15 de *Proa* (“Acotaciones. Julio Noé: *Antología de la poesía argentina moderna*, 1926”). Además de agradecer su inclusión, y la de otros nombres (como Enrique Banchs, Miguel Camino o Pablo Della Costa), cuestiona algunos ausentes (como Francisco Piñero, Ricardo Molinari y Norah Lange) y juzga la cuarta parte del libro, la de “los muchachos” en la que es incluido, como la de “aire más respirable, la menos cursilona, la más atropelladora y sin trampas” (52), acaso por su cercanía con las ideas de vanguardia y su distancia crítica con el aire modernista que se respira en las primeras secciones del tomo. También destacamos la reseña anónima (“Antología de la poesía argentina moderna por Julio Noé”), que se publica en el número doble (27-28) de *Martín Fierro* con numerosas objeciones: hacia el “eclecticismo” de Noé para la selección; al espacio de una sección entera dedicada a Lugones, que pareciera indicar la cuestionable subordinación de los demás a este poeta; al corpus de poemas seleccionados por ser en muchos casos los menos representativos de la individualidad del escritor; a la exclusión de algunos nombres ineludibles, ausentes por no contar con libro publicado. Para el firmante anónimo, la reseña resulta incompleta y solo representa “el gusto personal del señor Noé” (203).

“Ya escampa” (15-16) manifiesta su descontento y revela la esencia del humorismo, exponiendo la ofensa en la que el locutor se ve comprometido (Steimberg 103): “Mas con gusto tan precario / el Patriarca hizo elección [...] Es cierto, que el toque está, / en patrocinar lo malo”, dice (15, vv. 9-10; 17-18). Más adelante reprocha a Noé el criterio, en su opinión, caprichoso de la selección y le recuerda con humor sarcástico que su obra había formado parte de otra antología en la que se incluían voces representativas de la poesía nacional de fin de siglo: “PAGANO en su ANTOLOGÍA / me puso... No así, NOÉ: / por eso, yo llámole, / a la de éste ANTOJOLÍA” (16, vv. 29-32). Don Francisco alude a *El Parnaso Argentino* (1904), la colección de José León Pagano (1875-1964) que reunía cuarenta y seis autores e incluía los poemas de Francisco titulados “Colores” (399-400) y “Consuelo” (401-403). En *Los poetas maullantinos* Soto y Calvo emite su diatriba contra los antologados, dedicándoles un poema degradante en el mismo orden en que aparecen en la compilación citada, en un efecto de ridiculización y desacralización del que emana lo paródico (García Rodríguez).¹³ Asimismo, don Francisco hace gala de una voz de la experiencia (“escuche un pobre consejo / que quiere darle este viejo” [134, vv. 27-28]) cuando se dirige a los más jóvenes, a quienes dedica algunas absurdidades como: “Quizá este extraño gato de arrabales / que mayidos buscó sensacionales / errado se imagina / que el GENIO pégase con la gomina” [139, vv. 1-5]), en alusión a Borges. Así y todo, se apropia de los recursos gráficos que los nuevos prodigan por influencia de las vanguardias europeas y, como puede verse en el caso citado, juega con los cambios de letras, esto es, con la recurrencia de las mayúsculas, y en otras ocasiones con las cursivas y la disposición visual de los versos, reiterando los rasgos textuales del oponente, en un gesto común a lo paródico (García Rodríguez) que puede comprobarse en el resto del poema dedicado a Borges (139-140).

¹³ Hay algunos pocos casos, en los que Soto y Calvo se muestra más benevolente, por ejemplo, con algunos poetas ya fallecidos, como Héctor Ripa Alberdi (1897-1923) o Benjamín Taborga (1889-1918).

En la imagen de cubierta, el libro de Soto y Calvo prioriza tonos azulados que unifican el color del cielo con el agua que lleva un arca cargada de gatos (Fig. 1). Los felinos reman la nave, juegan con ovillos de lana y son conducidos en viaje. La parodia del título remite a otros artefactos en alusión al compilador de la *Antología de la poesía argentina moderna*, Julio Noé. Soto y Calvo juega con su nombre en una referencia bíblica que se integra a la ilustración satírica de los gatos poetas estableciendo, en términos de Gombrich, una “metáfora ilustrada” (“Magia” 206-207). La parodia también introduce un dispositivo degradante en referencia, como es claro, al arca de Noé.¹⁴ Como lo recuerda Michel Pastoureau (63), el texto del “Génesis”, que menciona la orden que Dios da al patriarca Noé, no refiere qué animales deben transportarse en el arca, sino que los generaliza según las especies: aves, ganado y reptiles en pareja macho y hembra.¹⁵ Las imágenes concebidas culturalmente en relación con este mito seleccionaron los animales a bordo de la nave de acuerdo con un “sistema de valores [...] que difieren según las épocas, las regiones y las sociedades” (Pastoureau 63). No obstante, en todas ellas hubo unanimidad en seleccionar el león, un animal noble y jerárquicamente superior, a bordo del arca (Pastoureau 63). La elección de Francisco ridiculiza a los poetas compilados al referirlos en la forma del gato, un animal común, doméstico, de simbolismo negativo que “apenas se emplea como exterminador de ratas y ratones” (Biedermann 208-209) y que en el lenguaje cotidiano argentino aparece en una serie de expresiones que lo tienen como protagonista de su simplicidad negativa. Como anota Félix Coluccio: “aquí hay gato encerrado”, “caer siempre parado como gato” o “es una bolsa de gatos” (145). Este dispositivo paródico-satírico presente en la cubierta será una constante tanto en este primer libro como en las contra-antologías que publicará posteriormente.

¹⁴ La broma alusiva al nombre de Noé y el viejo patriarca ya había sido parte del juego de humor del “Cementerio de *Martín Fierro*”: “Aquí sepultó la Parca / A Noé, persona bella. / -¿Este era el dueño del arca? / -No, señor: estaba en ella” (*Martín Fierro*, año 1, n° 1, febrero, 1924, 6).

¹⁵ “Y de todo ser viviente meterás en el arca una pareja para que sobrevivan contigo. Serán macho y hembra. De cada especie de aves, de cada especie de ganados, de cada especie de reptiles entrarán contigo sendas parejas para sobrevivir. Tú mismo procúrate toda suerte de víveres y hazte acopio para que les sirvan de comida a ti y a ellos” (“Génesis” 17).



Ilustración 1. Francisco Soto y Calvo. *Los poetas maullantinos en el arca de Noé*. Buenos Aires: Gleizer 1926. Ilustración: María Obligado de Soto y Calvo. Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BNMM)

Soto y Calvo entiende este gesto de burla como un acto necesario, que puede interpretarse en relación con el modo en que la joven guardia se manifiesta a la hora de establecer contacto con sus congéneres y con la tradición a través de la institucionalización del escándalo y de la polémica en su afán rupturista (Sarlo 225) o, más específicamente, de la parodia y del humor, para desacreditar la tradición y establecer las condiciones de la propia producción, como lo hacen, por caso, quienes se habían vinculado en torno a la revista *Martín Fierro* (Sarlo 232; Masiello 23; Schwartz 88-89).¹⁶ En correspondencia, Francisco retoma mecanismos propios de los vanguardistas, como el uso de la sátira, de la parodia, del sarcasmo o del humor absurdo, que aparecían por ejemplo en los versos del famoso “Parnaso

¹⁶ Interesa señalar el testimonio de Córdova Iturburu en *La revolución martinfierrista*: “La actitud combatiente de *Martín Fierro*, su iconoclastia, su agresivo desenfado, la novedad de su acento, suscitaron el interés y la simpatía de la gente joven por su edad y por su espíritu y una actitud llena de reservas en esos sectores, existentes en todas las épocas, propensos al endurecimiento prematuro de las arterias y a los reumatismos precoces. Entre los poetas anteriores a nuestra generación, entre las figuras de primera fila de la literatura vigente, sólo don Leopoldo Lugones [...] pareció regocijarse con nuestro advenimiento y nos tendió una mano” (14). Sobre los inicios de la actitud polémica en *Martín Fierro* puede verse Gilman (“Polémicas II”).

Satírico” y en los “Epitafios”,¹⁷ secciones fijas de *Martín Fierro* (segunda época, 1924-1927) que apelaban al humor para polemizar con la tradición y con los propios (Schwartz 95), y los incorpora para definir su quehacer poético acorde a la práctica de los jóvenes, un movimiento que también realiza en reapropiaciones formales, al tiempo que busca instancias de legitimación imitando a quienes parece desestimar. El escritor testimonia este deseo de poner en práctica esos mecanismos, que supondrían un diálogo con los grupos literarios en boga, en la copia de una carta del 28 de agosto de 1926,¹⁸ dirigida al escritor y codirector de *Inicial. Revista de la nueva generación* (1923-1927), Roberto Ortelli (1902-1965).¹⁹ En su nota, Soto y Calvo intenta persuadirlo acerca de la publicación de su próxima contra-antología, el *Índice y fe de ratas de la nueva poesía americana*, que responde al *Índice de la nueva poesía americana*, impreso por la “Sociedad de Publicaciones El Inca”, que Ortelli dirigía con J. E. Smith. Francisco argumenta que el revuelo provocado por su “broma” a los *maullantinos* habría resultado conveniente para ambas partes:

Usted tiene miedo de la broma y creo que es un error grande. Aquí lo que hace falta es mover el ambiente y predicar el estudio y esto no se puede hacer entre nosotros sino por medio de la risa.

¹⁷ En los Epitafios, el humor corrosivo se inscribe en las lápidas dedicadas a los poetas en cuestión: “En aqueste panteón / Yace Leopoldo Lugones, / Quien leyendo “La Nación” / Murió entre las convulsiones / De una auto-intoxicación” (24 de enero, año II, nº 14-15, 1925). En el Parnaso Satírico, se cuestionan en clave de humor algunas costumbres literarias propias de los aludidos: “Fue don Leopoldo Lugones / un escritor de cartel / que transformaba el papel / en enormes papelones. // Murió no se sabe cómo. / Esta hipótesis propuse: / “Fue aplastado bajo el lomo / de un diccionario Larrouse” (julio, año IV, nº 42, 1927). Según lo testimonia González Lanuza en *Los martinfierristas* (75-76), la agresión “persona a persona” en el “Parnaso Satírico” podía convertir en víctimas a los agresores, puesto que nadie estaba exento de verse en el juego. Casi siempre iban dirigidos a personas ajenas al periódico, pero también a sus integrantes.

