

// Artículos //

¿Quién fue Arnoldo Fregones? Parodias y pastiches lugonianos en *Odas singulares*, de Raymundo Manigot

Agustín Tamai¹

Recepción: 28 de abril de 2026 // Aprobación: 21 de junio de 2026

Resumen

En 1999 Pedro Luis Barcia registró diversos pastiches y parodias en los que se retomaba la poética lugoniana, entre los que se encontraban distintos poemas publicados en la revista *Martín Fierro* y textos incluidos en *Los poetas maullantinos en el arca de Noé* (1926), de Soto y Calvo. Al final de su estudio, el crítico mencionó la existencia de un libro de parodias lugonianas al cual no había tenido acceso para su análisis, llamado *Odas singulares* y publicado en 1911 bajo el seudónimo de Arnoldo Fregones. Este artículo tiene como primer objetivo revelar quién fue el autor de dicho volumen —Raymundo Manigot—, así como presentar una reseña acerca de su vida y obra, ambos ampliamente desconocidos hasta el momento de publicación de este trabajo. En segundo lugar, se analizará y clasificará las parodias y pastiches llevados a cabo en las *Odas singulares*.

Palabras clave: Lugones - Raymundo Manigot - parodia - pastiche - *Odas singulares*

Who was Arnoldo Fregones? Lugonian parodies and pastiches in Raymundo Manigot's *Odas singulares*

Abstract

In 1999, Pedro Luis Barcia recorded various pastiches and parodies that revisited Lugonian poetics, including several poems published in the magazine *Martín Fierro* and texts included in Soto y Calvo's *Los poetas maullantinos en el arca de Noé* (1926). At the end of his study, the critic mentioned the existence of a book of Lugonian parodies titled *Odas singulares*, published in 1911 under the pseudonym Arnoldo Fregones, which he had been unable to access for analysis. The primary objective of this article is to reveal the identity of the author of said work, Raymundo Manigot, as well as to provide an initial review of his life and work, both of which were largely unknown until the publication of this paper. Secondly, this study will examine and classify the parodies and pastiches featured in the *Odas singulares*.

Keywords: Lugones - Raymundo Manigot - parody - pastiche - *Odas singulares*

¹ Licenciado en Letras por la Universidad Católica Argentina (UCA). Becario doctoral del CONICET. E-mail: agustintamai@uca.edu.ar. ORCID: 0009-0003-1836-0055

Introducción

En un texto titulado “Parodias y pastiches de poemas lugonianos”, Pedro Luis Barcia (1999) reseñó gran cantidad de composiciones de principios del siglo XX orientadas a imitar y/o parodiar el estilo poético de Leopoldo Lugones. Entre estas obras se destacan distintos textos publicados en la revista *Martín Fierro* entre 1924 y 1927, así como algunos poemas de Francisco de Soto y Calvo presentes en su burlesco tomo *Los poetas maullantinos en el arca de Noé*, de 1926. En el final del escrito de Barcia se encuentra un apartado titulado “El enigmático ‘Arnoldo Fregones’”, en el cual el crítico señaló la existencia de un peculiar libro de parodias lugonianas llamado *Odas singulares* (en referencia a las *Odas seculares* de Lugones), publicado en 1911 bajo el seudónimo burlesco de Arnoldo Fregones. A pesar de no haber podido acceder a ningún ejemplar para su análisis, Barcia replicó una reseña sobre dicho volumen publicada en la revista *Nosotros* en aquel año, con la esperanza de poder estudiar el libro en el futuro.

Casi treinta años después de este pionero texto crítico, hemos tenido acceso a las *Odas singulares* y a distintas fuentes que permiten confirmar quién fue el autor de tan enigmático texto: según informan Roberto Giusti (1911) y Julio Cejador y Frauca (1920), se trató de un poeta llamado Raymundo Manigot². Dado que su biografía resulta grandemente desconocida al momento de publicación de este artículo, el primer objetivo de este escrito es presentar una breve reseña de la vida y obra de aquel autor, pesquisa que permitirá también reponer —al menos parcialmente— cuál era la poética del escritor de las *Odas singulares*. En segundo lugar, este trabajo se propone clasificar y analizar las parodias y los pastiches llevados a cabo en dicho libro.

Aproximación a la vida y a la obra de Raymundo Manigot (1876-1947)

Como hemos anticipado, dos son las fuentes que señalan a Raymundo Manigot como autor de las *Odas singulares*. En primer lugar, Roberto Giusti (1911), fundador y director de la revista *Nosotros*, indica en su libro *Nuestros poetas jóvenes*:

la mejor crítica de los excesos lugonianos ha sido hecha por un poeta, Raymundo Manigot, con las ingeniosas caricaturas que de *Lunario sentimental* y los *Poemas solariegos* ha publicado en sus *Odas singulares* (1911) bajo el seudónimo socarrón de Arnoldo Fregones. (p. 43)

Este testimonio resulta creíble no solo por la relación personal que mantuvieron Giusti y Manigot, en la cual profundizaremos más adelante, sino también porque es

² La grafía del nombre español de Manigot oscila entre “Raymundo” y “Raimundo” en las diversas publicaciones.

confirmado en el volumen 13 de la *Historia de la lengua y literatura castellana* de Julio Cejador y Frauca (1920), en donde se deja sentado que “Raymundo Manigot, argentino, por seudónimo *Arnoldo Fregones*, publicó *Odas Singulares*, [en] Buenos Aires, 1911” (p. 149).

Al rastrear información sobre este poeta, empero, son muy escasos los datos disponibles. Tanto es así que, por ejemplo, en una investigación realizada por Laura Fólica (2022) acerca de la revista *Nosotros*, Manigot es el único autor mencionado cuyos datos biográficos mínimos se desconocen: “La revista publicó poesía francesa hecha por los siguientes autores: Charles de Soussens (1865-1927) (...); Nicolas Beauduin (1880-1960) (...); Marcelle Auclair (1899-1983) (...) y Raimundo Manigot (fechas desconocidas)” (p. 243). En consecuencia, antes de abocarnos al análisis de las *Odas singulares*, presentaremos a continuación algunos de los datos esenciales que hemos podido recuperar sobre la vida y la obra de Manigot. Gracias a la ayuda invaluable de sobrinos y sobrinos nietos del escritor³, hemos podido rastrear sus partidas de nacimiento y de defunción. Estas indican que Gustave Raymond Manigot nació el 4 de septiembre de 1876 en el distrito IX de París. Sus padres fueron el francés naturalizado argentino Gustavo Agustín Manigot y la española Isabel García. En cuanto a su defunción, está fechada el 25 de octubre de 1947 en la ciudad de Buenos Aires, a causa de padecer sífilis.

