



4. *Veinte poemas* : un texto carnavalesco

1. La ilusión de lo simultáneo

A partir de la publicación, en 1954, de *En la masmédula*, la atención de la crítica girondiana se ha volcado sobre ese texto consagrador, relegando sus obras iniciales. Pero concentrarnos en el primer libro de Oliverio Girondo nos permitirá mostrar cómo el uso moderno de la noción de cosmopolitismo lo sitúa en la primera fila de la vanguardia hispanoamericana de la década del veinte. Dimos, en las páginas anteriores, un paso inicial en esa dirección al develar los plausibles vínculos de Girondo con sus contemporáneos. Resta recorrer el camino inverso, o sea, señalar la vigencia del cosmopolitismo en el interior del propio texto, como resultado directo de la experiencia del poeta, asimilada a lo largo de viajes y lecturas.

Un primer índice de la estructura simultaneísta de VP aflora en la metáfora gastronómica, que sirve de epígrafe al libro:

Cenáculo fraternal, con la certidumbre reconfortante de que, en nuestra calidad de latinoamericanos, poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérrimo, capaz de digerir, y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental, como una becasina cocinada en la llama o uno de esos chorizos de Castilla.

El menú cosmopolita se caracteriza por la variedad de alternativas culinarias, y la capacidad asimiladora (digestiva) del poeta y lector ("nuestra calidad de latinoamericanos").

Este cosmopolitismo se define formalmente en la estructura simultaneísta de VP. Allí, la experiencia extra-textual de Gironde es traspuesta en un libro que transgrede la convencional sucesión cronológica del típico cuaderno de viajes. Los principios de montaje cubista, destinados a producir una perspectiva múltiple, son sutilmente usados por Oliverio Gironde en la organización del texto. Hay una deliberada alteración de la secuencia temporal, y, por ende, geográfica, destinada a crear el efecto de una arquitectura discontinua y ubicua, en la que se alternan y cruzan, en vaivenes espacio-temporales, los referentes en cuestión. Para una mayor claridad, cotéjense las secuencias establecidas por el montaje girondeano, con las de una reorganización lineal:

VEINTE POEMAS

I. Montaje girondeano: organización textual simultánea

- | | |
|------------------------|---------------------------------|
| 1. Paisaje Bretón | Douarnenez, julio, 1920 |
| 2. Café-Concierto | Brest, agosto, 1920 |
| 3. Croquis en la arena | Mar del Plata, octubre, 1920 |
| 4. Nocturno | Buenos Aires, noviembre, 1921 |
| 5. Río de Janeiro | Río de Janeiro, noviembre, 1920 |
| 6. Apunte callejero | s/f |
| 7. Milonga | Buenos Aires, octubre, 1920 |
| 8. Venecia | Venecia, julio, 1921 |
| 9. Exvoto | Buenos Aires, octubre, 1920 |
| 10. Fiesta en Dakar | s/f |
| 11. Croquis Sevillano | Sevilla, marzo, 1920 |
| 12. Corso | Mar del Plata, febrero, 1921 |
| 13. Biarritz | Biarritz, octubre, 1920 |
| 14. Otro nocturno | París, julio, 1921 |
| 15. Pedestre | Buenos Aires, agosto, 1920 |
| 17. Plaza | Buenos Aires, diciembre, 1920 |
| 18. Lago Mayor | Pallanza, abril, 1920 |
| 19. Sevillano | Sevilla, abril, 1920 |
| 20. Verona | Verona, julio, 1920 |

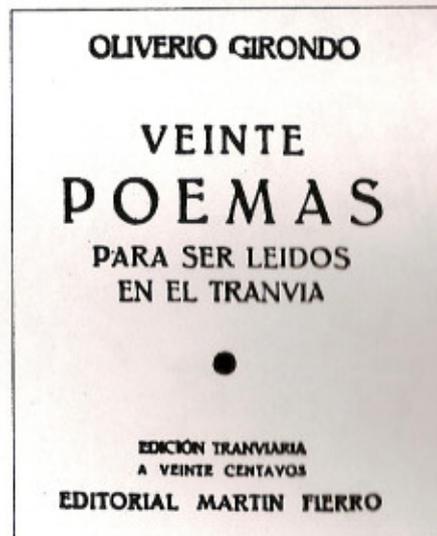
II. Reorganización cronológica lineal*

Europa

- | | |
|----------------------|-------------------------|
| 1. Croquis Sevillano | Sevilla, marzo, 1920 |
| 2. Sevillano | Sevilla, abril, 1920 |
| 3. Paisaje Bretón | Douarnenez, julio, 1920 |

*Los poemas "Apunte callejero" y "Fiesta en Dakar" aparecen sin fecha.

- | | |
|------------------------|---------------------------------|
| 4. Café-Concierto | Brest, agosto, 1920 |
| <i>América Latina</i> | |
| 5. Pedestre | Buenos Aires, agosto, 1920 |
| <i>Europa</i> | |
| 6. Biarritz | Biarritz, octubre, 1920 |
| <i>América Latina</i> | |
| 7. Exvoto | Buenos Aires, octubre, 1920 |
| 8. Croquis en la arena | Mar del Plata, octubre, 1920 |
| 9. Río de Janeiro | Río de Janeiro, noviembre, 1920 |
| 10. Plaza | Buenos Aires, diciembre, 1920 |
| 11. Corso | Mar del Plata, febrero, 1921 |
| <i>Europa</i> | |
| 12. Otro Nocturno | París, julio, 1921 |
| 13. Verona | Verona, julio, 1921 |
| 14. Chioggia | Venecia, julio, 1921 |
| 15. Venecia | Venecia, julio, 1921 |
| <i>América Latina</i> | |
| 16. Milonga | Buenos Aires, octubre, 1921 |
| 17. Nocturno | Buenos Aires, noviembre, 1921 |
| <i>Europa</i> | |
| 18. Lago Mayor | Pallanza, abril, 1922 |



Su segundo libro *Calcomanías* (1925), obedece también al esquema del libro de viajes, pero el referente se limita a la descripción de España. Son diez poemas, compuestos entre febrero y mayo de 1923, y que Gironde presenta de la siguiente manera:

CALCOMANÍAS

I. Montaje girondiano: organización textual simultánea

1. Toledo	Toledo, abril, 1923
2. Calle de las Sierpes	Sevilla, abril, 1923
3. El tren expreso	¿1870? ¿1923?
4. Gibraltar	Algeciras, febrero, 1923
5. Tánger	Tánger, mayo, 1923
6. Siesta	Andalucía, 1923
7. Juerga	Madrid, 1923
8. Escorial	Escorial, abril, 1923
9. Alhambra	Granada, marzo, 1923
10. Semana Santa	Sevilla, mayo, 1923

II. Reorganización cronológica lineal

1. Gibraltar	Algeciras, febrero, 1923
2. Alhambra	Granada, marzo, 1923
3. Calle de las Sierpes	Sevilla, abril, 1923
4. Toledo	Toledo, abril, 1923
5. Escorial	Escorial, abril, 1923
6. Tánger	Tánger, mayo, 1923
7. Semana Santa	Sevilla, mayo, 1923
8. El tren expreso	¿1870? ¿1923?
9. Siesta	Andalucía, 1923
10. Juerga	Madrid, 1923

La experiencia de la ruptura de lo lineal, a fin de crear el efecto de simultaneidad ya tiene antecedentes en *Un coup de Dés* de Mallarmé, y fue puesto a prueba por Apollinaire en *Alcools*. Acerca de la cuestión de la organización temporal del libro, apunta Scott Bates:

[Apollinaire] rompe con la cronología para establecer una unidad simultánea de personalidad y tema poéticos (p. 101)... la obra da la impresión de ser mucho más variada de lo que en realidad es; en la página 18 se puede ver cuánto más limitada

hubiese sido una organización cronológica (p. 106)... [Apollinaire] altera su pasado geográfico para traerlo al plano de lo presente. (en *Guillaume Apollinaire*, pp. 103-106)

Con la finalidad de subrayar más intensamente el efecto de lo simultáneo, Gironde fecha sus poemas, en tanto que Apollinaire omite ese dato.