¹⁸ Cfr. AR-BNMM-ARCH-SyC (U. C. 1.C2, mec., 1f.).

¹⁹ Ortelli estaba ligado a los grupos de los jóvenes vanguardistas desde *Inicial*, pero también a la redacción de la *Revista Oral*, del peruano Alberto Hidalgo (1897- 1967), quien compilaría el *Índice de la nueva poesía americana* (1926). Ese libro fue publicado por la editorial y taller de imprenta “Sociedad de Publicaciones El Inca”, que dirigía Ortelli con J. E. Smith (cfr. García, “Periferias: Sureda y Ortelli”; García, “Periferias ultraístas”). Por el mismo sello, Soto y Calvo imprime su *Joyario de Poe* (1926).

Su *Índice* que forzosamente no puede venderse mucho por ahora, saldrá como el libro de Noé, sacado de la somnolencia de las librerías por las bromas [...]

El revuelo producido por los Gatos es un ejemplo. La mayoría casi absoluta de los aludidos, ríe. Unos se han enfurecido y han hecho ridiculeces de que acaso ya se arrepienten. Otros han tomado con el libro una revulsión intelectual que les está haciendo [...] producir real belleza.

Esta actitud puede leerse en correspondencia con un campo cultural como el de los años 20, que se reacomoda y busca la confrontación, el debate, o el encuentro social para el despliegue de lo literario en busca de publicidad y promoción (Masiello 85).

Cabe preguntarse también por el modo en que los mencionados recibieron los agravios del escritor y si esto significó una verdadera puesta en diálogo. Sin embargo, antes de pasar a este punto, interesa poner en relación la cubierta del libro con su interior. En el cuerpo textual de *Los poetas maullantinos*, en el irónico apartado “A la hornada de los genios” (13-14), Soto y Calvo insiste en los poetas gatunos representados en la imagen de tapa, para establecer una inversión anafórica de la orden divina que inspiraría a Noé a llevar su fauna en viaje, por una exhortación del diablo, en una comparación que se establece con Caronte, el barquero del Hades, encargado de guiar las sombras de los muertos de un lado del río Aqueronte al otro (Grimal 89). Soto y Calvo escribe: “Ochenta gatos embarca / Esta ARCA, que a NOÉ, / El DIABLO inspirárale, / Cual DIOS a Carón, su barca” (13, vv. 1-4). Asimismo, en el “Prólogo deprecatorio” (11-12) el escritor se mofa de la imagen de tapa del libro de Noé en la que se ilustra un caballo alado blanco sobre el paisaje típico de la pampa argentina: “Mi broma el LIBRO afianza / Con dos alas en la panza / Lo inicia un aborto asnal. // Sardónica es la viñeta / Simbólica de su tapa” (11, vv. 3-7).

Don Francisco acentúa su burla en la imagen poética del caballo desgarrado, con las alas quebradas, en alusión a la poesía que compila Noé: “Sólo

retratar podría / A nuestra actual Poesía, / Un jamelgo de alas rotas”, dice (11, vv. 13-15). La simbología del caballo alígero remite a la figura de Pegaso, que surgió de la sangre de Medusa Gorgona cuando Perseo cortó su cabeza, según la mitología griega. Su representación aúna la fuerza del corcel con la capacidad de sustraerse a la gravedad de la tierra para ascender. De allí que se lo asocia con el espíritu de los poetas capaces de superar las ataduras terrenales (Biedermann 360). Esa representación puede leerse en la imagen de cubierta de la *Antología* compilada por Noé, obra del artista Alejandro Sirio,²⁰ donde se ilustra con un ala apuntando hacia el cielo, y la otra reposada sobre la tierra local. Soto y Calvo transforma la imagen en una representación poética decadente en alusión a la literatura que contiene el libro. La geografía que rodea a Pegaso, como adelantábamos, presenta en la viñeta elementos nativos: el rancho, vivienda típica de las zonas rurales; el ombú, árbol gigantesco que constituye un elemento fundamental del paisaje bonaerense; y el hornero, ave autóctona que anida en horno de barro. Estos elementos no escapan a la chanza de Francisco que se mofa del dibujo, como si fuera hecho por defecto de mano izquierda (“zurdo esquiciado”): “El rancho, el ombú, el hornero, / Todo, así en zurdo esquiciado, / Sobre un azul majadero, / Hace fondo al macho huero / Muermoso, lupio y despiado” (11-12, vv. 16-20). La recurrencia a vocablos poco comunes en la lengua hablada es frecuente en el autor que prefiere las adjetivaciones, incluso algunas transformadas por asimilación fonética. En el caso del caballo alado la voz poética sostiene su disgusto en lo trivial y aburrido que encuentra al animal dibujado (“macho huero muermoso”), y en las formas que

²⁰ Como anota Salazar Anglada (“Julio Noé” 173), Alejandro Sirio es el seudónimo de Nicanor Balbino Álvarez Díaz (Oviedo, 1890 – Buenos Aires, 1953), un dibujante que colaboró para numerosos periódicos y revistas de España y de Argentina, entre ellos *Caras y Caretas*, *La Nación* y *La Prensa*. También fue ilustrador de una edición especial de *La gloria de don Ramiro* (1929) de Enrique Larreta. Interesa señalar la anécdota que recoge Salazar Anglada en la nota 4 de su artículo sobre la imagen que trae la selección de Noé: “algunos poetas y críticos no vieron con buenos ojos la imagen de un caballo criollo con un ala caída, según señalan los hijos de Julio Noé, Julia Elena y Luis Felipe, en una entrevista personal concedida en noviembre de 2006, a quien suscribe estas páginas. En su opinión fue esta la causa principal que motivó el cambio de portada en la segunda edición, en la que aparece un nuevo Pegaso, esta vez de factura clásica, el cual emprende impetuoso el vuelo con las extremidades delanteras levantadas y las alas totalmente desplegadas” (173).

acomoda para sumar otros calificativos, como “lupio”, que ajusta de la forma sustantiva “lupia” para referir a los tumores formados en las patas de los caballos; y “despiado”, que deviene de “desparse”, para referir al maltrato recibido en los pies o patas, producto de haber andado mucho.

Como lo apunta May Lorenzo Alcalá, el libro dedicado a los maullatinos no pasa desapercibido y provoca varias reacciones, al punto que Soto y Calvo envía a su editor, Manuel Gleizer, un agente preocupado por la difusión de la literatura nacional (Delgado y Espósito), una carta titulada “Epístola en verso”, del 29 de julio de 1926,²¹ en la que refiere las actitudes de los aludidos: “Un telegrama de insulto / y tres cartas de arrebatos / le han propinado los gatos / al Pobre Poeta culto” (vv. 1-5). En consecuencia, pide al editor que imprima el texto en verso, para distribuirlo entre los poetas insistiendo en que no quiso ofenderlos. Sin embargo, antes que esbozar una disculpa el panfleto reafirma sus dichos sobre los poetas y el colector:

No creo haber ofendido:
 ni quiero hacerlo ni quise;
 y aquel que me descuartice
 busque causales diversos:
 o ritma mejor los versos
 o mejor los actos guise.
 [...]

Necesario es que usted diga
 que no me bato por versos:
 y que estoy haciendo esfuerzos
 por contener la barriga
 y que no hay nada de intriga

²¹ Cfr. AR-BNMM-ARCH-SyC (6. U.C. 24, impr., 1 f.).

como dicen que inventé:
 lo que sólo evidencié,
 y ello, sin muchos esfuerzos,
 es, de ellos, los malos versos
 y la inciencia de Noé. (vv. 16-21; 42-51)

Las desviaciones que realiza Soto y Calvo a partir de la ridiculización y la desacralización del texto de referencia, junto con los elementos sarcásticos y del humor absurdo, redundan en los efectos paródicos de su libro que conlleva un profundo sentido crítico (y de reapropiación) en la subversión de modelos en favor de una visión carnavalesca de lo literario, común al arte de vanguardias (Schwartz 89). A eso suma lo satírico, principalmente en la necesidad de corregir el comportamiento profesional de los oponentes, cuestión que realza metafóricamente en la sátira pictórica, visible en este caso en el efecto de la nave que ilustra la cubierta. Estos recursos serán constantes en las siguientes contra-antologías, como se verá en lo subsiguiente.

El *Índice y fe de ratas de la nueva poesía americana* (editorial J. Samet: 1927)

Soto y Calvo publica un segundo libro en la misma línea, el *Índice y fe de ratas de la nueva poesía americana* (1927) en respuesta al *Índice de la nueva poesía americana* (1926), una antología sobre poetas vanguardistas de América prologada por el peruano Alberto Hidalgo, el chileno Vicente Huidobro y el argentino Jorge Luis Borges, puesta en circulación por la Sociedad de Publicaciones El Inca. La selección reúne un total de sesenta y dos figuras en orden alfabético, comenzando por el chileno Fenelon Arce (1900-1940) y finalizando con el colombiano Luis Vidales (1904-1990), a cuyos nombres sigue la indicación de su lugar de residencia,

a falta de una biografía de cada poeta.²² El índice final de la colección reúne los antologados en un orden diferente al expuesto, ya que los agrupa según su nacionalidad siendo posible distinguir los grupos de Argentina y Chile (con dieciséis poetas por cada país, entre ellos Francisco Luis Bernárdez, Roberto Ortelli, Pablo Neruda y los prologuistas, Borges y Huidobro), Perú (con catorce menciones, entre quienes cuentan César Vallejo y el compilador residente en Buenos Aires, Hidalgo), Uruguay (con cuatro representantes, como Ildefonso Pereda Valdés y Fernán Silva Valdés), Ecuador (con dos nombres: Luis Ángel Leon y Hugo Mayo), México (con siete integrantes, entre ellos Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide y Salvador Novo) y Colombia, Nicaragua y Venezuela (con un escritor por cada nación: Luis Vidales, Salomón de la Selva y Antonio Arraiz). La antología deja al descubierto la falta de representantes de otros países americanos, como Paraguay y Bolivia, a quienes el prólogo de Hidalgo dedica algunas desafortunadas líneas: “Bolivia no tiene representación en este libro debido a que en mis afanosos viajes no me he encontrado con sus costas [...] Del Paraguay sé que no conoce ni de oídas la palabra arte” (7). También resulta extraño la omisión de poetas americanos en otras lenguas, como francés, portugués o inglés, y la predilección del conjunto en lengua hispana, ya que Hidalgo profesaba un profundo antihispanismo, según expone: “Tengo premura en declarar que el hispanoamericanismo me repugna” (5). En palabras prologales también deja al descubierto que es el responsable de los compilados y, en tono polémico, asume que la obra es producto de una razonada selección y omisión de personas: “Louis Aragón dice que toda antología es obra de conciliación. Esta viene a desmentirlo [...] Aquí no sobra ningún mal poeta y es probable que no falte ninguno bueno” (8).