Si bien no contamos aún con más información acerca de su vida en Europa ni de su fecha de llegada al país, sí contamos con declaraciones del propio escritor que permiten determinar que en 1903 su familia ya se encontraba instalada en la Argentina: “he nacido en París, pero al llegar a la mayor edad opté por la ciudadanía argentina, en uso del derecho que me acordaba la ley, por ser argentinos [nacionalizados] mi padre y mi abuelo. Dicha ciudadanía me fue otorgada en 1903” (como se cita en “La condena de un periodista”, 1918, p. 26).

En los inicios de su actividad literaria, la inserción cultural de Manigot se dio dentro del círculo de la revista *Nosotros*. En efecto, tanto Roberto Giusti como Alfredo Bianchi, fundadores de la revista, lo mencionan como participante en diversas tertulias en los cafés de Buenos Aires. Giusti (1927), en primer lugar, indica que un grupo formado por él mismo, Bianchi, Emilio Becher y Emilio Ortiz Grognet se reunía a menudo en el café La Brasileña con Roberto Payró, Joaquín de Vedia, Ricardo Rojas, Atilio Chiappori, Alberto Gerchunoff, Florencio Sánchez y Carlos de Soussens. Luego, aquel grupo entró en contacto a través de Florencio Sánchez con otro que se reunía en el café

³ Ha sido fundamental para la realización de esta investigación biográfica la ayuda de la familia Manigot, en especial de Rodrigo, Marta y María Inés Manigot, cuyos aportes permitieron encontrar la partida de defunción del escritor y, en consecuencia, calcular su fecha de nacimiento y hallar la respectiva partida en París.

Los Inmortales, conformado por “Antonio Monteavaro, Vicente Martínez Cuitiño, José Pardo, (...) Evaristo Carriego, Javier de Viana, Edmundo Calcagno, (...) Raymundo Manigot, algunas pocas veces, Mas y Pi” (pp. 11-12).

Por su parte, el testimonio de Bianchi (1932) señala que Manigot también participaba de las tertulias en La Brasileña: “Nos reuníamos allí —ya lo ha contado Giusti— éste, yo, Raimundo Manigot, Alfredo Costa Rubert y algún otro” (p. 23). En la confluencia entre este grupo y el liderado por Payró, Bianchi halla el sustrato que le permitió lanzar *Nosotros* junto con Giusti. Sin embargo, la participación de Manigot en esta revista no era constante sino eventual: en palabras de Giusti ([1965] 2015), más allá del núcleo de *Nosotros*, existían diversos “bohemitos y escritores (...) de más fugaz aparición o menos vinculados con nuestro grupo habitual” (p. 306), entre los que nombra a Soiza Reilly, Alejandro Sux, Alberto Tena, Domingo Robatto y el propio Manigot. En consecuencia, son escasas las colaboraciones de este último que pueden encontrarse en la revista en cuestión, como la crónica “Los ancianos” (1907) y los poemas “Les ans” (1909) y “La epopeya de amor” (1911).

No obstante, la intermitencia de Manigot en *Nosotros* no permite concluir que el autor tuviera poca actividad dentro del campo literario; por el contrario, la escasez de sus textos en aquella revista se debe a que colaboraba en gran cantidad de publicaciones periódicas a un mismo tiempo. En efecto, además de en *Nosotros*, pueden encontrarse textos de Manigot en revistas tan variadas como *P.B.T.*, *Sherlock Holmes*, *Fray Mocho*, *Fantasio* y *Caras y Caretas*. Estas colaboraciones son, a su vez, variopintas, en tanto abarcan desde cuentos policiales y poesías hasta crónicas y reflexiones acerca de la vida cotidiana en la Buenos Aires moderna.

Los intereses artísticos de Manigot, por otra parte, excedían el ámbito de la poesía y del relato, puesto que se vinculó también asiduamente con el mundo del teatro y el del cine. En cuanto al primero, sabemos que el autor se desempeñó como dramaturgo y que se pusieron en escena por lo menos tres obras teatrales suyas: *El azote* (1912), *El gavilán* (1913) y *La caída del águila. Augurio político* (1917). Además, fue integrante de la Sociedad Argentina de Autores Líricos y Dramáticos Nacionales, a la vez que se desempeñó como crítico teatral en el diario *La época*. En cuanto al cine, es destacable señalar que fue director a partir de 1919 de la revista *Cine universal*.

Más allá de las mencionadas participaciones del autor en revistas de corte artístico, sus intervenciones más conocidas y comentadas por la crítica están vinculadas con diversos periódicos francófilos de la Buenos Aires de principios de siglo. Durante la Primera Guerra Mundial, por ejemplo, fue destacable su participación como jefe de redacción en *La razón francesa* y en *La acción francesa*, “una de las publicaciones más

radicales de la francofilia porteña” (Sánchez, 2014, p. 154). Tal fue la importancia de dicho escritor en ambos periódicos, que cumplió en ellos un rol de “factótum” (p. 63). En aquella época, pues, tuvo lugar el suceso de la vida de Manigot más reseñado por la crítica: una disputa primero discursiva y luego judicial con José Félix de Urriburu en 1915 (Otero, 2009; Sánchez, 2019). Posteriormente, entre 1939 y 1941, Manigot se desempeñó como jefe de redacción del periódico *Latinidad*, el cual se dedicaba a noticias de política internacional, especialmente a aquellas referidas al rol de Francia en la Segunda Guerra Mundial (De Marco, 2014, p. 92). Su retiro de esta función se debió a motivos de salud, presumiblemente por la enfermedad con la que luchó hasta su muerte en 1947. Como nota final sobre las posturas políticas de Manigot, es relevante destacar que fue por un breve período director del ya mencionado diario yrigoyenista *La época*, fundado en noviembre de 1916 por José Luis Cantilo, lo que permite deducir que sus opiniones políticas eran cercanas al radicalismo.

Reconstrucción de la poética de Manigot

Como propone Víctor Zonana (2007), puede conocerse la poética de un escritor tanto por medio de un camino implícito como por uno explícito. En primer lugar, su poética implícita puede ser deducida a partir “de las opciones constructivas que realiza en sus obras” (p. 33). En otros casos, sin embargo, puede recurrirse a la segunda vía, es decir, la explícita, al existir textos en los que el autor en cuestión exponga sus ideas acerca de la literatura. En el caso de Manigot, tenemos noticia por el momento de un solo texto suyo de tales características: el prólogo que acompaña la edición de 1909 de *Sursum*, un poemario escrito por Domingo A. Robatto. En dicho texto, Manigot expresa, en primer lugar, ideas sumamente críticas a su contexto, al cual juzga completamente tomado por concepciones materialistas, por lo que advierte que la poesía corre el peligro de desaparecer: “Toda aspiración idealista degenera insensiblemente, hasta morir, sin remedio, en un ambiente dominado por el afán mercantilista. No hay tiempo para dedicarse a la lectura, menos aún de versos” (1909, p. 6). Ese mundo, en los términos de Manigot, se encuentra “excesivamente insensibilizado, por obra de tendencias puramente materialistas que diseña el prurito mercantilista” (p. 5) y tiene como resultado el “achataamiento intelectual” (p. 6).