Es interesante señalar cómo la organización de *Veinte Poemas* responde a las condiciones de la función poética, según la definición clásica de Roman Jakobson —el eje de la contigüidad se cruza con el de la simultaneidad. Así, en una deliberada combinación en el nivel del sintagma, la secuencia lineal (o referente) —dada por la cronología y las localidades geográficas—, está dispuesta de tal modo que la nueva organización crea un paradigma de lo simultáneo. Estas fechas y lugares crean en los poemas una tensión continua, en la que la función poética se cruza con la referencial. Los nombres de ciudades, el registro de fechas, constituyen, dentro del Diario de Viajes, un *sistema indicial*, que establece un vínculo directo entre el texto y el contexto al cual remite.¹

La velocidad, objeto de glorificación del futurismo, adquiere en VP importancia en tanto se constituye en elemento formal y temático del libro, para llegar a la imagen ubicua propia del simultaneísmo: Gironde (así como Marinetti), sustituye la sempiterna imagen de la Victoria de Samotracia, por el popular y ruidoso tranvía —verdadero emblema urbano en que se funden el vehículo y el paisaje de la ciudad. La unión de la rapidez al utilitarismo aparece de inmediato en el título: "Veinte poemas para ser leídos en el tranvía" (subrayado mío), en que la preposición "para" sugiere finalidad, al tiempo que orienta al lector para una lectura determinada (función connotativa del lenguaje). La ligazón del medio de locomoción con la obra de arte funciona como un modo de atribuir a esta última un cuño pragmático, vinculándola irremisiblemente a lo urbano. De esa forma, tanto el trayecto del tranvía como la lectura del poema se equiparan y son considerados como objetos de consumo, lección rápidamente aplicada por Ramón Gómez de la Serna en su *lectura tranviaria* del poema.)

De modo análogo al consumo, la producción del poema se acopla, también, a este proyecto de aceleración urbana. En una carta abierta dirigida al grupo de "La Púa" —que se reunía para conmemoraciones gastronómico-literarias—, Gironde declara:

Y se encuentran ritmos al bajar la escalera, poemas tirados en medio de la calle, poemas que uno recoge como quien junta puchos en la vereda. (OC, p. 49)

Se enuncia aquí una propuesta aleatoria de composición poética que, como descubriremos más tarde, poco tiene que ver con la coherente y lúcida organización de VF; y equivale al carácter esporádico de las instrucciones al lector de los poemas. Una voluntad de establecer un vínculo entre el quehacer poético y el cotidiano urbano, igualan el acto de la creación al trivial movimiento del descenso de una escaleta. En una imagen más radical aún, Girondo identifica el poema con detritos tirados en la calle, y la poesía con el cigarrillo que se consume rápidamente.

¿De qué manera este enunciado teórico adquiere forma poética? La idea baudelairiana de extraer lo eterno de lo transitorio, se manifiesta en la estética de Oliverio Girondo, en la que el nuevo paisaje urbano es captado en un rápido esbozo verbal y visual. Títulos de poemas como "Croquis en la arena", "Croquis Sevillano", "Apunte Callejero", "Pedestre", etc., funcionan como índices de una obra que se convertirá en la exaltación de la circunstancia, y en que la transitoria imagen callejera ocupa lugar central. Tomemos como ejemplo el poema "Croquis en la arena":

CROQUIS EN LA ARENA

La mañana se pasea en la playa empolvada de sol.

Brazos.
Piernas amputadas.
Cuerpos que se reintegran.
Cabezas flotantes de caucho.

Al tornearles los cuerpos a las bañistas, las olas alargan sus virutas sobre el aserrín de la playa.

¡Todo es oro y azul!



La sombra de los toldos. Los ojos de las chicas que se inyectan novelas y horizontes. Mi alegría, de zapatos de goma, que me hace rebotar sobre la arena.

Por ochenta centavos, los fotógrafos venden los cuerpos de las mujeres que se bañan.

Hay quioscos que explotan la dramaticidad de la rompiente. Sirvientas chuecas. Sifones irascibles, con extracto de mar. Rocas con pechos algosos de marinero y corazones pintados de esgrimista. Bandadas de gaviotas, que fingien el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel.

¡Y ante todo está el mar!

¡El mar! ...ritmo de divagaciones. ¡El mar! con su baba y con su epilepsia.

¡El mar! ...hasta gritar

¡BASTA!

como en el circo.

Mar del Plata, octubre, 1920.

(pp.56-58)

El título está cargado de significación. El sustantivo "croquis" (diseño ligero, boceto, sinónimo de proyecto) define las características iconográficas de la poesía, en que la imagen (el croquis) es delineada en sus contornos —un verdadero esbozo que articula y amalgama rápidamente la serie de elementos descriptos; auténtico *design* poético, que hace que la obra se mantenga como *proyecto* continuo e inacabado. Lo fugaz aparece paradigmático en el segundo sustantivo ("arena"). El carácter pasajero del dibujo en la arena equivale a la efimeridad —a la negación del propio acto de creación; esquelética rapidez, donde la improvisación se convierte, paradójicamente, en producto acabado. Una verdadera "escritura en fuga", una poética de lo provisorio.

El carácter inmediatesta de la producción se vincula íntimamente a la técnica de la fotografía: la cámara, al sensibilizar la película, capta la imagen del objeto retratado:

(Por ochenta centavos, los fotógrafos venden los cuerpos de las mujeres que se bañan)

El dibujo que antecede a esta estrofa se inserta en la secuencia verbal del poema, tornándose, al cabo, en una verdadera estrofa visual, en tanto un equivalente icónico del verso. En su forma — que ya el título ("croquis")

anuncia—, el diseño se compone de una serie mínima de trazos —los esenciales para tornarlo significativo. Varios elementos del dibujo se convierten en equivalentes sémicos del poema, en un efecto de redundancia poética. De tal modo, lo caricaturesco de algunos versos (“La mañana se pasea en la playa empolvada de sol”, “las olas alargan sus virtutas sobre el aserrín de la playa”, “Mi alegría de zapatos de goma, que me hace febotar sobre la arena”, etc.) encuentra analogías en la imagen, en la posición y especialmente en los bigotes del fotógrafo. La caricatura de los bañistas surge con intensidad en la instantánea que nos es mostrada, a nosotros, lectores del poema y de la fotografía, en el *close up* del trasero de una bañista agachada.

Rapidez de producción y consumo se concreta a varios niveles; desde el punto de vista de la escritura, en la realización de un verdadero “apunte”, en el aspecto gráfico, la imagen caricaturesca, compuesta de trazos rápidos, permite la representación inmediata (y crítica) del referente. La elección del arquetípico fotógrafo de instantáneas en la playa no es casual, pues éste, su máquina, representan los medios de producción en serie. En esta equivalencia verbal-iconográfica, el sistema croquis-poema/croquis-dibujo representa una única matriz semántica. De esta manera, en el proceso de equivalencia palabra/imagen, la cámara juega como medio reproductor por excelencia. Son dos códigos distintos, pero que funcionan homológamente. Escritura-retícula, palabra-imagen, representación-impresión. La palabra impresa se equipara a la imagen impresa; el poeta al fotógrafo, el poema a la fotografía. El lector capta simultáneamente los dos códigos, ya que el fotógrafo muestra el retrato al receptor del código en cuestión.