²² En su provocador prólogo, Alberto Hidalgo resta importancia a las notas biográficas y por esa razón, según indica, se expone la dirección residencial de cada poeta: “He suprimido datos biográficos y bibliográficos, para no hacer una antología de vulgaridades y ripios. Quien quiera éstos cómprese cualquier libro de los poetas que nos preceden, quien necesite aquellos, pídalos a los autores; ahí están sus direcciones” (7-8).

Más allá de los prólogos mencionados, el de Hidalgo, el de Huidobro y el de Borges, (inicializados con números romanos: I, II y III, respectivamente), y de incluir un total equitativo de nueve poemas por cada voz,²³ Carlos García (“Índice”) reúne considerables argumentos para sostener que la compilación sería obra de Hidalgo, en la que Borges y Huidobro apenas habrían colaborado. Según el crítico, Huidobro ni siquiera habría respondido la carta que Hidalgo envía solicitándole un prólogo especialmente preparado para esta selección y el conjunto de poemas a su nombre que incluye la compilación, ya que por la fecha en que el peruano lo solicita (11 de enero de 1926), Huidobro tenía preocupaciones más apremiantes que atender y no habría respondido la misiva.²⁴ Otro argumento que ofrece García (“Índice”) es que el prólogo de Huidobro incluido en la compilación, que hace propaganda del creacionismo, no era inédito, sino que había sido incluido previamente en dos publicaciones en francés: “[...] primero bajo el título ‘Manifeste peut-être’ en el tercer número de la revista huidobriana *Création* (París, febrero de 1924), y luego, ligeramente corregido, en su libro *Manifestes* (París, 1925, pp. 91-99)” (“Índice” s. pág.). Por el contrario, el prólogo de Borges, que aboga por la nueva poesía y señala el fin del modernismo, gustoso de las adjetivaciones, los extranjerismos y la rima regular, había sido una colaboración exclusiva para este caso. Sin embargo, el corpus de poemas que integra la antología no habría sido producto de una elección

²³ De Alberto Hidalgo se leen los siguientes poemas: el que inicia con el incipit “Hora en que a los relojes les duele las 12 de la noche”, “Nuevo autorretrato”, “Arenga simplista a los ascensores”, “Opera simplista”, “El fin simplista”, “El sepelio simplista”, “Oda simplista a Arequipa”, “Sensación de velocidad” y “Retrato de Bolívar”. Los poemas de Huidobro son: “Hijo”, “La senda era tan larga”, “Media noche”, “Torre Eiffel”, “Paisaje”, “Poema”, “Estío en sordina”, “Océano o dancing” y “Campanario”. Los de Borges son: “La guitarra”, “Atardecer”, “Un patio”, “La noche de San Juan”, “Atardecer”, “Rusia”, “Dulcia linquimus arva”, “Montevideo” y “A la calle Serrano”. El resto de los poetas de la antología lleva una muestra de entre uno y ocho poemas de su producción, siendo lo más frecuente la inclusión de entre dos y cuatro textos. Como única excepción se registra el caso de Salvador Novo, de quien se lee un total de diez poesías.

²⁴ Dice García (“Índice”): “Desde mediados de 1925 venía desarrollando una campaña política, que conllevó toda una serie de situaciones espectaculares, registrada por la prensa chilena: candidatura a la presidencia del país, clausura de su periódico, fundación de uno nuevo, atentados contra su vida... Paralelamente, su matrimonio atravesó una grave crisis, ya que se había enamorado de otra mujer (Ximena Amunátegui), que se convertirá en su segunda esposa tras una fuga espectacular que causó conmoción en Santiago. En 1926, Huidobro pasó nuevamente a Europa. Por todo ello, es altamente improbable que estuviera de ánimo o en condiciones para responder a la carta de Hidalgo [...]” (s. pág.).

propia, que reproduce los de tipo ultraísta, tendencia que ya no armonizaba totalmente con la estética practicada por el autor. Según García (“Índice”):

Uno de los argumentos más fuertes que avalan la tesis aquí defendida (es decir: que la selección fue de exclusiva responsabilidad de Hidalgo), es la inclusión en *Índice* de poemas de Borges que pertenecían a una etapa superada de su producción y que éste había desechado años antes y excluido de sus libros, como “Rusia” (que ya no condecía con su visión de lo poético ni de lo político), o de poemas que Borges había corregido en el intervalo, como los dos titulados “Atardecer”, integrados en *Fervor de Buenos Aires* en un poema más largo: “Atardeceres”. (“Índice” s. pág.)

Esta postura puede ser avalada en opinión de Olea Franco quien señala que para 1925, al analizar la poesía de González Lanuza en *Inquisiciones*, Borges refiere al ultraísmo como una escuela superada (163). De manera concordante, García indica ciertas tensiones en la relación entre Hidalgo y Borges que, entre otras cosas, se traslucen en el silencio del poeta argentino acerca del *Índice de la nueva poesía americana* (García, “Índice”), aun al momento en que publica su reseña sobre la contra-antología de Soto y Calvo en el cuarto número de 1927 de la revista *Síntesis*, tema sobre el que volveremos. Con todo, interesa adelantar que de los tres nombres que prologan el libro es Borges la figura insistente sobre la que Soto y Calvo proyecta su rechazo y, paradójicamente, su reconocimiento.

Para entrar en detalles sobre la contra-antología, hacia su inicio, en el segmento “Por qué del dedicatorio” (9-11), Soto y Calvo se dirige nuevamente a Noé y los maullantinos: “Va este libro dedicado / a la simpática GREY / MAULLANTINA, cuya LEY / Actual he satirizado” (9, vv. 1-4) y refiere las reacciones que provocó con aquel libro: “nunca olvidaré los GATOS / me aguaron el entremés [...] / Insultos! Un desafío; / qué se yo cuánta sorpresa! (23, vv. 2-3; 6-7). Reconoce entonces los nuevos puntos de ataque, ahora más extendidos (“Ayer fue la ARGENTINA la del susto; / hoy son NUEVE naciones las liciadas!, [32, vv.

6-7]) e identifica en los actuales contrarios a los poetas de América en conjunto (“Vienen en pandilla augusta / las RATAS GRISAS DE AMÉRICA”, [28, vv. 50-51]), para ocuparse luego de replicar a cada uno de los antologados en el *Índice*. Aunque esta vez utiliza un tono más lúdico, propio de lo paródico (García Rodríguez), no desiste al recurso de la ironía en su controvertido elogio negativo (Hutcheon 176): “Y comprendí que debía / dar reparación sincera / a la GREY a quien hiriera”, dice (10, vv. 21-23). Vuelve entonces a adoptar frente a los jóvenes la actitud de quien sabe y enseña, con numerosas autorreferencias al “viejo Soto”, burlando la inexperiencia de los contrarios a quienes promete aumentar la cifra de sus bromas:

Como estos chiquillos auto
 didactas, no saben mucho,
 y con juicio asaz incauto
 salen de su cucurucho
 de fuelle de Armoniflauto;²⁵

como finchan su interior
 con sus pompas ellos mismos,
 me ha parecido mejor
 darles mi SALDO DEUDOR
 aumentando en los guarismos. (35, vv-1-10)

Complementariamente a la imagen del maestro, y a la distancia que establece con la joven guardia (“Por lo VIEJO es que vive lo sublime! / y el GENIO, de lo JOVEN nos redime”, [125, vv. 23-24]), el poeta adopta una voluntad de erudición que representa en numerosas citas ajenas y de versos propios en otras

²⁵ Para acomodar la rima utiliza “armoniflauto” en alusión a armoniflauta, instrumento de viento y teclado que emite sonidos similares a los de la flauta (cfr. *Diccionario histórico de la lengua*, en línea: <https://www.rae.es/dhle/armoniflauta>). La broma a los referidos recae en la ingenuidad propia de su edad, y de la voz aflautada con que se vincula la etapa juvenil.

lenguas como muestra de sapiencia y de cosmopolitismo multinacional (Schwartz 17): francés (en los poemas dedicados a Rubén Azócar y Enrique Bustamante y Ballivian), inglés (en los referidos a Borges y Luis Cardoza y Aragón), alemán (en el de Pablo Rokha), portugués (en los escritos para Francisco Luis Bernárdez y Luis de Jara), e italiano (en el de Huidobro).

Así también expone con molestia el desplazamiento que esta antología juvenil supone respecto de la anterior camada de poetas, que en la selección de Noé ocupaba la cabecera. En el poema dialogado “Coro de asteroides” (39-42) un conjunto de voces clama por este movimiento que afecta la centralidad del campo literario: “De Arte cansina: / CAPDEVILA, LUGONES, / BANCHS, MORENO Y PEDRITO,²⁶ / porotos cuarentones / ya no valen un pito!” (43, vv. 61-65). Luego una voz solitaria pregunta por el poeta satírico (“¿Y el viejo SOTO?”, [42, v. 66]) para que el coro responda sobre su posición marginal: “SOTO dijiste...? / qué ha de ser, ni... poroto...” (42, vv. 67-68).

El tono provocador del libro se preanuncia en la ilustración grotesca y repulsiva que dibuja la cubierta y lleva por título *Índice y fe de (er)ratas de la nueva poesía americana* (Fig. 2). La estampa muestra el cadáver de un hombre aplastado por una enorme calabaza de la que se alimenta una colonia de ratas. El titular juega con las tipografías para aludir a otros sentidos que afectan las dos primeras letras de la palabra “erratas” desprendiéndose de la línea de renglón para sobresalir en la forma “ratas”. La estrategia concuerda con el dibujo que acompaña: una imagen satírica en alusión a los poetas de la antología, que se afirma en las connotaciones negativas asociadas al roedor como destructor de provisiones, transmisor de enfermedades, ser repugnante y parasitario (Biedermann 390). Esto se subraya en el tamaño de la grafía, que es más voluminoso hasta la primera mitad del título, “Índice y fe de (er)ratas”, y aparece alineado entre la izquierda y el centro de la caja

²⁶ Las alusiones corresponden a Baldomero Fernández Moreno (1886-1950) y Pedro Miguel Obligado (1892-1967). Los nombres anteriores son, por supuesto, Arturo Capdevila (1889-1967), Leopoldo Lugones (1874-1938) y Enrique Banchs (1888-1968).

de escritura, marcando cierta independencia por sobre el resto de la inscripción (“de la nueva poesía americana”), colocada hacia la derecha en letra menor.