Como respuesta a dicha merma intelectual, el prologuista considera natural la búsqueda de formas poéticas complejas y alambicadas. Sin embargo, Manigot se manifiesta fuertemente en contra de tales proyectos —asociados con el modernismo—, porque los entiende como una “mistificación ultra decadentista” (p. 6) de aspiraciones escolásticas, “suspiros de una musa linfática que expresa sus imaginarias cuitas con

endecasílabos incomprensibles, tanto más admirados por el vulgo, cuanto mayores son su ignorancia y su pedantería” (p. 6). El autor rechaza con decisión, entonces, la confección de textos poéticos enrevesados, práctica que entiende busca establecer como dogma en el ámbito poético “su anodino afán por singularizarse en lo amane-rado y lo absurdo” (p. 7). A su vez, Manigot critica otras tendencias poéticas de la época, como “los acordes de la lira ‘maleva’ del suburbio” (p. 7) y los ejercicios poéticos de Lugones en *Lunario sentimental* y *Poemas solariegos*. Con respecto a este último escri-tor, si bien no es mencionado directamente, Manigot condena la “desigual versifica-ción zoológica (...) [y] las indigestas lucubraciones pirotécnicas de un estilista famoso que, en mal hora, trocara su buril de magistral prosista, por alambiques de atormenta-dos caños” (p. 7). De esta manera, el prologuista hace alusión a dos textos poéticos lugonianos parodiados posteriormente en sus *Odas singulares*: “Los burritos” y “Los fuegos artificiales”, los cuales rechaza tanto por la materia poética elegida como por su metro desigual y sus rimas rebuscadas. En efecto, el poeta francoargentino advierte a los escritores noveles acerca del peligro de “remozar añejas terminologías, so pre-texto de hacer obra original, rebuscando consonancias vetustas, metros desiguales, fór-mulas atrevidas, que más denuncian paciencia de bibliófilo, que no espontánea inspi-ración de poeta sincero...” (p. 7).

Frente a la métrica irregular, la rima rebuscada y el vocabulario poco usual y libresco, Manigot esgrime múltiples veces que la poesía debería ser un trabajo de sen-cillez, porque “solo la sencillez es sello de belleza” (p. 8). De este modo, el prologuista, con concepciones de resonancias románticas, considera a las poéticas barrocas como ejercicios inauténticos y faltos de espontaneidad. De hecho, para Manigot recurrir a artificios en la poesía supone la pérdida de la fuerza de la inspiración:

El “arte poético” no obedece a sistematizaciones de trabajo como el cincelamiento del período prosaico, porque **es rápida y devorante llama la de la inspiración, (...).** El **artificio del verso siempre carecerá de esa armonía de expresión que caracteriza a las obras nacidas de un momento de fiebre creadora, casi inconsciente.** El **rebuscamiento de la rima perfecta amengua necesariamente la envergadura magistral del vuelo poé-tico**, la amplitud de la imagen que, por ser largo tiempo pulida, limada y repulida, no surge ya como de manantial impetuoso y cristalino. (p. 8; destacado agregado)

De esta forma, la ecuación poética correcta para Manigot es la expresión sencilla de aquello indicado por la inspiración, porque la búsqueda de complejidad tanto for-mal como léxica supone una pérdida de la espontaneidad, la cual juzga necesaria para la existencia de verdadera poesía. Tales aciertos poéticos son los que encuentra el pro-loguista en la obra de Robatto, sobre la cual señala: “me sentí atraído por la sencilla

corrección de la forma y subyugado poco a poco por la originalidad, la fuerza, la pujanza de las imágenes y metáforas" (p. 10). Más adelante, incluso, insiste nuevamente en su afición por la simpleza poética: "Y fui siguiendo (...) la progresión vigorosa de esas imágenes fuertes, originales, sencillas y bellas —bellas en razón misma de la sencillez escueta que las revestía" (p. 11).

En consecuencia, la poesía de Robatto resulta para Manigot un pertinente antidoto contra los ejercicios decadentistas y modernistas, que son comprendidos como degradaciones de la verdadera poesía:

he aquí un poeta joven, modesto, "moderno", que en estos tiempos de preciosidad innovadora, en esta época de "decadentismo" amanerado y ultrancero, *osa* escribir versos de amor y de combate con la forma "común, vulgar y anticuada" que repudian los "revolucionarios" de quince años para arriba (p. 11).

Las composiciones de Robatto, al contrario de las que Manigot reprueba, son calificadas como contundentes, fluidas y sinceras, sin complicaciones innecesarias. Por lo tanto, el prologuista se manifiesta expectante de que *Sursum* "provoque una saludable reacción en nuestro organismo intelectual, tan debilitado por el tóxico 'decadentista'" (p. 13).

Como puede verse, en el prólogo de *Sursum* Manigot hace explícitas muchas de sus posturas poéticas: la búsqueda de la sencillez, el rechazo por la imaginería decadentista y modernista, la selección de un vocabulario llano, no rebuscado, entre otros. En cuanto a la poética implícita de este autor, como expone el antes citado Zonana (2007), puede ser repuesta a partir de sus poemas, de los cuales contamos por el momento con tan solo cinco composiciones por fuera de las *Odas singulares*. Si bien analizar tales textos excede los fines de este artículo, entendemos que uno de ellos ilustra íntegramente las posturas planteadas en aquel prólogo: se trata del soneto "La lámpara". En esta composición Manigot recurre a la forma clásica del soneto con versos endecasílabos. Así como escapa a la métrica irregular condenada en su prólogo a *Sursum*, el autor deja de lado también la sintaxis enrevesada y las rimas rebuscadas, del mismo modo que evita las referencias exotistas y decadentistas. El interés del yo lírico, en cambio, se dirige hacia la lámpara cotidiana que ilumina su estudio y le permite la escritura de poemas durante la noche: "La lámpara es la cosa preferida / entre todas las prendas de mi estudio: / cuando la enciendo, iníciase el preludio / de la labor nocturna, que es mi vida" (Manigot, 1912, p. 75).