2. La reificación del sujeto

Otro rasgo de la modernidad de VP estriba en la relación del sujeto con el nuevo contexto urbano. Gironde radicaliza la visión deshumanizada del hombre en la cosmópolis, aboliendo los límites diferenciadores entre sujeto y objeto. Un proceso de reificación, en que los individuos se caracterizan por los atributos cosificadores, y, a su vez, los objetos aparecen antropomorfizados. En esta visión de la sociedad contemporánea, lo gráfico se degrada y caricaturiza. Hay una verdadera intención de destruir los modelos psicológicos impuestos por el romanticismo —irónicamente criticados a través del lenguaje satírico del poeta.

Para mostrar la relación de identificación sujeto/objeto —y que sirve, también, de base para caracterizar a VP como un todo, acudimos a “Apunte Callejero”:

En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana.

Pienso en dónde guardaré los kioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda...

Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.

Así como en “Croquis en la arena”, el título traduce el carácter pasajero de la experiencia urbana. (Apunte: Nota que se toma por escrito. Dibujo ligero, boceto: tomar apuntes). Nuevamente nos encontramos frente a la herencia baudelairiana (“A une passante”) —la pérdida de la individualidad se radicaliza a través de varias modalidades. En primer lugar, la descripción despersonaliza o descaracteriza a los objetos en cuestión. De este modo, los indefinidos “una familia”, “unos senos”, neutralizan posibles rasgos diferenciales, que posibilitarían individualizar al sujeto. Análogamente, los tonos desembocan en una especie de dilución de lo cromático; así, “familia gris” induce hacia la imagen borrosa, mientras que la forma sinestésica “el ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles” anula los contrastes cromáticos. Esta fusión de diferencias (hombre-naturaleza-objetos), conforma el nuevo paisaje urbano de Oliverio Gironde. En ese sentido, el globo ocular del *voyeur* obra como mediador entre el hombre y aquello que lo rodea. Una especie de frontera especular, en que se funden sujeto y objeto, hombre y urbe:

Pienso en dónde guardaré los kioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar...

En uno de los raros momentos de descripción en primera persona, este “yo” se despersonaliza al ser penetrado por objetos —en tercera persona: “los kioscos, los faroles, los transeúntes”. El “yo lírico” se presenta destituido de cualquier interioridad; sólo interioriza lo exterior, y es en este pasaje hacia el interior del hombre, que el sujeto se cosifica. Hay una verdadera incorporación de lo urbano, en que el nuevo personaje “hombre-urbe” siente la necesidad de dejar su marca (“Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda”), no ya como individuo interiorizado, sino como residuos de un yo. En la nueva cosmópolis, no es el hombre quien modifica

la ciudad, sino la ciudad quien modela al hombre. En última instancia, es el objeto quien actúa sobre el sujeto. Y este sujeto se configura despersonalizado y fragmentario. Este acto de despersonalización clausura el poema, en el suicidio metafórico de la sombra:

Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.

en que la sombra, como reflejo deformado de un yo, adquiere autonomía. Este gesto suicida se corresponde con la arquetípica imagen de "alguien [que] se crucifica de par en par al abrir las ventanas". En el instante en que el hombre se entrega a la urbe, pasa a integrarla de modo indiscernible. El proceso de despersonalización del yo adquiere en la sombra una expresión metafórica inusitada. Por un lado, la dilución del "yo" aparece representada por la deforme proyección de su propia imagen. El oscuro desdoblamiento del sujeto se funde indisolublemente al objeto sobre el cual se proyecta, formando una única unidad. Hay así un proceso de cosificación, que se manifiesta en la extensión objetual del sujeto. La representación, deforme y opaca, de un yo, deviene fragmento autónomo, vivo índice de un sujeto que se subordina a la animización de la sombra proyectada.

Este mismo proceso de desdoblamiento y desprendimiento de la imagen, se refleja en la propia sintaxis del poema, en que el sujeto gramatical se convierte en objeto, y vice-versa. Así en

mi sombra se separa de mí

el objeto proyectado "sombra" cobra autonomía en la medida en que se convierte en sujeto de la acción: "[ella] se separa de mí". De modo análogo, el supuesto sujeto de la acción, el yo que proyecta la sombra, se metamorfosea en objeto, a través de la función sintáctica que pasa a desempeñar ("de mí"). Por otro lado, así como dos elementos en principio indisolubles (cuerpo-sombra), se invierten para ejercer funciones diferentes, el posesivo "mi" iconiza, en el nivel sintáctico, el contenido semántico: el vínculo de posesión ("mi sombra"), corroborado por la función del adjetivo posesivo del primer "mi", se transforma al desprenderse del objeto poseído ("sombra"), y se aísla en la nueva función personal ("mí"), volcada exclusivamente sobre un yo carente de extensiones sintácticas, y, por ende, semánticas. La importancia de este yo desdoblado (representado por la dupla mi-mí), es reafirmada aun por el

sistema melódico de la estrofa, en que la tónica recae sobre la misma vocal "i", al final de cada una de las cesuras:

Al llegar a una esquina mi sombra se separa de mí y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.

Vemos cómo la equivalencia sonora se sobrepone a la semántica: en la nueva relación de identificación sujeto-objeto, el "yo" ("mi") se identifica con "esquina" y "tranvía". Más aún: en la tentativa de eliminar las diferencias e igualar el sujeto al objeto, la sombra no se arroja bajo las ruedas, sino que "se arroja entre las ruedas de un tranvía".

3. Reflejos cosificadores

Del mito de Narciso, a la simbología especular de Borges, el espejo es una vieja metáfora en las artes. Girondo hace uso sistemático de este recurso, con dos finalidades. La primera, que más adelante desarrollaremos, es el efecto de deformación que obtiene a través de la imagen reflejada; por otro lado, el reflejo es usado como un medio de reducir lo humano a una dimensión fragmentaria y cosificada. Ya vimos cómo interactúan el hombre y su contexto a través de la pupila asimiladora del observador, en "Apunte Callejero". El mismo efecto, sólo que invertido, aparece en "Milonga", en que le cabe al objeto incorporar lo humano:

baldes de níquel que trasuntan enflaquecidos brazos y espaldas de "cocottes".
Un enorme espejo se derrumba con las columnas y la gente que tenía adentro. (p. 65)

De modo análogo, en "Pedestre", el diseño del poema ilustra también este proceso: un farol que refleja el paisaje urbano. En el poema, ese farol se presenta antropomorfizado:

Con un brazo prendido a la pared, un farol apagado tiene la visión convexa de la gente que pasa en automóvil. (p. 78)

El objeto se humaniza no sólo por las cosas que incorpora, sino porque el poeta otorga a este mismo objeto atributos humanos: "Un brazo prendido a la pared", "tiene la visión convexa". Así como el ojo humano refleja el contexto, el farol "ve" lo que sucede a su alrededor. La superación de las diferencias se da en un proceso inverso: por la deshumanización del

sujeto, y por la humanización del objeto. Hay una especie de devoración mutua, un proceso de antropofagia urbana:

Junto al cordón de la vereda un quiosco acaba de tragarse una mujer (p. 79)

En "Nocturno", los objetos animizados son los verdaderos personajes, o sujetos actuantes de la ciudad:

Frescor de los vidrios al apoyar la frente en la ventana. Luces trasnochadas que al apagarse nos dejan todavía más solos. Telaraña que los alambres tejen sobre las azoteas. Trote hueco de los jamelgos que pasan y nos emocionan sin razón.

¿A qué nos hace recordar el aullido de los gatos en celo, y cuál será la intención de los papeles que se arrastran en los patios vacíos?