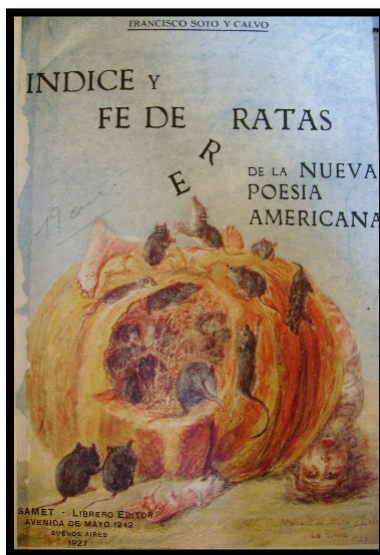


Ilustración 2. Francisco Soto y Calvo. *Índice y fe de ratas de la nueva poesía americana*. Buenos Aires: Samet, 1927. Ilustración: María Obligado de Soto y Calvo. Fuente: Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros (BNM)

En el interior del libro, en el título del apartado “Mi fe de ratas” (54-56), el escritor acude al mismo recurso, omitiendo las dos primeras letras de “erratas” para recalcar la broma hostil hacia los antologados en el uso de la paronomasia, un gesto que coincide con la denominación de la obra según se lee en la portada y en la portadilla: *Índice y fe de ratas de la nueva poesía americana*. Ese titular disiente, según la voz poética, con la postura que sugería el librero y editor Jacobo Samet (1898-1981),²⁷ uno de los principales difusores de los vanguardistas (Delgado y Espósito), quien pretendería apaciguar las chanzas:

La fe de *Ratas* la da
De la tapa la viñeta
En la Carátula está

²⁷ Sobre la labor de Samet como editor de la vanguardia, cfr. “Semblanza de Jacobo Samet” (Fabio Espósito).

Comprobada la verdad
 (Borges la *d* se enjareta)²⁸

Tres veces he corregido
 el *Erratas* de mi tapa;
 mas SAMET ha sostenido
 Al tipógrafo bandido
 que me hace darles capa. (54, vv. 6-15)

Otros nexos anafóricos expanden la relación entre el texto principal y la imagen de cubierta, y establecen relaciones intertextuales con *Los poetas maullantinos* y con tópicos presentes en la tradición literaria en favor de la inversión paródica (Genette 26-27). Esto puede verse en el apartado “El arca ya es calabaza” (26-28), que alude al motivo del encantamiento en “La Cenicienta”,²⁹ donde la protagonista es llevada al baile de palacio en un carruaje que a medianoche recupera su verdadera forma de calabaza y los caballos que lo impulsan su natural aspecto de ratones. Francisco revela el traslado de la imagen del arca maullantina que queda reducida a la categoría de zapallo: “Transformada en calabaza, / cual una enorme amenaza / EL ARCA DE NOE emplaza / sobre mí su autoridad” (26, vv. 4-7). A ello suma el movimiento que dibuja en la transposición de los gatos poetas a los ratones líricos del *Índice*, concurrente con el grotesco que según Northrop Frye

²⁸ Soto y Calvo hace una nueva referencia a Borges y su experimentación con la pronunciación criolla, como lo ha notado Olea Franco (187) para el caso de *Luna de enfrente* (1925), donde el poeta extrema el recurso y usa inflexiones fonéticas porteñas como la omisión de la “d” en palabras agudas, especialmente finalizadas en “dad” (por ejemplo, en “dualidá”), y la reducción de algunos participios (por ejemplo, en “rosao”). En el caso de los poemas incluidos en el *Índice* (1927), esto puede verse en la versión de “Atardecer” (v. 5: “la oscuridá es la sangre”, 34), publicado previamente en *Ultra* (Madrid, año 1, nº 14, 20 de junio, 1921) y luego incluido en *Fervor de Buenos Aires* (1923) con numerosas variantes en “Atardeceres”; y en “A la calle Serrano” (v. 12: “he soltao mi vagancia...”, 39), publicado inicialmente en la primera edición de *Luna de enfrente* (1925).

²⁹ A pesar de las múltiples versiones orales y escritas sobre este relato, seguimos la versión francesa, recopilada por Charles Perrault como “Cendrillon ou La petite pantoufle de verre”, incluida en *Histoires ou contes du temps passé. Avec des moralités* o *Contes de ma mère l'Oye*. París: Claude Barbin, 1697.

(294) emana de la forma en que el satírico modela su burla: “La calabaza descripta,
/ deja ver en su honda cripta / como hervir de garrapatas / todo hocicos, ojos, patas
/ de movimientos en sesgo, / ese grande horror sin riesgo / que dan sesenta y dos
ratas!” (27, vv. 35-41).

Por otra parte, en “Carátula y prólogo” (51-53) Soto y Calvo se burla de la cubierta del libro de los oponentes, a cargo del escritor y artista plástico Carlos Pérez Ruiz (Gutiérrez Viñuales, “Modernidad” 5; García, “Índice”).³⁰ La imagen presenta una obra abstracta, cromáticamente simple, sin claroscuros, en colores planos rojos y negros, que aprovechan el fondo crudo del soporte; con la superficie dividida por líneas rectas en diagonales, que no forman exactamente rectángulos, y dibujan en su interior otras figuras variando las formas circulares con las angulares. La risa sarcástica de la voz poética se jacta del par de herramientas que usará para dar arreglo a la imagen que reprueba, esto es, la espátula y, en un juego de retruécanos, su “borrador de ratones”: “El libro de que hoy me libro / con mi borrador de *rátula*, / trae en su tapa de libro / un dibujo que delibro / con arreglo de mi espátula”, escribe (51, vv. 1-5). Seguidamente, en la descripción de la obra, la voz poética descalifica el arte abstracto y antimimético, común al gusto vanguardista, como artefacto de mano imperfecta, y el resultado de las líneas y el color para degradar aquello que juzga incomprensible: “Es un juego de deportes / negro, colorado y blanco; / despizcado en sus recortes / cual de alguna efigie cortes, / tal vez de un onagra manco. // Ni la mente más feliz / Sabe lo que decir quiere” (51, vv. 6-12). La voz poética conjetura el sentido de la imagen llevándola al terreno de la animalización herida y enferma para lo cual interpreta “cicatrices”,

³⁰ Carlos Pérez Ruiz estaba vinculado a los grupos de vanguardia de Borges e Hidalgo. Colaboró con producciones en el campo del arte visual, como en *Proa*, con una caricatura de Ramón Gómez de la Serna (año I, n° 4, noviembre, 1924, 5), y en el de la escritura, como en *Revista Multicolor de los Sábados*, donde publica “Siete generaciones de canallas” (n° 2, 19 de agosto, 1933, 3), así como también en *Los Anales de Buenos Aires* con “Muerte impenetrable” (año I, n° 9, septiembre, 1946, 36). Es notable que en esas tres revistas Borges formaba parte de la dirección. También colaboró en la página “A la manera de...” en *Pulso. Revista de Arte de Ahora*, que dirigía Hidalgo, con las obras “El Neocriollo del año 2000, pastiche de Xul Solar” y con “El lago de Palermo, pastiche de Pettoruti” (n° 1, julio, 1928, 8). Para la *Exposición de la actual poesía argentina* colabora con el retrato de Amado Villar (49). Más datos sobre su figura pueden verse en García “Índice”.

“mataduras” (llagas) y “lupias” (tumores) como resultado de los colores elegidos: los devenidos del rojo (“morado” y “rosado”) y el negro; en tanto que el blanco (o el fondo crudo del soporte) queda asociado a una tediosa falta de color que en el uso del vocablo “muermo”, junto con el de “lupias”, recuerda la descripción que Soto y Calvo había hecho en relación con la cubierta del libro de Noé: “Tal vez las manchas moradas / Son cicatrices del lomo... / Mataduras las rosadas; / Las negras lupias hinchadas: / Y las blancas muermo acromo” (52, vv. 16-20).

Sin embargo, su diatriba se concentra principalmente contra los prologuistas (“El PRÓLOGO tripartito / Me viene así a maravilla: / Un Chileno, un Porteño / Y un Peruano, han mal-escrito / la trifurca pacotilla” [52, vv. 31-35]), a quienes recrimina el criterio de la colección, como lo hace en el poema dedicado al chileno Rubén Azócar, cuyo arte valora, aunque se disgusta por la muestra seleccionada en la antología: “Este RUBEN AZOCAR es un chileno bueno / [...] mas los *tres* colectores le alumbran lo más pobre” (63, vv. 1-3). Sin embargo, como se adelantaba más arriba, es el poeta local, Borges, el centro insistente de sus manifestaciones. Esto puede notarse en el poema que le dedica:

Te juro que quisiera
 que tu prosa lumínica
 y tu verso, *auroral*, me pareciera:
 no la nube apestosa
 de humareda de clínica
 que abotarga y aturde tu sesera!
 yo sé que para eso te fastidias
 Chico, nos *damos cuenta!* Te *perfidias!*

Y hasta (lo juro) yo te lo agradezco!
 Pero, chico, envejezco;
 Tú también te haces más, más menudito,
 Y a pesar de los puentes que te ofrezco

Estudioso al llamarte y erudito,
 Ya tengo que decir, caro colega,
 que tu prosa es de pega
 y que tu verso de hoy no vale un pito. (72, vv. 15-30)