Ciertamente, esta preferencia por la sencillez en la expresión no es exclusiva de Manigot: como recuerdan Dottori y Lafforgue (1968), se trata de una tendencia común entre 1910 y 1916 en la Argentina, en donde "en el plano literario y del pensamiento

en general, el positivismo (...) y el modernismo, ceden paso a actitudes menos rimbombantes, más medidas” (p. 841). En efecto, la visión poética de Manigot es harto cercana a la corriente luego denominada como “sencilismo” por su “aparente fácil composición y su temática circunstancial” (p. 860). Esta tendencia poética implicaba un ajuste expresivo, en que se recurría a un muy cuidado “lenguaje usual, cotidiano, casi pedestre” (p. 862) y se “tenía un manejo muy diestro de las formas” (p. 862). Esta reconstrucción de la poética de Manigot, por lo tanto, lo presenta como un autor que, ante los usos excéntricos del lenguaje por parte de Lugones y la selección de temáticas exotistas por parte del modernismo rubendariano, elige la expresión sencilla y un vocabulario cotidiano, así como métricas clásicas y regulares.

Odas singulares: El prólogo de “Manco de Unamano”

Antes de analizar las poesías que conforman las *Odas singulares*, es necesario examinar su prólogo. Este, tan burlesco como el resto del volumen, no se encuentra, empero, firmado por Arnoldo Fregones, sino por otro nombre paródico: Manco de Unamano, en clara referencia a Miguel de Unamuno. En este paratexto, pues, dicho personaje habla en primera persona y relata un encuentro ficcional con el poeta Arnoldo Fregones, a la vez que esgrime distintos argumentos que pretenden defender a este último de sus detractores literarios.

Este encuentro entre prologuista y prologado está marcado por diversos procedimientos grotescos, es decir, aquellos por medio de los cuales se lleva a cabo “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (Bajtín, 2003, p. 18). Como indica Bajtín, tal degradación supone

entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales (p. 19).

De hecho, el nombre mismo de Manco de Unamano trae el cuerpo del personaje ante la vista del lector; un cuerpo ni impoluto ni perfecto sino amputado (una-mano). La descripción del espacio donde vive Fregones hecha en dicho prólogo sigue esta tendencia: según indica Unamano, se trata de un lugar alejado, en donde lo primero que ve el visitante son sus empleadas, en particular, “una joven aunque robusta indezuela” (Fregones, 1911, p. 5) que muele granos de maíz con una machaca, canta y de vez en cuando da “una salivosa chupada a un grueso pitillo de chala” (p. 6). Estas referencias grotescas a la digestión de los alimentos por parte de la empleada son acompañadas luego por la descripción de la habitación donde vive Fregones, un “más

que modestísimo cubil” (p. 7). También este espacio se encuentra degradado, pues se dice que estaba formado por

un cuartucho (...) amueblado con un viejo catre de lona (...); una mesita de pino blanco ligeramente lustrada por la muñeca profesional del Tiempo y en la cual dejara, aquí y allá, enormes o diminutas manchas, el pegajoso abetinote de una bujía de cera, huérfana de su respectivo candelero. Un baúl desvencijado, un pequeño armario, sin pretensiones de ropero — como su mismo dueño — y tres sillas de diferente estirpe. (p. 7)

En este espacio reducido y descuidado, el prologuista encuentra a Fregones en una situación grotesca que trae el plano corporal a escena, ya que está “abarraganado con una mozuela de renegridas crenchas y treinta y dos primaveras de edad” (p. 6). A continuación de esta referencia a la vida sexual del personaje, se describe su cuerpo del siguiente modo:

[era de] **caballeril** apostura: alto, delgado y cabeciancho, abundante y sedoso cabello negro, cortado en media-melena y que encuadraba su **varonil** figura de **asceta** (...). La maravilla de aquella cara era la frente, tersa, vasta, alba, marfileña **torre en la cual adivinábase anidada la eterna llama de pensamiento policorde y magnificante**. Después, los ojos... y la bondad innegable de la boca, de **fuertes labios golosos** pero, sin embargo, plegados en las comisuras por un rictus de inconfesada amargura. (p. 7; destacado agregado)

Linda Hutcheon (1992) propone que la ironía supone no solo una antífrasis en que hay una oposición entre lo que se dice y lo que se quiere hacer entender, sino también, en el plano pragmático, “un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo” (p. 176). De esta manera, “la burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo” (pp. 176-177). Tal disonancia se hace evidente en la última cita expuesta, en la que a pesar de los intentos del prologuista por elevar la figura de Fregones al describirlo como caballeril, varonil, ascético y magnificante, no puede evitarse la degradación del personaje, puesto que se ha mencionado anteriormente su actividad sexual y el espacio miserable en que habita. Incluso, luego de la descripción varonil de Fregones, la referencia a sus labios golosos pareciera volver a astillar su imagen y a rebajarla.

Del mismo modo, al avanzar en el prólogo, se percibe una marcada disonancia entre las propuestas teóricas de Fregones, loadas por Unamano, y la textualidad de tales elogios. En efecto, mientras que el prologuista se expresa muy favorablemente a la supuesta simpleza expresiva de aquel, recurre constantemente a neologismos, arcaísmos y todo tipo de palabras cacofónicas para ensalzar al poeta. De tal forma, lo

halaga con afirmaciones como que “es fácil, experta, comunicativa en extremo la fertilidad con que Fregones cabruña la pluma y vierte en el papel (...) sin entorpecimientos gestatorios ni lujo extemporáneo de terminachos extravagantes” (Fregones, 1911, pp. 8-9). Sin embargo, a pesar de este supuesto rechazo de los términos exóticos, Unamano se expresa con una gran variedad de palabras en desuso: “Jamás Arnoldo Fregones habría consentido en **broslar** negligentemente unos versículos amorfos, sin ton ni son, como aquellos rebosantes de una **broznedad** supina y desesperante que nos brinda la mentada ‘escuela moderna’” (p. 9; destacado agregado).

En otras ocasiones, como hemos mencionado, la complejidad de la prosa de Unamano es llevada al extremo, con la utilización de cacofonías encadenadas y de neologismos:

Continuando **impertérritos, cejijuntos y empedernidos** en su desleal entendimiento de causas con relación a tales o cuales efectos, **los poeticómanos** del momento incurrirán en fatales **cazorrias** (...). En ellos, **la paupérrima indigencia del estro es prueba fidedigna de la inopia de su talento**. Lentos son en imágenes; acaso sin quererlo, infernan la inspiración, **dando al verso una henchidura artificiosa, tornando el poema un gatuperio de sandeces, malquistando término con término y azogándolos conjuntamente a barrisco, sin prolijidad ni método**. (pp. 9-10; destacado agregado)

Como puede verse, mientras Unamano se expresa en contra de los poetas faltos de talento y tilda sus textos de artificiosos, su propia manera de expresarse resulta oscura, rebuscada y afectada. De esta forma, el prólogo de las *Odas singulares* plantea con su mecanismo irónico una corrosiva crítica a la expresión compleja y al manejo de un vocabulario enrevesado por parte de Lugones. Estas críticas se condicen con las propuestas estéticas defendidas por Manigot en el prólogo de *Sursum*, en donde, como hemos desarrollado, el poeta se manifestaba a favor de la sencillez como principio estético fundamental y garante del mantenimiento de la espontaneidad en la poesía.