Hora en que los muebles viejos aprovechan para sacarse las mentiras, y en que las cañerías tienen gritos estrangulados, como si se asfixiaran dentro de las paredes.

A veces se piensa, al dar vuelta la llave de la electricidad, en el espanto que sentirán las sombras, y quisiéramos avisarles para que tuvieran tiempo de acurrucarse en los rincones. Y a veces las cruces de los postes telefónicos, sobre las azoteas, tienen algo de siniestro y uno quisiera rozarse a las paredes, como un gato o como un ladrón.

Noches en las que deseáramos que nos pasaran la mano por el lomo, y en las que súbitamente se comprende que no hay ternura comparable a la de acariciar algo que duerme.

[Silencio! —grillo afónico que nos mete en el oído—. ¡Cantar de las canillas mal cerradas! —único grillo que le conviene a la ciudad —.

Buenos Aires, noviembre, 1921. (p. 59)

Los sujetos antropomorfizados (vidrios que apoyan la frente, alambres que tejen, papeles que se arrastran, muebles que se sacan las mentiras, cañerías que tienen gritos estrangulados, etc.) desplazan lo humano y lo reducen a solitarios espectros. Los vestigios humanizantes se refugian en los sentimientos de soledad del narrador en medio de la máquina ("Luces trasnochadas que al apagarse nos dejan todavía más solos", "espanto que sentirán las sombras"); pero es una soledad degradada, animalizada, felina: "uno quisiera rozarse a las paredes, como un gato o como un ladrón". Esta furtividad de los sentimientos es corroborada por la pasividad del acto ("deseáramos que nos pasaran la mano por el lomo", "no hay ternura comparable a la de acariciar algo que duerme"). Hay una suerte de esterilización de los sentimientos humanos: "Trote hueco de los jamelgos que pasan y nos emocionan sin razón".

En este universo, en que la repetición se sobrepone a la diferencia, no sólo los objetos adquieren atributos humanos, sino que lo humano se

objetiviza de continuo. En "Paisaje Bretón", las mujeres se funden, a través de atributos acuáticos, al paisaje:

mujeres salobres,
enyodadas,
de ojos acuáticos, de cabelleras de alga (p. 54)

Epítetos contextuales, disuelven al sujeto en el paisaje, formando una única unidad. De igual modo, en "Río de Janeiro", los "negros que tienen cutis de tabaco, las palmas de las manos hechas de coral, y sonrisas desfachatadas de sandía" (p. 62), encarnan una aproximación caricaturesca, en una gradación cromática, que de lo negro y lo marrón culminará en el rojo. La descripción del paisaje tropical no diferencia al hombre del objeto (tabaco, coral, sandía), confundiendo en la misma perspectiva.

Al describir sus sentimientos, el yo lírico de "Croquis en la arena", define: "Mi alegría, de zapatos de goma, que me hace rebotar sobre la arena" (p. 56). Y así como los sentimientos se cosifican, también los gestos se correlacionan, análogamente, con el mundo de los objetos: "Una señora que hace gestos de semáforo a un vigilante..." (p. 83), integrando así el hombre al mecánico paisaje de la ciudad moderna.

4. La destrucción del lirismo

Dentro del proyecto "deshumanizador" de Gironde, uno de los rasgos principales de VP reside en la destrucción de los modelos románticos. Con este fin, Gironde usa motivos tradicionales para despojarlos de sus características. Sirva de ejemplo el poema "Venecia". Lugar romántico por excelencia, es también el sitio escogido para la realización de un lenguaje crítico, negador de una tradición romántico-decadentista. Su inicio nos presenta una ciudad reducida a la trivialidad de una tarjeta postal, destituida de cualquier posible trascendencia, igualada a un objeto de consumo barato y reproducible en serie. De esta manera, el "aura" veneciana, mitología máxima de la individualidad renacentista, aparece transcodificada en una mera reproducción de papel (la tarjeta postal), apogeo a su vez de la tecnología de la cultura de masas, que nos ofrece la posibilidad de captar en una instantánea el referente en cuestión². Así, la arquetípica Venecia pasa a ser otra Venecia, la del narrador o poeta del siglo XX, que usa los medios de comunicación de

masa para llevarla a la difusión pública. Pasamos así de un óleo del *il Canaletto* a la anónima y seriada tarjeta postal, que hasta puede reproducir la célebre obra. El objeto-Venecia es ahora un instrumento en manos del gran público, que lo consume en el acto pasajero, trivial y barato de su reproducción fotográfica. La Venecia única pasa entonces a ser infinita, en su nueva dimensión de reproductibilidad. Desde el punto de vista retórico, la *enumeración* ocupa un lugar crítico, al representar el carácter seriado de los hombres y objetos en la nueva ciudad. En VP sintagmas como "los quioscos, los faroles, los transeúntes" ("Apunte Callejero"), unifican, en la misma serie enumerativa, objetos y sujetos.

Del mismo modo que Venecia se degrada en la serialización de su propia imagen, el individuo se anonimiza en la figura del *dandy*:

Bogan en la Laguna, "dandys" que usan un lacrimatorio en el bolsillo con todas las iridiscencias del canal... (p. 66)

De este modo, los *Dux*, máximos representantes de la estructura social piramidal propia del renacimiento, son destituidos de su pináculo y sustituidos por la decadente pluralidad de los *dandys* que se lanzan a inundar el paisaje veneciano. Baudelaire define al *dandy* certeramente como "el último destello de heroísmo en las decadencias" (*Ecrits sur l'art*, pp. 174-175). Cualquier posibilidad de romanticismo sucumbe aniquilada por el nuevo uso atribuido a los objetos. Así, los "lacrimatorios" (vasos en que los antiguos recogían las lágrimas vertidas en los funerales), desplazados, y consecuentemente degradados, asumen una nueva función, eminentemente crítica —y acaso satírica— con relación a su propio pasado. Estamos delante de una nueva lírica. Una lírica urbana, que revitaliza el objeto poético al otorgarle una nueva funcionalidad dentro de un contexto sociotopográfico diferente.

Este romanticismo degradado, aparece también en dos poemas de títulos semejantes: "Nocturno" (pp. 59-60) y "Otro Nocturno" (p. 77). El título remite a connotaciones musicales de género sentimental. En realidad, encontramos una combinación de orden irónico-paródico, en la cual se critica al tradicional "nocturno", melifluido y lacrimoso, con una visión mecánica y despojada de sentimientos. En el último verso de "Nocturno": "¡Cantar de las canillas mal cerradas! —único grillo que le conviene a la ciudad—.", el "grillo" resta como residuo romántico de la naturaleza, transferida ahora a la máquina, o sea, la "canilla". La naturaleza subsiste entonces como índice atávico, a través del artificio metafórico "único grillo que le conviene a la ciudad". La nueva naturaleza urbana, compuesta por la máquina, mina valores tradicionalmente

románticos, que se metamorfosean en "cañerías" y "canillas". Son las nuevas *vox urbis*. En "Otro Nocturno", la aniquilación de cualquier sentimentalidad, crea en la moderna urbe un nuevo tipo de "sentimentalismo", opuesto a las convenciones románticas:

La luna, como la esfera luminosa del reloj de un edificio público.

¡Faroles enfermos de ictericia! ¡Faroles con gorras de "apache", que fuman un cigarrillo en las esquinas!

¡Canto humilde y humillado de los mingitorios cansados de cantar! ¡Y silencio de las estrellas, sobre el asfalto humedecido!

¿Por qué, a veces, sentiremos una tristeza parecida a la de un par de medias tirado en un rincón?, y ¿por qué, a veces, nos interesará tanto el partido de pelota que el eco de nuestros pasos juega en la pared?