Esa insistencia recorre otras zonas del texto, por ejemplo, cuando se preocupa por el efecto que la influencia de Borges provoca en el campo literario: “Pues a CALIXTO OYUELA (mi Médico) veré / Mañana y si me dice que estoy emBorgescido / que una inyección de CARLOS OBLIGADO le pido” (82, vv. 17-19). Asimismo, aconseja a Andrés L. Caro apartarse de la influencia de Borges y de Alfredo Brandán Caraffa: “Deja ya los BORGES; deja los BRANDANES; / no tienen orejas, ¿no ves, hijo mío? (90, vv. 40-41). Por otro lado, y paradójicamente, en otras ocasiones compara a los demás poetas con la figura del joven referente y les aconseja seguirlo como modelo, así como también al mismo Brandán, como lo hace, por ejemplo, en el poema dedicado a Eduardo González Lanuza: “De BORGES no tiene la ciencia / ni de CARAFFA la experiencia” (119, vv. 11-12), y en el de Luis Ángel León: “LUIS ANGEL LEON / es una pobre imitación / de Borges o BRANDAN CARAFFA” (148, vv. 23-25). Tal vez esta insistencia de Soto y Calvo por mencionar a Borges junto con Brandán Caraffa se deba a la cercanía de los poetas que, junto con Ricardo Güiraldes y Rojas Paz, habían fundado y dirigido la segunda época de *Proa* (1924-1926), aunque los dos últimos abandonan el directorio antes del cierre de la revista, en el número quince.³¹

Las alusiones de Soto y Calvo a Borges no son indiferentes al joven poeta, quien contesta con malestar en la revista *Síntesis* (143-144), como lo ha anunciado

³¹ Sobre esta cuestión, cabe aclarar que, como lo indican Rose Corral y Anthony Stanton en su estudio para la edición facsimilar de *Proa*: “La amistad entre Borges y Brandán es desde luego anterior a la creación de *Proa*, como lo comprueban el encuentro entre ambos en Madrid a principios de 1924, y la visita que le hacen a Rafael Cansinos Assens en el Café Colonial, algo que relata Brandán en ‘Voces de Castilla’, un texto que aparecerá en el número 2 de *Proa*” (21). Por otro lado, Rojas Paz deja el directorio en dos ocasiones, en principio para el número 6 (enero, 1925), y luego de un breve retorno, para el número 10 (mayo, 1925). Güiraldes, se aleja luego de la salida del número 12 (julio, 1925), aunque ninguno lo hace de modo polémico u hostil (Corral y Stanton 23).

Fernando Sorrentino (2009). En su reseña, Borges apunta contra Francisco por costear sus propias publicaciones y por los numerosos libros que dice tener preparados para su salida, de acuerdo con la lista legible en el *Índice y fe de ratas* (4):

Francisco Soto y Calvo –que no alcanzan entre los tres a uno solo- acaba de simular otro libro, no menos inédito que los treinta ya seudopublicados por él y que los cincuenta y siete que anuncia. No exagero: el nunca usado Soto es peligroso detentador de un cajón vacío, en el que cincuenta y siete libros inéditos nos amagan. (Borges 143)

La crítica apunta al cambio de paradigma del escritor en los años 20, que afirma su valor en función del prestigio comercial en el mercado moderno y exige el reconocimiento público condicionado por la fama y la autoridad; por el éxito y la calidad (Masiello 51; Delgado y Espósito 70). Borges también descalifica a Francisco por sus tareas en los campos de la traducción (“latinea tan mal”), de la poesía (“muestra en sus páginas el dominio perfecto que la rima tiene sobre él”) y del humorismo (“su gracia es nula”) (144). Asimismo, en “Moderación en los proverbios” (número 42 de *Martín Fierro*), Jorge Luis junto con su primo Guillermo Juan Borges apelan a la diferencia generacional para desacreditarlo: “*Respetar a los ancianos*; pero no hasta dejarse tirotear por Calixto Oyuela con su arcabuz y tener la casa hecha un museo de vejestorios, de longevos, de guerreros del Paraguay y de sotos y calvos” (359), un recurso que también visibiliza en la vanguardia el conflicto con los mayores y el rechazo del otro en busca de la propia afirmación (Masiello 60).

Como puede verse de todo lo expuesto, en esta contra-antología don Francisco oscila por segunda vez entre “textofilia/ textocidio” (Jitrik 13), un movimiento conjunto de vinculación y liquidación del texto de referencia, intrínseco a lo paródico. Lo lúdico, propio también de ese género, se percibe en los juegos de palabras; y se insiste en la voz irónica o sarcástica que presume su humor

ofensivo. Lo satírico, en par con lo grotesco, emana nuevamente de las relaciones con lo pictórico y establece nuevos y sostenidos sentidos en sus relaciones anafóricas con el nivel textual que, en conjunto, exacerbaban las técnicas de la deformación, usuales en las literaturas de vanguardias (Schwartz 67).

Exposición de zanahorias de la actual poesía argentina (editorial Minerva: 1928)

El tercer libro del mismo tipo, la *Exposición de zanahorias de la actual poesía argentina* (1928), publicado por la editorial Minerva, es una reacción a la *Exposición de la actual poesía argentina* (1927), una compilación de los poetas de vanguardia realizada por Pedro Juan Vignale y César Tiempo, puesta en circulación por la misma casa editorial. Soto y Calvo arremete nuevamente contra quienes integran el conjunto, entre ellos Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, Nicolás Olivari y Ricardo Molinari.

El libro de Vignale y Tiempo proponía establecer un panorama de la “nueva sensibilidad” dando voz a un total de cuarenta y seis poetas representativos del periodo 1922-1927. La obra comienza con una serie de prólogos que exponen distintas valoraciones sobre la poesía, tanto en el nuevo arte de vanguardia, como en las continuidades y rupturas respecto del modernismo. A la cabeza de los autores que firman esos textos se encuentra Leopoldo Lugones (“Estética”), y le siguen Rafael de Diego (“Paralelo”), Julio Noé (“1907-1922”), Ricardo Güiraldes (“Poesía”), Tomás Allende Iragorri (“Qué entiendo por poesía lírica”) Roberto Mariani (“La extrema izquierda”) y Evar Méndez (“Rol de *Martín Fierro* en la renovación poética actual”). Lugones defiende el valor de la rima como elemento primordial del arte poético, cuya falta deviene, desde su perspectiva, en simple “párrafo de prosa” (II). Esta postura colisiona, con la del nuevo arte que exalta el verso libre: “esta antigualla lamentable y antiestética es el descubrimiento instrumental más importante de la actual vanguardia poética”, manifiesta Lugones



(II). Con todo, es notable que la compilación le otorga el beneficio de abrir el debate y hablar primero. Es Lugones una vez más el blanco sobre el que los demás poetas proyectan su mirada y su voz. Así lo demuestra Rafael de Diego cuando destaca que tanto don Leopoldo como Rubén Darío abrieron camino a la generación iniciada con Enrique Banchs; un trayecto semejante al que traza Julio Noé para señalar la ruptura que se produce en esa línea con el advenimiento de la generación que renueva “el placer de crear” (VI). Esta perspectiva coincide con la de Evar Méndez cuando advierte el efecto que provocó la juventud reunida en torno a *Martín Fierro*:

Fruto de su actividad es no solo que esta dejara lejos los últimos resabios de la escuela rubendariana y del pseudo simbolismo sudamericano; que se libertara de las influencias menores de figuras del ambiente como Banchs, Fernández Moreno, Capdevila; que sacudiera definitivamente el yugo lugoniano [...] sino también y por sobre todo que los poetas jóvenes se presentaran con un nuevo concepto de la poesía, del poema y su construcción. (XVI)

Si bien el orden en que los compilados aparecen en el libro sigue un extraño criterio, según su año de nacimiento, la puesta en página es homogénea. Cada uno se presenta con una breve autobiografía y una ilustración física en forma de caricatura, cuando la intención es risible, o de retrato, cuando se apunta a un tono serio (Columba 23). Luego siguen los versos seleccionados y a continuación una serie de paratextos reunidos en la sección titulada “Informaciones”, donde destacan una lista de antologías publicadas previamente al libro en cuestión (“Antologías que precedieron esta exposición”), una serie de revistas vinculadas a los poetas compilados (“Revistas que registran los nombres de la presente exposición”), un breve texto crítico que cuestiona los resultados de la encuesta de *Nosotros* del año 1923, que ya mencionamos (“Una encuesta”), un nómina de los ilustradores (“Tabla

de colaboradores gráficos”) y un índice que detalla las ocupaciones y residencias de los poetas (“Índice y tabla de expositores con sus profesiones y domicilios”).

Los retratos de los escritores pertenecen a talentosos artistas. Entre ellos Antonio Bermúdez Franco (1905-1974), reconocido caricaturista que tendría una gran trayectoria comenzando a publicar desde temprano (*Primer álbum de caricaturas*, 1919). Su relación con los grupos de vanguardia fue estrecho ya que trabó amistad con figuras como Ricardo Güiraldes, Evar Méndez y César Tiempo. Para la *Exposición* realizó las caricaturas de los compiladores, de Francisco Isernia y de su amigo, José Sebastián Tallón. Por su parte, el artista plástico José Lucio Bonomi (1903-1992), que trazaría una extensa carrera artística, estaba vinculado a figuras innovadoras como Emilio Pettoruti (1892-1971), Lino Eneas Spilimbergo (1896-1967) y Xul Solar (1887-1963). Para la editorial Gleizer, había ilustrado el *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones (segunda edición, 1926). Años más tarde, diseñó el dibujo para el poemario de Oliverio Girondo, *Espantapájaros (Al alcance de todos)* (*Proa*, 1932), que mostraba el muñeco con monóculo y galera, cuya reproducción en papel maché recorrió la ciudad en una carroza fúnebre para promocionar el libro. En la *Exposición*, puso mano a las imágenes de Roberto Ledesma, Horacio Schiavo y de su amigo, Leopoldo Marechal. También fue responsable del diseño de cubierta, que muestra una caricatura imaginaria (Columba 17) sobre el tipo físico del poeta, en solemne rostro masculino con pipa y galera. Por su parte, Norah Borges (1901-1998), formada desde joven en torno a las vanguardias europeas, donde participó en revistas como *Reflector* (1920) y *Grecia* (1918-1920), divulgó en la Argentina el arte ultraísta junto con su hermano Jorge Luis en la revista mural *Prisma* (1921-1922). Vinculada con el grupo de Florida colaboró con dibujos y grabados para *Proa* y *Martín Fierro* en sus segundas épocas y para el poemario de su hermano, *Fervor de Buenos Aires* (1923). Para la *Exposición* diseñó los retratos de Alfredo Brandán Caraffa, Ricardo Molinari, de su primo, Guillermo Juan, y de Jorge Luis. Otros artistas que colaboraron en la compilación fueron Emilio Centurión (1894-1970), quien realizó la famosa caricatura de Oliverio Girondo, que había sido publicada en *Martín Fierro* (nº 2,