Las críticas de Manigot al vocabulario lugoniano, pues, se anticipan al famoso juicio borgeano posterior, en que se sentenció que Lugones acarreaba “la creencia de que el escritor debe usar todas las palabras del diccionario” (Borges, 1998, p. 12). Ciertamente, décadas antes de esta muy citada afirmación, el prologuista inventado por Manigot se declara culpable de haber leído el diccionario durante dos noches enteras para ampliar su léxico y hacer alarde de “una erudición barata y de engañabobos” (Fregones, 1911, p. 10).

En conclusión, el prólogo de las *Odas* presenta, en primer lugar, un alter ego grotesco de Lugones, que vive una vida de desenfrenos en medio de la pobreza. En segundo lugar, exhibe afirmaciones irónicas de Manco de Unamano orientadas a burlarse del complejo léxico lugoniano y de su gusto por los artificios en el poema.

Los poemas de las *Odas singulares*

En cuanto a los poemas propiamente dichos que conforman las *Odas singulares*, postulamos que, siguiendo las taxonomías esbozadas por Genette (1989), pueden ser clasificados en parodias, pastiches burlescos, pastiches neutros y poemas no lugonianos. El primer grupo, pues, está conformado por parodias, es decir, textos que “retoma[n] literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras” (Genette, 1989, p. 27). En ellos, Manigot trabaja con diversos textos de Lugones fácilmente reconocibles como referentes parodiados. En el segundo grupo, ubicamos textos con intención satírica en los que se retoma el estilo lugoniano de forma burlesca, pero no se imita un poema en particular. En estos casos, podemos hablar de pastiches satíricos, o sea, “una imitación estilística con función crítica (...) o ridiculizadora” (p. 31). En el tercer grupo de textos se retoma la poética lugoniana pero no de modo paródico, sino a la manera de un pastiche puro, dado que se lleva a cabo una “imitación sin función satírica” (p. 36). Finalmente, en el último grupo ubicamos textos en los que no hallamos ni contenidos paródicos ni imitaciones del estilo lugoniano. En estos casos, consideramos se trata de poemas que concuerdan fuertemente con las críticas sociales expresadas por el autor en su prólogo a *Sursum* comentadas anteriormente.

Poemas paródicos

Según ya hemos señalado, en el primer subgrupo de poemas de *Odas singulares* proponemos que se encuentran textos paródicos, en los cuales, como teoriza Genette (1989), se retoma textos literarios para otorgarles una significación nueva. Linda Hutcheon (1992), por su parte, propone que la parodia lleva a cabo una superposición de textos, en la cual se incorpora “un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante” (p. 177), con la finalidad de remarcar la diferencia entre ambos textos, puesto que “la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esa norma como material interiorizado” (p. 177). De esta manera, la parodia queda definida como un procedimiento que tiene como blanco textos o convenciones literarias, las cuales busca transgredir. En concordancia, pues, con las apreciaciones de Manigot en el prólogo a *Sursum* antes citadas, en donde se criticaba duramente la versificación irregular lugoniana y su léxico, gran cantidad de poemas de las *Odas singulares* está orientada a parodiar distintas obras de Lugones, fácilmente reconocibles por su título y por su contenido.

“Las mulitas”, por ejemplo, es una clara parodia al poema lugoniano “Los burritos”, incluido en los *Poemas solariegos* en 1929, pero publicado originalmente en 1908.

Ya en el citado prólogo a *Sursum* Manigot había criticado este poema de Lugones, al reprobar que ensalzara “las virtudes campestres de los asnos, de ‘hocico embadurnado de polvo estelar’” (1909, p. 7). En consecuencia, si en el hipotexto lugoniano se loa a los burros describiéndolos como seres en profunda conexión con el cosmos, en el poema paródico de Manigot el elogio fingido se dirige hacia las mulitas. El yo lírico, en este caso, reconoce lo prosaico del tema elegido para su composición: “Aunque esto pase por genuina audacia / sin sal, sin propósito, ni gracia, / diré que siento felicidades inauditas, / en cantar, con mi más preclara aristocracia, / la adorable ingenuidad de las mulitas” (Fregones, 1911, p. 21). Como es propio de la parodia, en el texto de Manigot se lleva a cabo una hipérbole orientada a dejar en ridículo los procedimientos poéticos de Lugones, de tal modo que el yo lírico declara exageradamente:

¡Sus juveniles encantos / merecen sinfonías de alabanzas y dulces cantos! / Acordes sublimados / diapasónicamente afinados, / de cremónicos violines; / y mucho pedir no sería que las campanas / (...) en honor a las mulitas tocasen alegres dianas / y simpáticas llamadas a maitines. (p. 22)

Además del impertinente pedido de loa a las mulas por parte de las campanas de las ciudades, puede verse en el fragmento anterior la utilización de palabras esdrújulas y sobreesdrújulas malsonantes, como “diapasónicamente” y “cremónicos”, que retoman y ridiculizan la típica selección de palabras y de sonoridades por parte de Lugones.

En el caso de “Las vaquillonas”, la mención de la deglución de los alimentos es el recurso elegido para transformar una situación solemne en una grotesca. En esta ocasión, se retoma el poema de *Las montañas del oro* titulado “Las vacas”, en que una manada de dichos animales acude al campamento de una caravana moabita para lamentarse por el sacrificio de una de ellas. En el texto de Manigot, por el contrario, se trata de “una tribu amalecita” (p. 48), la cual no realiza sacrificios rituales, sino que se encuentra profundamente afectada por el hambre. Los integrantes de la tribu, además, son descritos de manera burlesca: el jefe de la horda, por ejemplo, “tiene escuálido cuerpo y cara de cera” (p. 49), y todos los miembros de la tribu “sueñan con el arribo de gordas vaquillonas / de bondadosa carne succulenta, / y esa sola perspectiva es la que sustenta / su vacío estómago estrechado” (p. 52). Las vacas, en este caso, no se acercan al campamento para llorar a su compañera sacrificada en un ritual, sino que se han escapado de la estancia de un hombre rico, y son, como puede esperarse, masacradas y devoradas por la horda. De este modo, el solemne duelo de las vacas relatado por Lugones es transformado en el poema de Manigot en una situación brutal y banal vinculada no con el ámbito sagrado del rito sino con la mera alimentación, la

cual se relata de modo sanguinario: “Las — también errantes — vaquillonas / que recorrieran extensas zonas / yacen, despedazadas, en los numerosos asadores / que improvisan sus hambrientos perseguidores” (p. 54).