Noches en las que nos disimulamos bajo la sombra de los árboles, de miedo de que las casas se despierten de pronto y nos vean pasar, y en las que el único consuelo es la seguridad de que nuestra cama nos espera, con las velas tendidas hacia un país mejor.

La luna, elemento indispensable del paisaje romántico, es —comparada con el "reloj de un edificio público"—, despojada de sus atributos románticos; así, lo natural se disloca en aras de lo mecánico. También el elemento musical del "Nocturno", es recuperado en la figuración irónica del ruido de los mingitorios. La dimensión paródica se marca por un lado, en la humanización del objeto, con sus nuevos atributos ("humilde", "humillado" y "cansado"); por otra parte, el elemento sonoro indicado por el título del poema resurge fónicamente en el juego de las paronomasias:

CANTo, CANsADO, CANTAr y HUMILde, HUMILLADO, HUMedecido en que la sonoridad del mingitorio contrasta con el "silencio de las estrellas". Y así como la luna aparece destituida de su valorización romántica, lo mismo acaece con las estrellas, integradas —a través del reflejo del asfalto—, al degradado paisaje ciudadano. Hay un desplazamiento de valores, en la transposición luna/reloj, estrellas/asfalto.

5. El erotismo reificado

Inserto en este proyecto de abolición de lo romántico, el sexo en ningún momento mediatiza un acto amoroso individual, sino que se manifiesta como gesto mecánico, identificado con lo urbano:

Yo dudo que aún en esta ciudad de sensualismo, existan falos más llamativos y de una erección más precipitada, que la de los badajos del "campanile" de San Marcos. ("Venecia", p. 67)

El erotismo asume una connotación casi excluyente de "voyeurismo", en que la arquitectura es responsable por la transposición hacia lo visual, y la consecuente identificación formal falo/badajo. Nos encontramos ante una "ciudad de sensualismo", no por los atributos humanos, sino por la asociación reificada del sexo con el objeto urbano.

El erotismo cosificado, y fragmentado, tiene en "Ex-voto" uno de los mejores ejemplos. Hay una visión maquinal del hombre, donde sus gestos cotidianos se igualan al acto sexual:

[las chicas de Flores] van a pasearse por la plaza, para que los hombres les eyaculen palabras al oído, y sus pezones fosforescentes se enciendan y se apaguen como luciérnagas. (p.69)

Con el artificio metafórico del verbo (eyacular por decir), el poeta insta una relación erótica entre las personas en un *habitat* urbano — más específicamente en la calle, donde el acto tiene lugar. Despojado de su carácter intimista, el acto sexual pasa a ser, metafóricamente, acto público. Los personajes —"las chicas de Flores", a quienes el poema está dedicado— son anafóricamente reiterados tres veces, al inicio de las estrofas 1, 2 y 4. El carácter anónimo y colectivo de los actos veda cualquier posibilidad de individuación. Esta negación del sexo como acto individual y recluso, queda corroborada en la reacción maquinal de las mujeres a los "piropos", a los cuales responden automáticamente, con un gesto *pop*, donde lo eléctrico se impone, desplaza y elimina lo "humano". La cosificación del hombre se enriquece en la perspectiva mecanicista del prender y apagar de luces, como respuesta a un estímulo sexual. Así, los sentimientos reificados pactan con los medios tecnológicos que sirven ahora como expresión del erotismo del hombre moderno. En última instancia, un desplazamiento del *eros* como pasión, hacia una interpretación tecnológica y masificante de lo erótico.

El sensualismo reificado del individuo se radicaliza a través de una estética del fragmento, en la disposición desencajada de las partes del cuerpo:

[las chicas de Flores] aprietan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda

Al atardecer, todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones... (p. 69)

Así como los exvotos, (que dan título al poema), las metonimias corporales cobran autonomía al ser desvinculadas de la totalidad a la cual pertenecen:

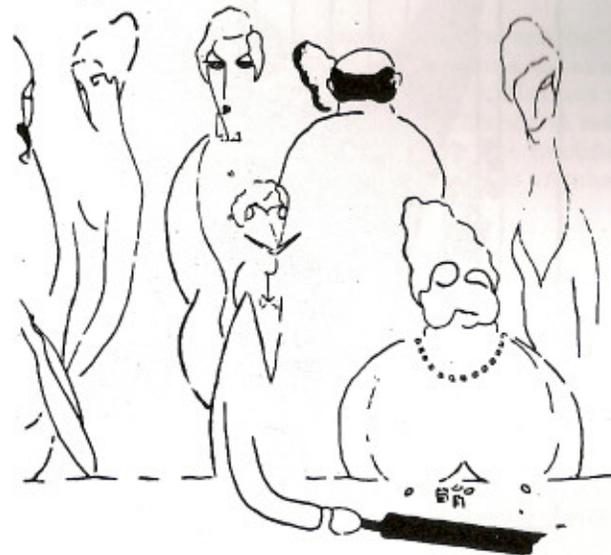
...no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojárselo a todos los que les pasan la vereda (pp. 69-70)

El hombre está ahora representado bajo las formas de un erotismo urbano en que las partes equivalen a verdaderos objetos de consumo. En "Café Concierto", este aspecto resulta así ilustrado:

La camarera me trae, en una bandeja lunar, sus senos semidesnudos... unos senos que me llevaría para calentarme los pies cuando me acueste. (p. 55)

En este ejemplo, la autonomía de los fragmentos corporales posibilita la permutación de funciones, en que los senos, a modo de fetiche, pasan a ser utilizados para calentar los pies.

La hipérbole obra como recurso retórico anticipadamente felliniano, para distorsionar el detalle, agigantarlo y autonomizarlo. En la ilustración del poema "Biarritz", el *croupier* del casino y la jugadora que están sentados frente a la mesa de ruleta (y frente al lector), ocupan la parte central de la imagen:

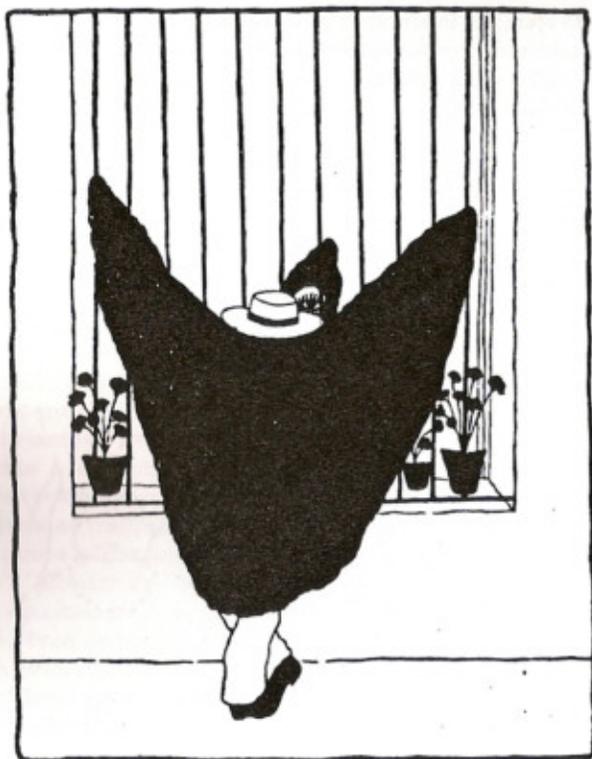


El monumental escote es puesto en evidencia en el poema:

Unas tetas que saltarán de un momento a otro de un escote, y lo arrollarán todo, como dos enormes bolas de billar. (p. 75)

La monumentalidad de la hipérbole otorga autonomía al fragmento corporal, que en cierto momento incorpora su propio contexto, fundiendo en una única entidad las personas y la sala de juego. Un efecto análogo a la fusión hombre-contexto aparece en la ilustración del poema: el inmenso escote con las "tetas que saltarán de un momento a otro" parece abalanzarse sobre el montón de fichas acumuladas frente a la imagen femenina: las dos fichitas laterales dan bajo la forma de pezones continuidad a los senos sobre la mesa. De este modo, la fusión hombre-objeto se realiza en la caricatura del diseño, así como en la hiperbólica metonimia del verso, en la doble comparación "tetas-bolas de billar" y "pezones-fichas de juego".