1924); Carlos Pérez Ruiz, encargado de la cubierta del *Índice de la nueva poesía americana*, retrató para esta ocasión a Amado Villar. Por su parte, José Sebastián Tallón (1904-1954), poeta, dibujante y músico, realizó las caricaturas de Álvaro Yunque, Cándido Delgado Fito, Gustavo Riccio, Jacobo Fijman, Aristóbulo Echegaray, Juan Guijarro y Rafael Jijena Sánchez.³²

La *Exposición de zanahorias de la actual poesía argentina*, muestra en la imagen de cubierta una estantería de cuatro niveles donde se presentan los dibujos reinterpretados de los autores compilados por Vignale y Tiempo (Fig. 3). Los rostros de las figuras reproducen los retratos y caricaturas incluidos en aquel libro, pero sus cuerpos tienen forma de zanahorias, un vegetal que en español rioplatense se utiliza para referir a quien aparece como insulso o poco inteligente (Plager). Como apunta Gombrich (“Experimento”), es de larga data en la historia de la caricatura la broma de objetivar al sujeto o darle a su aspecto forma animal o vegetal con la finalidad de ahondar el efecto cómico (290-291), un resultado que logra la imagen descripta llevando al ridículo a todos los compilados por igual, aun en aquellos casos en que los dibujos originales no tenían clara intención risible, por ejemplo, el retrato que Norah Borges hace de su hermano. La autoría de los retratistas originales, cuyos nombres aparecían en la “Tabla de colaboradores gráficos” (257), son expuestos en la base del estante. El fondo de la cubierta, de color blanco, destaca el azul elegido para el dibujo del anaquel y para la grafía que, como lo ha notado Gutiérrez Viñuales (*Libros* 131), reproduce el mismo tipo de letra que el utilizado en la *Exposición de la actual poesía argentina*, estableciendo la continuidad entre ambas obras.

³² Completan la tabla de colaboradores gráficos Rafael Barradas, Del Bueno, De la Puerta, Germani, Alfredo Guido, Eduardo Linage, Ricardo Parpagnoli, Lino Palacio, Francisco Palomar, Roberto Rossi, Dardo Salguero Dela-Hanty, Saraví, Antonio Vallejo. Cuatro caricaturas se anotan como anónimas: las de Enrique Amorim, Norah Lange, Andrés L. Caro y Lysandro Z. D. Galtier.

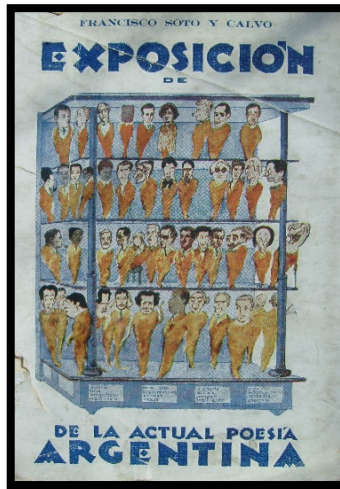


Ilustración 3. Francisco Soto y Calvo. *Exposición de zanahorias de la actual poesía argentina*. Buenos Aires: Minerva, 1928. Ilustración: María Obligado de Soto y Calvo. Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BNMM)

En la *Exposición de zanahorias de la actual poesía argentina*, en el apartado “La viñeta de la tapa” (12-13), el autor se mofa de la cubierta del libro de Vignale y Tiempo subrayando su voluntad de generar risa en la degradación física y moral, cuestión que ya Charles Baudelaire ha vinculado a los efectos de la caricatura en su ensayo sobre el tema (18). En la descripción satírica, Francisco se detiene tanto en la fisonomía, con adjetivaciones peyorativas (“ojeroso y galerudo”), imágenes objetivadas (“nariz de tabla”, “cráneo que es un morral”) y animalizadas (“ojos de batracio”, “de pez el cabello lacio”), como en el aspecto psicológico de la caricatura de Bonomi (“boca cual de desdén”):

Con una nariz de tabla
 y un cráneo que es un morral
 Y una pipa, que (muda) habla
 del dibujante muy mal;
 con dos ojos de batracio
 Y boca cual de desdén;
 de pez el cabello lacio

Y las chuletas también:
 ojeroso y galerudo
 con su galera que es bolsa
 costal de patata o colza. (12, vv. 1-11)

La descripción tiene por objeto desestimar la imagen del poeta que simbolizaría la poesía argentina del momento, según lo expone la voz lírica: “Muestrase un gallego rudo, / que esta floja gente mía / pretende que simbolice / cuando fría, o ase o guise, / la Nacional Poesía” (12, vv. 12-16). La descalificación alcanza a los colaboradores gráficos, a quienes atiende sobre el final del libro en una irónica alusión (“no me alcanzan mis aciertos / a negar que estos atletas / dignos son de sus poetas”, [116, vv. 12-14]), no sin antes referirse en singular a la hermana de Jorge Luis, en sus “Consejos para Norita”, a quien insinúa: “Estudia chica un poquito: / Tienes bastante talento / El carácter y el acento” (114, vv. 16-18).

Con un estilo más conciso, menos lapidario, pero siempre irónico dedica en este libro unas palabras a los compiladores (“Tal los colectores ¿qué jarabes de labios / nos darán estos sabios de inmenso corazón?, [18, vv. 17-20]) y a los prologuistas: “Y prologan folios diez / diciendo cosas tan grandes / que ante sus dichos valientes, // Querido lector, ya ves / cómo del Plata a los Andes / están atentas las gentes” (19, vv. 9-14). En el tratamiento de los poetas-zanahoria aprovecha la ocasión para establecer reenvíos constantes a las anteriores contra-antologías donde recuenta el degradante pasado de gatos y ratas. Por ejemplo, en el caso de Ángel Guido anota su ausencia en compilaciones anteriores (“Ni Noe lo hizo Gato / ni Borges lo hizo Rata...”, [26, vv. 31-32]), y a Leopoldo Marechal lo recuerda en las colecciones previas (“Pues era de los mejorcitos / que dábanse con los Gatitos: / y hasta salía bien en las prorratas / de las Ratas”, [51, vv. 5-8]). Diálogos con el hipotexto también se explicitan en sus comentarios sobre las autobiografías de los antologados, como ocurre con Antonio Vallejo, quien además del arte poético practicaba boxeo y natación (Vignale y Tiempo 137), a lo cual Soto y Calvo retruca: “Este Antonio Vallejo me ha ganado. / Yo soy débil y viejo; / Él,

nadador y boxeador... ¡Cuidado!” (69, vv. 1-3). Asimismo, son frecuentes las reproducciones de versos y comentarios sobre los poemas incluidos en la *Exposición*. Esto sucede, por caso, con el de Conrado Nalé Roxlo (29), “Nocturno”,³³ en el cual la serenidad del bosque, animada por el fluir del río, se asemeja al alma del yo lírico. Estos versos son reproducidos por Soto y Calvo en la primera estrofa de su hipertexto para comentarlos con sarcasmo: “Sí, chico: pero queremos / ver que en el bosque y en el río / no exista el grande vacío / que en tu verso pando y frío / sin agitaciones vemos” (29, vv. 13-17).

En el apartado “La exposición” (14) se escuda nuevamente, como lo había hecho en otras ocasiones, en su voz autorizada por la experiencia, y a los poetas de la compilación que reconoce talentosos, como Cayetano Córdova Iturburu (“a veces puso en juego un tierno corazón / no sé cómo han podido meterle en el montón”, [41, vv.3-4]), Eduardo González Lanuza (“tal vez mi mejor chico era Lanuza / Es sensible, armonioso, hay un talento / en su lírico son que no es cuento”, [50, vv. 22-24]) o Leopoldo Marechal (“Este Marechal / tampoco iba mal”, [51, vv. 1-2]), les recuerda que una manzana pudre el cajón: “Los que enviaron sana fruta / ven que el roce las pudre / [...] ¡Buen provecho! / “Sólo el que quiere se pudre.” (14, vv. 9-10, 13-14).

Otro aspecto es el que surge de la lectura de un conjunto de copias de cartas, existente en los archivos del escritor, cuyos originales habrían sido enviados a distintos editores con la finalidad de difundir su obra. Solo para el mes de septiembre de 1927, los documentos constatan su interés por publicar el libro bajo el sello de *Nosotros*, por intermedio de Emilio Suarez Calimano, asiduo e influyente colaborador de la revista; por Gleizer, cuya casa editorial era responsable de *Los poetas maullantinos*; y por Minerva, editorial fundada por Santiago Glusberg, quien se había ocupado de autores nacionales especialmente (Delgado y Espósito 82).³⁴ En la nota a Suarez Calimano (del 14 de septiembre) le ofrece su obra con la

³³ El poema forma parte de su libro *El grillo*, publicado por la editorial Babel en el año 1924.

³⁴ Cfr. AR-BNMM-ARCH-SyC: 1.C3, a Emilio Suarez Calimano (man. 2 f.), a Manuel Gleizer (man. 1 f.), a Editorial Minerva (man. 2 f.).

solicitud de realizar una edición económica para alcanzar amplia difusión. A Manuel Gleizer (en carta del 15 de septiembre) trata de persuadir con el argumento de que sus anteriores contra-antologías se habrían vendido muy bien y que el ruido mediático era la estrategia para sacudir el circuito literario: “Venza los prejuicios de la tontería ambiente. Usted sabe que estos contrapelos [son] lo único que puede mover el cadáver de nuestra literatura poética [...]”, dice en su manuscrito. En la nota dirigida a la editorial Minerva (del 20 de septiembre) recurre a las mismas astucias, y sugiere un plan comercial: “*La Exposición y Las Zanahorias* de la mano en las librerías sería algo verdaderamente llamativo para la ‘Editorial Minerva’”, apunta en referencia a que *La exposición de la actual poesía argentina* había sido publicada por la misma casa, lo cual se manifiesta en el efecto de continuidad logrado con el uso de la misma tipografía en las cubiertas, como se indicó.