Al igual que en “Las mulitas” y “Las vaquillonas”, también en “Los perros” se encuentran animales en el centro del poema. En esta composición, de modo similar a “Las mulitas”, se lleva a cabo una celebración del animal, en la que resultan disonantes el tono utilizado y el contenido del poema: “¡Los perros! Son mis hermanos. Yo, los amo; los venero / por las sarnas milagrosas que maculan su ropaje” (p. 83). El hipotexto lugoniano es en esta ocasión el poema “Metempsicosis”, de *Las montañas del oro*, en el que el yo lírico vive una intensa experiencia al contemplar a un perro misterioso y tiene lugar una metempsicosis, es decir, una transmigración de su alma hacia el cuerpo del perro. En el poema de Manigot, este mecanismo es llevado al absurdo, dado que se plantea la transmigración entre perros y humanos como una situación repetida infinitamente durante la historia de la humanidad: “Metempsícosis ignotas vierten sus transformaciones / en humildes organismos de la Fauna irracional: / son los Perros que redimen las malévolas acciones / cometidas por los Hombres, desde tiempo inmemorial...” (p. 83). De esta manera, en el poema de Manigot la experiencia del yo lírico lugoniano, que se presentaba única e irrepetible, se degrada al nivel de una acción cotidiana, incluso deseada por el yo lírico en el final del poema: “Y si es cierto que Natura decreta transmigraciones / de las almas, cuando llega el hosco instante postrero, / hago voto por que mi alma purgue sus claudicaciones / bajo forma renovada del huraño Cancerbero” (p. 84).

En los poemas “Los fuegos artificiales”, “Días de Momo” e “Himno al sol”, por su parte, se retoma textos del *Lunario sentimental*. Debe tenerse en cuenta que este poemario lugoniano tiene un tono diferente al del resto de su obra, ya que está marcado por la intención de degradar a la luna como objeto poético habitual (Benítez, 1994, p. 73), por lo que tiene un tono irónico en que abundan el humor intelectual y verbal “basado en la parodia o la caricatura de los modelos y de los tópicos literarios” (p. 75). De este modo, los procedimientos paródicos de Manigot llevados a cabo en aquellos tres poemas tan solo profundizan elementos presentes en los textos parodiados, como la descripción de personajes grotescos y la comparación de objetos elevados con alimentos. “Los cohetes”, en primer lugar, es una evidente reescritura de “Los fuegos artificiales”. Como puede observarse con la sola lectura de su título, la reversión de Manigot aborda el mismo tema que Lugones, pero con una selección de vocabulario cotidiano. El poema de aquel, además, hace énfasis en diversos personajes grotescos que están observando un espectáculo de fuegos artificiales. De este modo, desfilan por

el texto “un chicuelo con cara de bobo” (p. 33), “un inglés borracho” (p. 36) y “una comadre, de ondulantes y enormes pechos” (p. 37). A su vez, pueden encontrarse referencias en el final del poema a la deglución de los alimentos, donde familias de baja extracción social “despachan baratas milanesas, / empanadas cordobesas, / vinos, licores, leche, y toda clase de cervezas” (p. 40).

“Días de Momo”, por su parte, parodia la sección del *Lunario* llamada “Taburete para máscaras”, en donde se describe un carnaval. Si bien tales poemas lugonianos presentaban algunos personajes fuera de lo común, como un jorobado, el poeta cordobés “siempre deja[ba] latente cierta benevolencia indulgente para con los tipos que retrata[ba]” (Benítez, 1994, p. 75), a la vez que celebraba en sus versos la belleza plástica del carnaval. El poema de Manigot, en cambio, no rescata tales rasgos estéticos del carnaval, sino que se interesa únicamente por retratar situaciones grotescas que tienen lugar durante los festejos. De esta manera, se relata: “Jovencitos inclinados hacia torpes diversiones / acumulan zancadas, pellizcos y manotones / cuando pasan desgraciadas ‘mascaritas’, / víctimas de sus audacias inauditas” (Fregones, 1911, p. 63). Del mismo modo, en el final del poema se repiten referencias al contacto entre los cuerpos de los personajes: “allí la gente / se hacina con júbilo deprimente, / palpando de mil maneras / piernas, senos y caderas...” (p. 67). A su vez, en dicho poema se describen también gran cantidad de personajes grotescos, como un policía “lego y obeso” (p. 64) y un napolitano que “va envuelto en una salida de baño / de mugriento y grueso paño / que despide nauseabundo olor” (p. 64). Las degradaciones de los personajes invaden, a su vez, el plano léxico, ya que se presenta también a un estadounidense que repite “términos de la mayor indecencia” (p. 65) que buscó en un diccionario, como “panete”, “atorrante” y “otario”.

En tercer lugar, “Himno al sol” es, de manera evidente, una parodia de “Himno a la luna”. En aquel poema se presenta gran cantidad de comparaciones con elementos prosaicos, más específicamente alimentos, lo que degrada al sol; de esta forma, se dice al astro: “anaranjado y rubicundo / cual un gigantesco zapallo, / emerges del horizonte a las clarinadas del gallo” (p. 94). Esta comparación con un alimento es similar a la realizada más adelante, en donde se compara al sol con un queso: “hasta el momento de asumir tu fulgencia meridiana, / finges —con reminiscencias de caricatura— / la roja y apergaminada envoltura / de un enorme queso de Holanda” (p. 94). Incluso, en el final del poema, se hace referencia a la deglución de los alimentos por parte de un espectador que observa al sol: “te mira con envidia el anémico que almuerza / con un par de huevos pasados por agua” (p. 95).

Pastiches burlescos

De manera similar a los textos paródicos analizados anteriormente, puede encontrarse dos poemas de *Odas singulares* en los que se lleva a cabo pastiches burlescos del estilo lugoniano, es decir, textos en los que se imita el estilo del autor con una finalidad burlesca, pero sin un claro modelo, como ocurre en la parodia. En “¡Murió la Contessina!”, pues, se presenta un funeral de una condesa, mas la situación —relatada en el metro irregular rimado usado por Lugones en *Lunario sentimental*— presenta situaciones que desacralizan el rito, como referencias a la corporalidad de los asistentes: “Algunos participantes en el velorio se desperezan / y bostezan” (p. 42). También puede encontrarse referencias a la digestión de los alimentos, lo que degrada la situación solemne del funeral de la condesa: “Circulan bandejas repletas / de sándwiches y galletitas / que con afectaciones muy contritas / se reparten Rosauras y Anacletas” (p. 43).