"Croquis Sevillano" ofrece otro ejemplo del erotismo reificado de VP. La relación amorosa como parte del paisaje sevillano aparece ilustrada (p. 72) y descripta en el poema en cuestión:



El ojo del poeta visualiza la relación amorosa y la reduce a condición animal:

Hay una capa prendida a una reja con crispaciones de murciélago. (p. 73)

Lo humano, en la ilustración, se oculta bajo la capa y es representado por indicios: el sombrero y la parte inferior de las piernas cruzadas. Lo visual permite la transmutación metafórica del murciélago, gracias a la analogía de formas sugerida por la capa triangular. Si visualmente lo humano se reduce a dichos índices, verbalmente está totalmente abolido. Así como el murciélago se cuelga de la rama, el poeta describe "una capa prendida a una reja". Hay una especie de enfoque epidérmico del elemento erótico, en los temblores sensuales sugeridos por las "crispaciones de murciélago". Más aún, lo sexual se exagera en el vampirismo connotado por la metáfora. La imagen masculina del murciélago encuentra su equivalente femenino en los objetos sensualmente humanizados (¡Ventanas con aliento y labios de mujer!) o en las metonimias erotizadas de la descripción:

Las mujeres tienen los poros abiertos como ventositas y una temperatura siete décimos más elevada que la normal. (p. 73)

En esta última estrofa, la relación sexual se realiza en la descripción microscópica de la mujer, en que la comparación "poros abiertos como ventositas" connota la dilatación y succión vaginales, así como el aumento de temperatura. Gironde describe e ironiza el mundo a través de la técnica del *close-up*. En este sentido, hay un efecto de minimización en la reducción de la imagen ("poros"), en el diminutivo ("ventositas"), y finalmente en la pequeña alteración de temperatura ("siete décimos más elevada que la normal").

6. La visión carnavalesca del mundo

La obra de Oliverio Gironde toma por todo eso la apariencia festiva de los bailes de disfraz... Las imágenes son como máscaras: muchas veces dan a la realidad, una realidad más inmediata y sincera.

Mário de Andrade, *Diário Nacional*, SP, 13-V-1928

En el programa estético elaborado por Gironde en *VP* hay una visión carnavalesca, y al mismo tiempo crítica, de la sociedad³. Según Mikhail Bakhtine, este *Weltanschauung* se realiza en función de tres presupuestos básicos.

6.1 Espacio y tiempo del carnaval

El primero de ellos, es la eliminación de las distancias temporales, en favor del tiempo presente de la escritura. Quedan así excluidos del texto poético, el distanciamiento épico o trágico, el tiempo histórico y biográfico, para privilegiar el tiempo presente.

Dentro de esta perspectiva, podemos afirmar que en *VP* hay una exaltación del presente. Los objetos, personajes y contexto de los poemas ocupan el *hic et nunc* del Diario de Viaje que, por antonomasia, registra verbalmente y retrata iconográficamente el momento presente de la relación autor-mundo. Aunque las fechas de los textos remitan al pretérito, la distancia temporal no tiene lugar en el acto de lectura. Las fechas sólo desempeñan una función referencial que se diluye en el acto de la lectura, para realzar el tiempo presente del texto. Todas las descripciones se realizan, sin excepción, en el tiempo presente, y los objetos pasan a vivir el momento de su retrato. De este modo, la dimensión temporal no está determinada por el momento de la redacción (relación autor-texto), sino por el modo de escritura, responsable de la ilusión de distancia o proximidad del texto (relación texto-lector).

Así como el tiempo de la carnavalización remite a lo presente, en la tradición de la literatura carnavalesca hay un espacio específico en que los actos tienen lugar: la plaza, como centro público de contacto entre hombres:

En la literatura carnavalesca, la plaza, como lugar de acción, se torna ambivalente y en dos planos: ella permite de alguna manera transparentar su equivalente carnavalesco, el lugar de contacto familiar libre y de en-desentronización pública. Pasa lo mismo con todos los otros lugares (motivados evidentemente por la verosimilitud y el tema), que pueden ser puntos de encuentro y de contacto de hombres distintos: calles, tabernas, baños, cubiertas de los barcos, etc. (Bakhtine, pp. 176-177)

En este marco, podemos observar que el espacio de la carnavalización en *VP* es el de la ciudad, la calle, los centros de aglomeración urbana, así como los locales y medios de transporte que forman parte de la ciudad moderna. En este sentido, el propio título del libro es una manera de inaugurar un clima carnavalesco, al inducir al lector al consumo del texto

literario dentro de un tranvía, símbolo por excelencia de la ciudad moderna. Así como en la literatura tradicional "la plaza era el símbolo de la cosa pública" (p. 176), el tranvía en nuestro caso, sustituye metafóricamente a la plaza, como local público de una experiencia carnavalesca.

Al final de casi todos los poemas de *VP*, se incrusta siempre un referente geográfico, que apunta hacia ciudades de gran concentración urbana (Buenos Aires, París, Río de Janeiro), o lugares típicos de turismo (Venecia, Verona, Biarritz, Mar del Plata, Sevilla).

Otros poemas son ilustrados con títulos connotadores de situaciones de la calle, o descripciones de la ciudad: ("Apunte Callejero", "Nocturno", "Otro Nocturno", "Pedestre", "Corso", "Exvoto" —dedicado al barrio de Flores— y "Plaza"). Los poemas "Café-Concierto" y "Milonga" también remiten a lugares públicos, verdaderos equivalentes de las tabernas medievales a las cuales alude Bakhtin, y donde ocurre el "contacto familiar libre y la en-desentronización pública". El equivalente diurno de estos dos últimos poemas sería "Croquis en la arena", en que la playa, por equivalencia, ocupa el espacio de los baños públicos mencionados por el crítico⁴.

La abolición de la perspectiva diacrónica, para privilegiar a la sincronía, pacta con el espacio mítico carnavalesco, que a su vez anula la distancia entre los hombres. Este aspecto es para Bakhtine una manera de eliminar las jerarquías y diferencias sociales. Gironde va más lejos, igualando al hombre no sólo a su semejante, sino que fundiéndolo al contexto, a través del proceso de cosificación del cual es víctima.

6.2 Ruptura con la tradición

La ruptura con la tradición es el segundo elemento inherente a la visión carnavalesca del mundo. Según el crítico ruso, en la sátira menipea se produce una ruptura en relación a la actitud monolítica de los géneros clásicos:

Los escándalos y las extravagancias quiebran la unidad épica y trágica del mundo, abren una brecha en el bloque inmutable, normal ("respectable") de los sucesos y acciones humanas, liberan a la conducta humana de normas y motivaciones predeterminadas. (Bakhtine, p. 164)

En este sentido, el epígrafe de *VP* se convierte en elemento clave de la obra, pues se subleva contra la rígida división aristotélica de los géneros literarios, para acoplarse a la tradición heterogénea de la sátira menipea:

Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo SUBLIME. (OC, p. 47)

Queda descartada de modo sintético, la perspectiva unilateral y sin alternativas propias de los géneros épicos y trágicos. Lo "SUBLIME" es encarado en tono burlesco ("ridículo"), instaurando así una *relación crítica* con la tradición literaria. La "Carta Abierta a 'La Púa'", escrita para la segunda edición de *VP* (1925), refuerza a modo de manifiesto, dos actitudes básicas: la negación de la tradición, y el carácter lúdico del combate.