Otro conjunto de cartas datado en el mes de octubre arroja nuevos datos.³⁵ En primer lugar, que para el día 10 de ese mes, tenía concluido el trato con Minerva, según consta en una nota mecanografiada de tal fecha. Sin embargo, en un manuscrito del mismo día, escribe al poeta y crítico literario Horacio Rega Molina quien, como otros martinfierristas, se había vinculado a la redacción de *Crítica*, un periódico popular y sensacionalista que desde 1922 abrazaba las relaciones entre masividad y vanguardia ampliando el espacio ofrecido a escritores y artistas plásticos (Saítta). Además, Rega Molina había sido incluido en la antología de Julio Noé en el grupo de los jóvenes (566), y en la *Exposición* de Vignale y Tiempo (61-66), razones por las cuales era objeto de *Los poetas maullantinos* y de la *Exposición de zanahorias*, donde Francisco, lejos de ser lapidario le dedica una ligera alabanza (“versifica suelto y bien [...] // diré con verdad discreta / que Rega es mejor poeta, / mucho mejor... que yo crítico”, [44, vv. 17, 22-24]). En la nota mencionada, Soto y Calvo solicita a Rega Molina que interceda ante Natalio Botana, propietario y

³⁵ Cfr. AR-BNMM-ARCH-SyC: 1.C3, a Editorial Minerva (mec. 1 f.), a Horacio Rega Molina (man. 2 f.), a Editorial Minerva (man. f.).

director de *Crítica*, para que publique su libro³⁶ y que conteste a la brevedad ya que, según informa, tenía un trato “casi arreglado con editorial Minerva” (f. 2), aunque como lo indicamos, el acuerdo con Minerva estaría ya concluido. Días más tarde, en carta dirigida a la misma casa (con fecha 16 de octubre), comunica a su editor que, una dedicatoria dirigida a Botana había sido remitida aparte de los originales del libro y deja a su criterio agregar o suprimir la nota. Como puede constatar, el poema-homenaje resultó finalmente impreso en el libro (10). Soto y Calvo enaltece en Botana la prosperidad de su empresa (“Nada cual tu diario hoy prueba / En el mundo / Los efectos de esa ceiba / De explotar tan rotundo / Que hace salgan del abismo / Popular / Con el sentir de las gentes, / Los resúmenes vivientes / De su poder y su amar / Transformados en potentes / Recursos de Tierra y Mar!” [8, vv. 18-28]), cuestión que se sustenta en que por lo menos desde 1922 el periódico había crecido a pasos agigantados con la apertura de nuevas ediciones y secciones, edificios propios, incorporación de moderna tecnología y la ampliación de lectores, al punto que, en su edición aniversario de septiembre de 1927, se celebra “su continuada trayectoria de diario eminentemente popular desde 1913, su constante renovación, su tradición altamente rupturista” (Saítta 82). Este emprendimiento interesaba al proyecto de don Francisco para ampliar el circuito de su recepción y alcanzar mayor difusión, en un campo literario que exigía la afirmación pública (Masiello 14).

Interesa comentar una última carta, fechada tiempo después (10 de febrero de 1928), para la editorial Minerva, donde Soto y Calvo manifiesta su contento con la edición y con el contenido de su propio libro: “es fresco, justo, valiente y muy chispeante. Los chicos van a corcovear”.³⁷ De todo lo dicho es notable, no solo el interés por divulgar la obra, por encontrar el espacio propio y hacerlo legítimo, sino

³⁶ Este pedido puede pensarse en torno a un periódico como *Crítica* que, no solo venía de abrir paso a la vanguardia martinfierrista, como se explicó, sino que también contaba con el antecedente de la colección Biblioteca, que publicaba un libro por mes (diciembre 1924-octubre 1926) a precio popular, aunque el perfil de la colección, que eran obras de literatura universal, distaba del ofrecimiento de don Francisco. Sobre este tema puede verse Saítta (74-75).

³⁷ Cfr. Colección Biblioteca Nacional, Archivo General de la Nación, Argentina, legajo 596 (man. 1 f.).

también por generar esas acciones en la polémica, al modo de (y en favor de) las reacciones de los oponentes. Así y todo, el estilo conciso y más templado de este último libro muestra cierto agotamiento para el juego de la afrenta que se sostiene en las palabras finales (“Postuma verba”) que el viejo poeta esboza a modo de despedida: “Otra antología-engorro / ya más criticar no cuento: / si otra sale me hago el zorro / y se la mando a Sarmiento [...]” (117, vv. 21-25).

No parece esto minimizar el impacto sobre los jóvenes referenciados, quienes responden en una encuesta de opinión sobre la actitud tres veces cometida por Soto y Calvo en los números 4 y 5 de *La Gaceta del Sur* de la ciudad de Rosario (junio-julio, 1928).³⁸ La respuesta de Borges, que opta por el lado de la ironía, pero también de la “gravedad” para desacreditar a don Soto en el campo de la estética literaria, fue recopilada en *Textos recobrados (1919-1929)*, con el título “Cocktail Soto y Calvo”, donde apunta:

De las bibliotecas continuas que mana incesantemente su pluma, sólo he frecuentado un par de tomos: saludo que si bien no entusiasmó mi curiosidad tampoco puede ser fundamento de un juicio entero.

Arriesgo, sin embargo: esa su misma intimidad, aunque estéril en productos de belleza, con la literatura, ¿no es acaso merecedora de toda simpatía, de parte de quienes adolecemos del mismo bien? (5)

Como puede verse, en concurrencia con los recursos de la parodia degradante, de la sátira y de la ironía, en este tercer libro Soto y Calvo se sirve también de otra técnica de la deformación, como lo es la caricatura, para mofarse de los poetas compilados y generar reacciones tendientes a la polémica y la controversia, que nuevamente exponen el choque de ideologías y la necesidad de

³⁸ Lamentablemente aún no hemos podido acceder a este ejemplar para obtener todas las opiniones de la encuesta. Por el momento, nos consta la de Borges recuperada de *Textos recobrados (1919-1929)*.

reafirmar el lugar propio en un campo dinámico, que busca reacomodarse en estos nuevos tiempos.

Últimas consideraciones

Como se desprende de todo lo anterior, para confrontar las antologías, los textos de Soto y Calvo se sirven de las ilustraciones de cubierta y de referencias intertextuales, a la vez que establecen una relación de codependencia, de envíos y reenvíos entre el afuera y el adentro de los libros por medio de distintos mecanismos: en la hipertrofia de los rasgos textuales del oponente, que genera efectos paródicos (a través de la degradación, la ridiculización, la desacralización, la crítica o la inversión); en la recurrencia de la sátira con su efecto demoledor sobre las actitudes y vicios de los contrarios poniendo a funcionar la actitud del “maestro que corrige”; de la sátira pictórica para referir metafóricamente a los objetos de su crítica; y de la caricatura como forma de llevar al unísono la risa sobre los referidos. Asimismo, otros dispositivos tendientes a generar humorismo como la ironía, el sarcasmo, el absurdo, los juegos de palabras o la imitación formal permiten visibilizar el modo en que el autor se apropia de recursos frecuentes en los aludidos y, a la vez que pretende desacreditarlos, los (re)utiliza para poner en práctica un nuevo arte propio, al tiempo que reconoce su legitimidad. El impacto visual de lo grotesco y de lo caricaturesco, en concurrencia con la parodia satírica evidencian la intención de exhortar a potenciales lectores, ya sea a los referidos o al público en general, en la puerta de acceso al libro. Por otra parte, es claro el gesto encolerizado que dispara la escritura de *Los maullantinos*, y matiza sus formas en los siguientes libros en los que, sin ceder ofensas, opta por una risa más jocosa en busca del propio beneficio, de la pertenencia y el reconocimiento en el nuevo campo cultural. También es notable que el circuito de las editoriales más importantes de su época, interesadas por la voz de los autores nacionales consagrados y de los nuevos, sea la que saque a relucir las burlas de Francisco, dando espacio a una voz madura, que

en sus tensiones y en su necesidad por establecerse e imponerse no se resiste a los juegos de la afrenta, del revuelo y de la risa en un plan que definitivamente se acomoda a los nuevos tiempos.

Bibliografía

- Alifano, Roberto. *El humor de Borges*. Bs. As., Alloni/Proa, 2005.
- “Antología de la poesía argentina moderna por Julio Noé”. *Martín Fierro*, n° 27-28, mayo, 1926, 203. [Reseña anónima]
- Aulicino, Jorge. “En todo, el diablo mete la cola”. Sobre una lejana crítica a una versión de la ‘comedia’ de Dante”. *Ñ. Revista de cultura*. 29-06, 2012. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/diablo-mete-cola_0_727727489.html.
- Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*, trad.: Carmen Santos. Madrid, Visor, 1988 [1855].
- Biedermann, Hans. “Gato”. “Pegaso”. “Rata”. *Diccionario de símbolos*. Buenos Aires, Paidós, 1993, 208-209, 360, 390.
- Borges, Jorge Luis. “Acotaciones. Julio Noé: *Antología de la poesía argentina moderna, 1926*”. *Proa*. Segunda época, año 3, n° 15, enero, 1926, 51-52.
- _____. “Cocktail Soto y Calvo”. *Textos recobrados (1919-1929). Segunda parte*. Bs. As.: Sudamericana, 2011, 586-588 [Se publicó en *La Gaceta del Sur*, Crítica-Arte-Letras. Rosario, año 1, n° 4 y 5, junio-julio, 1928].
- _____. “Índice y fe de erratas de la nueva poesía americana. Francisco Soto y Calvo. Samet, 1927. Buenos Aires”. *Síntesis*, año I, n° 4, septiembre, 1927, 143-144.
- _____. y Guillermo Juan Borges. “Moderación en los proverbios”. *Martín Fierro*, año IV, n° 42, junio-julio, 1927, 359.
- Bowers, Fredson. “Textual Criticism and the Literary Critic”. *Principles of Bibliographical Description*, Princeton, U.P, 1949, 1-34.
- Buonocore, Domingo. “Bibliófilos argentinos: Ezequiel Leguina, Dardo Rosado y Francisco Soto y Calvo”. *Logos*, 1977-78, 13-14.
- Chartier, Roger, “Materialidad del texto, textualidad del libro”. *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria* 11 (12), 2006. Disponible en: www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.201/pr.201.pdf
- Coluccio, Félix. “Gato”. *Diccionario de voces y expresiones argentinas*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1985, 145-146.
- Columba, Ramón. *Qué es la caricatura*. Bs. As., Columba, 1959.