En “Rincones provinciales”, por otra parte, se retoma procedimientos generales de las *Odas seculares* y de los *Poemas solariegos*, en donde el yo lírico lugoniano procura ensalzar diversos aspectos de la vida cotidiana en zonas rurales del país. Aquí, el yo lírico de Manigot comparte tal intención y la explicita irónicamente, con el claro fin de ridiculizarla: “Amo las costumbres patriarcales / de las sencillas gentes de ‘tierra adentro’ / que viven, como en épocas coloniales, sin salir de un mismo y exiguo centro” (p. 73). En esta descripción, el yo lírico posa su atención sobre personajes grotescos, como “una rentista loca / que vive sola / y cuyo cuerpo afecta notoria redondez de bola, / mueve pesadamente las caderas, / tuerce la carnuda boca / y ríe estúpidamente” (p. 76) y una joven “jamona / muy beatona, / que, en su ‘privado’, nada tiene de una ‘madona’” (p. 77). Además, se relata nuevamente la consumición de alimentos, al hablarse de diversos empleados públicos “que salen de sus oficinas / hartos, cansados... / de tomar mate, / café con o sin leche, chocolate...” (p. 77). “Rincones provinciales”, como puede verse, mientras que imita el estilo y el interés lugoniano por recoger detalles de la vida pueblerina del país, transforma la descripción de detalles costumbristas en una descripción de elementos y personajes grotescos, tanto por sus referencias a la corporeidad de los descritos como por su énfasis en diversos alimentos.

Pastiches neutros

Así como puede hablarse de pastiches burlescos en los dos poemas recién analizados, consideramos que otro sector de las *Odas singulares* presenta poemas en los cuales, si bien hay una imitación del estilo lugoniano, no encontramos elementos burlescos. Se trata, en este caso, de pastiches puros, entendidos por Genette (1989) como una práctica neutra, donde tiene lugar “la imitación de un estilo sin función satírica” (p. 38).

“Ruego a la luna”, por ejemplo, recuerda grandemente la “Jaculatoria lunar” lugoniana. Sin embargo, más allá de la imitación del tema y del metro lugoniano, no presenta elementos burlescos. Por el contrario, tan solo narra un pedido del yo lírico a la luna por conseguir el favor de su amada: “Si la encuentras, al azar / de tu nocturna vagancia, / háblale de mi constancia / (...) es mi deseo enlazar / su destino a mi destino” (Fregones, 1911, p. 100).

Poemas como “Las flores de mi mal”, “Ocaso”, “Comunión pagana” y “A una dama incógnita”, por su parte, consisten en pastiches del tono general de *Los crepúsculos del jardín*. En el primero de ellos, por ejemplo, se presenta un yo lírico que compara su mundo interior con un huerto: “en el huerto imaginario donde brotan mis pesares / que cultivo con el celo de un iluso jardinero, / corren vientos que destrozan con su soplo bandolero / las enjutas floraciones de mis pulcros azahares” (p. 19). En este jardín, a su vez, crecen diversas flores que recuerdan también sus amores pasados. También “Ocaso” recupera el espacio del jardín y lo une con el tiempo propio del mencionado poemario lugoniano, es decir, el crepúsculo, en este caso el del anochecer. En esta oportunidad, con versos endecasílabos, el yo lírico se presenta reflexivo de sus amores durante el atardecer, al cual describe con imaginería propia del modernismo: “la tarde, con reflejos de topacio, / con sangre de rubí llena el espacio / do abdica el Sol agónicos fulgores, / y su huella se esfuma, muy despacio, / cual el rastro postrer de mis amores” (p. 45). “Comunión pagana”, por su parte, retoma el marcado erotismo de ciclos lugonianos como “Los doce gozos”, de *Los crepúsculos del jardín*, y de poemas como “Oda a la desnudez”, de *Las montañas del oro*, puesto que el poema de Manigot gira en torno a la comparación entre el amor carnal y la comunión cristiana: “solo comulgo / con la hostia carnal de tu hermosura” (p. 97). Todo el poema, pues, presenta metáforas sobre el amor que retoman diversas prácticas religiosas: “solo el lecho de tu Magnificencia / es el altar de mis genuflexiones” (p. 97). Similar erotismo puede encontrarse en “A una dama incógnita”, en donde el yo lírico se dirige a una mujer de arrebatos sexuales “pecaminosos” (p. 79) y le confiesa: “el afán de mi codicia / solo aspira a las fruiciones que broten de la delicia / de abrazar tu cuerpo esbelto” (p. 80).

Como puede verse, en este subgrupo de textos, a diferencia de los dos anteriores, la imitación del estilo lugoniano no está acompañada por una intención burlesca o una degradación de su materia solemne. Por el contrario, se replican tópicos lugonianos como el diálogo con la luna, y temas como la reflexión sobre un dilema amoroso o el erotismo, mientras que se mantiene en todos los poemas la rima consonante.

Poemas no lugonianos

Por último, consideramos que una importante cantidad de poemas de las *Odas singulares* no presenta rasgos cercanos a la poética lugoniana. Algunos de estos poemas, por ejemplo, abordan una temática amorosa, mas se alejan tanto del marcado erotismo de *Las montañas del oro* y de “Los doce gozos” como del espacio de *Los crepúsculos del jardín*. Se trata de poemas como “Del corazón”, “Íntima”, “Las novias” y “La última sonata”, donde se abordan el desamor, el amor consumado o el duelo por la muerte del ser amado, pero sin visos de procedimientos asociados a Lugones.

En otro considerable corpus de textos no solo no hallamos elementos lugonianos, sino que entendemos que se hace presente gran cantidad de críticas a la sociedad de comienzos de siglo harto compatibles con las presentadas por Manigot en el prólogo de *Sursum*. Por ejemplo, en el poema que abre el libro, “Frontispicio”, ante las turbulencias del mundo, el espacio vital cotidiano del yo lírico aparece como un sitio resguardado donde puede surgir el trabajo intelectual, al igual que ocurre en el poema “La lámpara”, citado anteriormente: “Suenan horas y más horas en campanarios vecinos... / mi bohardilla, envuelta en propicias tinieblas, / es un santuario donde se despejan las nieblas / de mi cerebro; las nubes de mis destinos” (p. 16). En “Credo”, de manera similar, el yo lírico habla desde su “torre de marfil” (p. 87), desde donde proclama su “Credo inamovible / en el Derecho, en la Justicia, en todo / lo que entraña virtud incommovible” (p. 87) y rechaza decididamente los juicios del mundo. En “Visiones de escarnio”, las críticas del yo lírico son más explícitas aún, ya que afirma que “la lógica sencilla de las cosas / fue torcida con torpes, dolorosas / invenciones del lóbrego egoísmo, / imperando el soez materialismo / —¡credo de las barrigas bien repletas / que ignoran digestiones incompletas!” (p. 57). Estas objeciones, que recuerdan fuertemente las críticas antes citadas de Manigot hacia su tiempo por su materialismo, son profundizadas luego, con la observación de que

los tiempos que vivimos son iguales / a las vidriosas épocas feudales / que mancharon el peplo de la Historia: / hoy —lo mismo que ayer— prima la escoria; / el oro vence a Dios, y las virtudes / son mendigas de torvas senectudes. (p. 58)

Ante tal panorama, el yo lírico cuestiona también el modelo agroexportador de la Argentina de comienzos de siglo xx: “A voces se propala la insanía / de que el auge de la Ganadería, / del blondo Cereal, es exponente / más noble de un ‘Progreso’ prominente... ¡Cual si fuera la ‘carne congelada’ / nuestra grandiosidad más anhelada” (p. 59).