Estos dos presupuestos son, en principio, fundamentales para identificar a *VP* con el género de la sátira menipea:

...los géneros cómico-serios no se apoyan en la *tradición* y no reciben de ella ninguna luz; optan *deliberadamente* por la *experiencia* (...) y por la invención libre. Sus relaciones con la tradición son, en la mayoría de los casos, básicamente críticas, y culminan a veces en una acusación cónica. Se ve entonces aparecer, por primera vez, una imagen casi totalmente desprendida de la tradición, que se apoya en la experiencia y en la invención libre. Es toda una revolución, en la historia de la imagen literaria. (Bakhtine, p. 153)

Podríase argumentar que cualquier corriente literaria, de vanguardia o no, establece una relación dialéctica con la anterior al asumir, directa o indirectamente, una postura crítica respecto del pasado. Pero lo que distingue la visión carnavalesca es la fusión de lo serio con lo cómico, y en este sentido *VP* sí tiene un tono carnavalesco: la "libre invención" se manifiesta a través de la caricatura, deformación e ironía, elementos que conforman la sátira, y conducen la línea serio-cómica.

En su definición de la sátira, Northrop Frye enriquece la perspectiva del crítico ruso, pues además de congrega los elementos dispares inherentes al género, le otorga una función de orden social:

La sátira es ironía estructuralmente próxima a lo cómico: la cómica lucha entre dos sociedades, una normal y la otra absurda, se refleja en su doble foco de moralidad y fantasía. (Anatomy of Criticism, p. 224)

En sus observaciones sobre la sátira, Frye si bien carece de la perspectiva diacrónica de Bakhtine, hace hincapié en la función crítica del texto, lo cual resulta fundamental para la lectura y comprensión de *VP*. De este modo, las dos sociedades mencionadas por Frye constituyen la estructura doble de *VP*: por un lado la sociedad como texto artístico, con todos los elementos críticos incorporados temática y formalmente; por otro, el referente social hacia el cual el texto artístico apunta.

Incorporado al proyecto estético realizador de una crítica social, la *deformación* surge como rasgo estilístico caracterizador de *VP*. La alteración de la mimesis permite a Girondo delinear una interpretación del mundo, en el cual lo risible se une a lo grotesco. En este sentido, la caricatura verbal y visual, forma parte del sistema de deformaciones de *VP*. En las palabras de Beatriz de Nóbile —quien dedica un capítulo a lo grotesco— existe en *VP* un "estructurar a partir de la descomposición". La visión esperpéntica del mundo, que parte del principio de los espejos deformantes⁸, caracteriza también la descripción carnavalesca del texto:

...las diferentes imágenes (parejas carnavalescas de toda especie), se parodian mutuamente, formando, de alguna manera, *todo un sistema de espejos deformantes* que las alargan, acortan y desfiguran en direcciones y grados diversos. (Bakhtine, p. 175)

Este universo desfigurado a través de la visión especular, cuenta con un rico ejemplo en "Pedestre". El farol que ilustra el poema, es, prácticamente, el "narrador" de la escena urbana:

Con un brazo prendido a la pared, un farol apagado *tiene la visión convexa* de la gente que pasa en automóvil. (p. 78) (subrayado mío)



El "ojo testigo" se convierte aquí en "ojo narrador", en la perspectiva invertida y fragmentaria de la imagen urbana. La palabra "Hotel" está escrita al revés (LETOH); sus ventanas aparecen dispuestas en serie, pero inclinadas; los tres vehículos están fragmentados: un automóvil, en el margen izquierdo del farol, al que falta la mitad delantera; el tranvía, en el centro, semicubierto por un árbol; la "victoria", en el margen derecho, cortada en la parte delantera. Todos estos elementos, dispuestos semi-horizontalemente, son cortados por un poste, dislocado hacia la parte derecha del dibujo. Hay una nítida intención distorsionante de la realidad, propósito para el que el efecto de "mundo al revés" sirve a maravilla.

La representación especular, gracias a la curvatura del cristal ("la visión convexa"), funciona como soporte estilístico (esperpéntico) de las descripciones verbales, en la medida en que la disposición deformada y fragmentaria actúa a nivel de la imagen con función adjetiva, provocando una alteración del material representado.

El mundo al revés forma parte también de la visión carnavalesca del mundo a través del proceso denominado por Bakhtine de "entronización-desentronización":

Hay un uso abundante de cosas invertidas: vestidos al revés (o de atrás para adelante), pantalon en la cabeza, vajilla en lugar de sombrero, utensilios de limpieza como arma, etc. (Bakhtine, p. 174)

Sirvan, como ilustración, las múltiples ocasiones en que hombres y objetos aparecen con sus funciones trastocadas. En "Biarritz", la descripción del casino se entronca con una excéntrica visión carnavalesca del tipo mencionado:

Hay efebos barbilampiños que usan una bragueta en el trasero. Hombres con baberos de porcelana. Un señor con un cuello que terminará por estrangularlo. Unas tetas que saltarán de un momento a otro de un escote, y lo arrollarán todo, como dos enormes bolas de billar. (p. 76)

El efecto distorsionante adquiere en "Café Concierto" rasgos típicos del expresionismo:

Salen unos ojos pantanosos, con mal olor, unos dientes podridos por el dulzor de las romanzas, unas piernas que hacen humear el escenario. (p. 55)

Las sinestesias ("ojos con mal olor", "piernas que hacen humear el escenario") refuerzan la visión grotesca, decrepita y degradada del

hombre. En esta sociedad, también los objetos participan de la función deformadora del narrador: "El bandoneón canta con esperezos de gusano baboso..."; la identificación bandoneón/gusano corrobora dicha percepción degradada.

Hay una especie de visión enfermiza del material descrito; "¡El mar! con su baba y su epilepsia" ("Croquis en la arena", p. 58).

La unión del elemento grotesco con el humorístico, por paradójico que parezca, es una de las condiciones para la realización del efecto satírico. Afirma en este sentido Northrop Frye: "Dos cosas, entonces, son esenciales a la sátira: una es la gracia o el humor basado en la fantasía o en su sentido de lo grotesco o absurdo; la otra se destina al ataque" (*Anatomy...*, p. 220). Así, en los versos que abren "Apunte Callejero", la deformación y el humor sirven de base para la burla social:

En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas.

Los "senos bizcos" funcionan como una especie de metonimización del esperpento, para poner en evidencia —y en ridículo— la visión erótica de las relaciones.

En estas citas, la deformación como un rasgo formal da pie a una descripción predominantemente "fea" del mundo. La caricatura participa de la misma técnica de descomposición, sólo que agregada al elemento humorístico. La estructura binaria "serio-cómico", propia de la sátira menipea, aparece así sintetizada en la caricatura, que trastoca el punto de vista de la descripción al hacer coincidir en un mismo texto la distorsión y el rasgo cómico del elemento retratado.

La caricatura como crítica recorre VP. Beatriz de Nóbile, inspirada en las categorías de lo grotesco de Wolfgang Kayser, menciona este aspecto como siendo una "interpretación burlesca del mundo" (p. 51). Esta burla hace resaltar diferentes aspectos de la sociedad. En el caso del poema "Fiesta en Dakar" (p. 71), lo caricaturesco subraya y ridiculiza las diferencias sociales:

Europeos que usan una escupidera en la cabeza.

Negros estilizados con ademanes de sultán.

La sátira social se realiza en la caricatura del europeo, frente al exótico contexto africano. La dominación de los nativos, y el estado animalesco en que se encuentran, es realizado a través de lo grotesco:

El candombe les bate las ubres a las mujeres para que al pasar, el ministro les ordeñe una taza de chocolate.