- Córdoba Iturburu, Cayetano. *La revolución martinfierrista*. Bs. As., Ed. Culturales Argentinas, 1962.
- Corral, Rose y Anthony Stanton. “Estudio preliminar. Entre vanguardia y modernidad: *Proa*”. Jorge Luis Borges *et al. Proa 1924-1926: edición facsimilar*. Bs. As., Biblioteca Nacional, nº 17, 2012, 15-59.
- De la Fuente, Vera. “Fondo Francisco Soto y Calvo. Descripción archivística”. *Archivos y colecciones particulares*. Ciudad de Buenos Aires, Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno, 2008. Disponible en: studylib.es/doc/8278191/descripci%C3%B3n-del-fondo-francisco-soto-y-calvo
- Delgado, Verónica y Fabio Espósito. “1920-1937. La emergencia del editor moderno”. *Editores y políticas editoriales en Argentina*, José Luis de Diego (ed.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014, 63-96.
- Espósito, Fabio. “Semblanza de Jacobo Samet”. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020. Disponible en: www.cervantesvirtual.com/obra/jacobo-samet-editor-kishinev-1898-buenos-aires-1981-semblanza-1032393/
- Estébanez Calderón, Demetrio. “Caricatura”. “Sátira”. “Parodia”. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1996, 134-135; 808-809; 964-965.
- Frye, Northrop. “El *mythos* del invierno: la ironía y la sátira”. *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila, 1991 [1977], 293-315.
- García Rodríguez, María José. “De la parodia como intergénero”. *Tonos digitales: Revista de Estudios Filológicos*, Nº 28, 2015, s. pág.
- García, Carlos. “El Índice de Hidalgo (1926)”. *Letras Uruguay*, julio, 2006. Disponible en: letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/garcia_carlos/hidalgo_indice/index.htm
- _____. “Periferias ultraístas: Guillermo de Torre y Roberto A. Ortelli (1923)”. *Fragmentos*, 35, 2008, 91-105. Disponible en: studylib.es/doc/6387285/periferias-ultraistas--guillermo-de-torre-y-roberto-a.-or
- _____. “Periferias: Sureda y Ortelli (Borges y Silva Valdés), 1925-1926”. *Letras Uruguay*, junio, 2006. Disponible en: letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/garcia_carlos/periferias.htm
- Gaskell, Philip. “La descripción bibliográfica”. *Nueva introducción a la bibliografía material*, Asturias, Trea, 1999 [1972], 402-420.
- “Génesis”. *Biblia de Jerusalén latinoamericana*. Ed. Revisada y aumentada. 6, 19-22. Bilbao, Desclée de Brouwer, 17.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989 [1962].
- Gilman, Claudia. “Polémicas II”. *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. *Historia social de la Literatura argentina*, Montaldo, G. (dir.). Tomo VII. Bs. As., Contrapunto, 1989, 49-72.
- Gombrich, Ernst. “El experimento de la caricatura”. *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Debate, 2002, 279-303.



- _____. “Magia, mito y metáfora. Reflexiones sobre la sátira pictórica”. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México, FCE, 2003, 184-211.
- González Lanuza, Eduardo. “Martín Fierro y el humorismo”. *Los martinfierristas*. Bs. As.: Ediciones Culturales Argentinas, 1961, 72-79.
- Grimal, Pierre. “Caronte”. *Diccionario de la mitología griega y romana*. España, Editorial Paidós, 2008, 89.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Modernidad expandida. Perú en el libro ilustrado argentino (1920-1930)”. *Mana Tukukuq ILLAPA*, n° 10, 2013, 11-21. Disponible en: ugr.es/~rgutierr/PDF1/162.pdf.
- _____. *Libros argentinos, ilustración y modernidad (1910-1936)*. Buenos Aires, CEDODAL, 2014.
- Hidalgo, Alberto, et al. (comps.). *Índice de la nueva poesía americana*. Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *De la ironía a lo grotesco: en algunos textos literarios hispanoamericanos*. México, UAM, 1992, 173-193.
- Jitik, Noé. «Rehabilitación de la parodia». Noé Jitrik y Linda Hutcheon: *Para leer la parodia*. Bs. As.: Facultad de Filosofía y Letras, 2006, 7-23 [Se publicó en Ferro, Roberto (coord.). *La parodia de la literatura latinoamericana*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1993]
- Laufer, Roger. «Problèmes matériels de l'édition des textes». *Introduction à la textologie. Vérification, établissement, édition des textes*. Paris, Larousse Université, 1972, 97-149.
- Lorenzo Alcalá, May. “El contra-antólogo de la vanguardia argentina: Francisco Soto y Calvo”. *El catoblepas. Revista crítica del presente*, n° 82, dic., 21, 2008, s. pág. Disponible en: nodulo.org/ec/2008/n082p21.htm.
- Masiello, Francine. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Bs. As.: Hachette, 1986.
- McKenzie, Donald. “El libro como forma expresiva”. *Bibliografía y sociología de los textos*. Pról. de Roger Chartier. Trad. de Fernando Bouza. Madrid, Akal, 2005 [1986], 27-47.
- Noé, Julio (comp.). *Antología de la Poesía argentina moderna (1900-1925)*. Bs. As., Nosotros, 1925.
- Olea Franco, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. Bs. As., FCE, 1993.
- Pagano, José León (comp.). *El Parnaso argentino. Poesías selectas*. Barcelona, Maucci, 1904.
- Pastoureau, Michel. “La coronación del león. Cómo el bestiario medieval se asignó un rey”. *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Julia Bucci, trad. Bs. As., Katz, 2006, 51-68.
- Plager, Federico (coord.). “Zanahoria”. *Diccionario integral del español de la Argentina*. Buenos Aires, Voz Activa, 2008, 1875.

- Prieto, Adolfo. "Boedo y Florida". *Estudios de literatura argentina*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2013 [1969], 47-69
- Prislei, Leticia. "Nosotros. Revista de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales". *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1996, 3395- 3400.
- Rodó, José Enrique. *El que vendrá*. Montevideo, Claudio García & Cia, 1946 [1897].
- Rodríguez, Claudio. *El esplendor perdido. La increíble historia de María Obligado y Francisco Soto y Calvo*. Buenos Aires, Dunken, 2012.
- Sáinz de Medrano, Luis. "Para el redescubrimiento de Francisco Soto y Calvo", *Arrabal*, n° 5-6, 2007, 69-76. En: raco.cat/index.php/Arrabal/article/download/140509/192081.
- Sáitta, Sylvia. *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*. Bs. As., Siglo XXI, 2013 [1998].
- Salazar Anglada, Aníbal. "En el centro del canon: Leopoldo Lugones en las antologías poéticas argentinas (1900-1938)". *Atenea*, 491, I sem., 2005, 127-156. Disponible en: scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622005000100010&script=sci_arttext
- _____. "Julio Noé y *La Antología de la poesía argentina moderna* (1926): un punto de inflexión en la práctica antológica en Argentina". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, 171-197. Disponible en: ecob,+ALHI0707110159A.PDF.pdf
- Sarlo, Beatriz. "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*". Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos*. Buenos Aires, Ariel, 1997 [1983], 211-260.
- Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
- Sorrentino, Fernando. "Borges vs. Francisco Soto y Calvo", *La Otra Revista*, 2009. En: laotrarevista.com/2009/04/borges-vs-francisco-soto/
- _____. "El ilimitado don Francisco Soto y Calvo", *El Trujamán. Revista Diaria de Traducción*. 2001. En: cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/noviembre_01/15112001.htm
- Soto y Calvo, Francisco. *Aires de montaña*. París, Garnier Hermanos, 1896.
- _____. *Ante la esfinge*. Buenos Aires, L. J. Rosso, 1930.
- _____. *Antología de poetas líricos brasileiros*. Bs. As., Agencia General de Librerías y Publicaciones, 1922.
- _____. *Bajo el cielo de Grecia*. Buenos Aires, Samet, 1928.
- _____. *Cien joyas de Byron*. Buenos Aires, Agencia General de Librerías y Publicaciones, 1924.
- _____. *Croquis de Italia*. París, Garnier Hermanos, 1896.
- _____. *Cuentos de mi padre*. Buenos Aires, Pablo E. Coni e Hijos, 1897.
- _____. *El arte francés en Buenos Aires*. París, 1909.
- _____. *El doctor Roque Sáenz Peña. Ensayo de biografía sociológica*. Bs. As., Casa Jacobo Peuser, 1910.



- _____. *El genio de la raza*. Pról. Miguel de Unamuno. Chartres, Imprenta de Durand, 1900.
- _____. *Exposición de zanahorias de la actual poesía argentina*. Buenos Aires, Minerva, 1928.
- _____. *Frutos de mar. Antología de recuerdos de infancia*. Buenos Aires, Editorial Index, 1930.
- _____. *Índice y fe de (er)ratas de la actual poesía americana*. Buenos Aires, Samet, 1927.
- _____. *Joyario de Comoens*. Buenos Aires, Agencia General de Librerías y Publicaciones, 1924.
- _____. *Joyario de Poe*. Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones “El Inca”, 1926.
- _____. *Los poetas maullantinos en el arca de Noé*. Buenos Aires, Gleizer, 1926.
- _____. *Nastasio*. Carta-prólogo de Rufino José Cuervo. Chartres, Imprenta de Durand, 1899.
- _____. *Nostalgia*. Chartres, Imprenta de Durand, 1901.
- _____. *Poesías 1880-1894*. París, Garnier Hermanos, 1895.
- Steimberg, Oscar. “Sobre algunos temas y problemas del humor gráfico”. *Signo y seña*. Abril, nº 12, 2001, 101-117.
- Suárez Calimano, Emilio. *Una moralidad vívida; historia de dos existencias: Francisco Soto y Calvo. María Obligado de Soto y Calvo*. Bs. As., Librería del Colegio, 1935.
- Traversa, Oscar. “Notas acerca de lo reidero en las tapas de las revistas”. *Las tapas de semanarios del siglo XX*, número especial de *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*. 5, 2009, s. pág. En: [http://repositorio.una.edu.ar/bitstream/handle/56777/523/Notas%20acerc a%20de%20lo%20reidero.pdf?sequence=2&isAllowed=y](http://repositorio.una.edu.ar/bitstream/handle/56777/523/Notas%20acerc%20de%20lo%20reidero.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
- Vignale, Pedro J. y César Tiempo (comp.) *Exposición de la actual poesía argentina*. Bs. As., Minerva, 1928.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).