Además de estas críticas hacia la búsqueda desenfrenada del lucro y la visión materialista del mundo, en “Rituales amargos” se censura la voluptuosidad de la sociedad moderna: “Tu mente no reza los salmos castizos / que ignoran en masa los Advenedizos; / no abrasa tu numen la Teología / —¡Prefieres —insana— la Pornografía” (p. 29). En consecuencia, en tal mundo, el amor ha devenido una transacción mercantil más: “¡Mujeres caídas, mancebos triviales / que gastan sus fuerzas en las saturnales / y arrojan sus bienes de impúdicos Cresos / a los pies de ‘aquellas’ que venden sus besos!” (p. 29).

Por último, consideramos destacable el poema “Sin nombre”, dedicado al propio Domingo Robatto. En él, un poeta acuciado por críticas envidiosas recibe el consuelo de su conciencia, que le dirige consejos como: “Ten fe en el Provenir, pues nadie sabe / si la misma saeta / que te arroja la mano que te odia / no encontrará, en su rápida carrera, / un obstáculo, al fin, que la detenga” (p. 91) y “cumple el designio ignoto del Destino / y escucha, con altiva indiferencia, / el sarcasmo que ladra la impotencia / del perverso, del necio y del cretino” (p. 92). Estas palabras de aliento se condicen con el prólogo de Manigot a *Sursum*, en donde se caracterizaba a Robatto como valiente por haber redactado poemas con una estética alejada del decadentismo. “Sin nombre”, de este modo, replica la invitación a persistir en una búsqueda poética contracultural, a pesar de las posibles críticas y repercusiones negativas que pueda suscitar.

Conclusiones

El presente artículo se ha propuesto tanto analizar las *Odas singulares*, texto inexplorado hasta el momento por la crítica literaria especializada, como realizar una primera aproximación a la figura de Raymundo Manigot, cuyos datos tan esenciales como sus fechas de nacimiento y de defunción no se conocían hasta la publicación de este escrito.

En lo referente al campo de los estudios lugonianos, entendemos que las *Odas singulares* deben ser revalorizadas como un fundamental antecedente de, por ejemplo, las célebres parodias de Lugones publicadas en la revista *Martín Fierro* más de una década después. Sin embargo, hemos procurado señalar también la pluralidad de composiciones que conforman las *Odas*, en donde la intención paródica y burlesca convive con el simple ejercicio del pastiche e, incluso, la expresión de poemas que se alejan del estilo lugoniano. En este sentido, como hemos expresado en el apartado final de este artículo, no debe cerrarse la puerta a analizar algunas de las *Odas singulares* como composiciones no orientadas a la parodia, sino como poemas en los que, tras la máscara poética de Arnoldo Fregones, Manigot plasmó diversas críticas sociales e ideas acerca de la literatura que se condicen grandemente con las posturas defendidas en el prólogo de *Sursum*.

De esta manera, el volumen aquí analizado representa también una vía de acceso al conocimiento de un poeta esquivo y desconocido de principios de siglo en la Argentina.

Esta investigación ha procurado, pues, abrir el camino para el estudio de la vida y de la obra de Raymundo Manigot, cuyas sendas, como hemos expuesto, abarcaron caminos tan variados como el del cine, el teatro, la poesía, el relato y el periodismo. Procuraremos decididamente continuar con la recuperación de su obra, tan variada, quizá, como la del parodiado Lugones.

Bibliografía

- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial.
- Barcia, P. L. (1999). Parodias y pastiches de poemas lugonianos. En L. Lugones, *Elogios*. Pasco.
- Bianchi, A. (1932). Respuesta de Alfredo A. Bianchi. *Nosotros*, 76(279-280), 21-35.
- Borges, J. L. (1998). *Leopoldo Lugones*. Alianza Editorial.
- Cejador y Frauca, J. (1920). *Historia de la lengua y literatura castellana*. T. XIII. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- De Marco, C. (2014). Plumas letradas en la Revista *Latinidad* (1939-1947). *Temas de historia argentina y americana*, 22, 75-101.
- Dottori, N. y Lafforgue, J. (1968). Fernández Moreno: el sencillismo. *Capítulo*, 36, 841-864.
- Fólica, L. (2022). Cosmopolitanism against the grain: Literary translation as a disrupting practice in Latin American Periodicals (*Nosotros*, 1907-1943). En D. Roig-Sanz y N. Rotger (eds.), *Global literary studies*. Walter de Gruyter GmbH.
- Fregones, A. (1911). *Odas singulares*. Méndez y Cía.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Taurus.
- Giusti, R. ([1965] 2015). Visto y vivido. Anécdotas, semblanzas, confesiones y batallas. En S. Pastormerlo (dir.), *Escenas de la vida literaria en Buenos Aires: Memorialistas culturales, 1870-1920*. Malisia.
- Giusti, R. (1911). *Nuestros poetas jóvenes*. Albacio y Cía.
- Giusti, R. (1927). Veinte años de vida. Recuerdos y divagaciones. *Nosotros*, 57(219-220), 5-51.
- Hutcheon, L. (1992). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. En *De la ironía a lo grotesco*. UAM, 173-193.
- La condena de un periodista. (10 de enero de 1918). *Fray Mocho*, 298, 26.
- Manigot, R. (1909). Prefacio. En D. Robatto, *Sursum* [s.n.].
- Manigot, R. (1912). "La lámpara". *Caras y Caretas*, 15(729), 75.
- Otero, H. (2009). *La guerra en la sangre*. Sudamericana.

- Sánchez, E. (2014). *Guerra de palabras: Representaciones, debates y alienamientos de la prensa y la opinión pública de Buenos Aires ante la Gran Guerra (1914-1919)*. [Tesis de Doctorado, UBA]. Filodigital.
- Sánchez, E. (2019). Entre la neutralidad y el compromiso patriótico: los escritos de Paul Groussac en *Le Courrier de la Plata* durante la Gran Guerra. *História (São Paulo)*, 38, 1-26.
- Zonana, V. (2007). Introducción. En V. Zonana y H. Molina, *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Corregidor.