La explotación es reiterada más adelante: "Un nuevo impuesto a los nativos". Es interesante notar cómo Girondo crea el efecto carnavalesco, al empalmar el exotismo con la crítica social:

Negras vestidas de papagayo, con sus crías en uno de los pliegues de la falda. (p. 71)

La animalización del nativo se devela en el disfraz multicolor ("vestidas de papagayo"), y en la sustitución de "hijos" por "crías".

La percepción erotizada de la urbe procura aventar cualquier contenido psicológico de los individuos que componen el universo de VP. Sólo que para conseguir una dimensión crítica, lo erótico aparece continuamente caricaturizado:

De repente: el vigilante de la esquina detiene en un golpe de batuta todos los estremecimientos de la ciudad, para que se oiga en un solo susurro, el susurro de todos los senos al rozarse. (p. 79)

El cruce de la calle por parte de los peatones se convierte repentinamente, en un sensual efecto de orquestación urbana, en la cual cabe al vigilante el papel de maestro de orquesta ("golpe de batuta"), y la instrumentación se reduce a una erótica aglutinación de metonimias sonorizadas. Las aliteraciones del verso reproducen el efecto sonoro visualizado por la imagen:

un solo SuSurro, el SuSurro de todoS loS SenoS al roZarSe.

Vemos cómo lo erótico caricaturizado sirve a Girondo de instrumento mediador crítico de la cosmópolis.

Tampoco la religión escapa al ojo satírico de Girondo, quien usa la caricatura para criticar tradicionales valores cristianos. "Sevillano" y "Verona" son hermosos ejemplos de esta actitud, reforzada por la imagen que ilustra el primero de esos poemas. El aspecto decadente de la religión es también puesto en entredicho en "Paisaje Bretón":

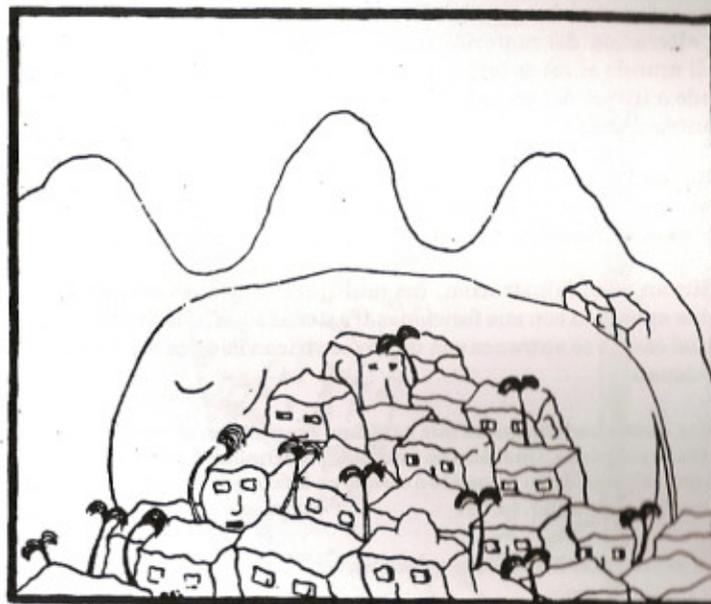
Mientras las viejecitas,
con sus gorritos de dormir,
entran en la nave
para emborracharse de oraciones,

y para que el silencio
deje de roer por un instante
las narices de piedra de los santos. (p. 54)

La yuxtaposición de elementos incompatibles echa por tierra toda posibilidad de una lectura unitaria y tradicional de lo religioso. Por un lado, la procesión de imágenes de viejas, con tocas de dormir, borrachas, dentro de una iglesia. Por otro, estas oposiciones se sustentan gracias a los afectos sinestésicos ("emborracharse de oraciones", "silencio que roe") que en los últimos versos configuran una visión decadente de la iglesia.

Son casi inexistentes los momentos en que la caricatura se constriñe a una intención puramente lúdica, sin función crítica implícita. Es el caso de "Río de Janeiro", en que para contrabalancear la ausencia del matiz crítico, la tónica recae sobre el humor del paisaje. La ilustración —en que las palmeras rascan la cabeza de las casas antropomorfizadas y de mirada esquiva— así lo indica.

RÍO DE JANEIRO



Verbalmente, la imagen de la "favela" reproduce este efecto:

Con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de otros y cuando están arriba, ponen en lomo, para que las palmeras les den un golpe de plumero en la azotea. (p. 62)

Hay una descripción *naïf*, hecha por el ojo del turista:

El "Pan de Azúcar" basta para almibarar toda la bahía... El "Pan de Azúcar" y su alambre carril, que perderá el equilibrio por no usar una sombrilla de papel. (p. 61)

El humor reside en el efecto metafórico, que identifica el teleférico con un equilibrista. Corroborando el aspecto pintoresco de la ciudad, el ojo del turista-narrador reduce Río de Janeiro a una tarjeta postal, tanto en la ilustración, como en el concepto:

La ciudad imita en cartón, una ciudad de pórfido." (p. 61)

Como tela de fondo humorística, un risueño y tranquilo elefante se esconde disfrazado detrás de la favela, en tanto que, en un tercer plano, líneas sinuosas —pasibles de ser asociadas con perfiles de montañas, o con jorobas de camellos— remiten al segundo verso:

Caravanas de montañas acampan en los alrededores

Si este fragmento de Gironde roza la crítica social, también el tono satírico subsiste en la visión cómico-caricaturesca del turista que redacta su Diario de Viaje.

6.3 Inversiones carnavalescas

Además de la "presentificación" del objeto descrito, y de una relación crítica con la tradición literaria, una serie de componentes temáticos y estilísticos ayudan a definir a *VP* como un texto perteneciente a la visión carnavalesca de la literatura.

Las inversiones, la reunión de contrarios que coexisten gracias a los efectos de verosimilitud textual, configuran, tanto en la forma como en el contenido, el rasgo más importante de la literatura carnavalesca en general, y de *VP* en especial.

La sucesión de rupturas adquiere una coherencia interna tal, que hace posible integrar nuestro texto a una tradición literaria, aunque él se sustente, paradójicamente, en una ruptura de la tradición:

La menipea se deleita en jugar con las transformaciones bruscas, las inversiones, lo alto y lo bajo, la elevación y la caída, las aproximaciones inesperadas de objetos distanciados y dispares, las uniones desiguales (*mésalliances*) de todo orden. (Bakhtine, p. 164)

Dentro de esta perspectiva, la primera ruptura de orden formal reside en la mezcla estilística de los géneros *prosa y verso*, característica de la literatura carnavalizada. Aquello que Bakhtine denomina "géneros intercalares", esto es, "cartas, manuscritos, diálogos, parodia de géneros elevados, citas caricaturizadas, etc. Dialectos vivos, jerga, *mezcla de prosa y verso*, bilingüismo..." (p. 153)

La forma "Diario de Viaje", es de, por sí, un "género intercalar", inusitado en una obra poética.

Los textos obedecen a una secuencia narrativa lineal, privada de elementos que podrían categorizarlos —conforme al título del libro— específicamente como poemas.

Reiteramos, en ese sentido, que Gironde retoma la tradición de Lautréamont —quien anuncia su obra en prosa como *Cantos (Chants de Maldoror)*—, o de los poemas en prosa de Rimbaud (*Illuminations, Une saison en enfer*).

El bilingüismo al cual alude Bakhtine, como una ruptura de orden lexical, atraviesa *VP* en forma de neologismos, o del empleo directo del francés, inglés o italiano. Encontramos así términos como "*fracaso de cristales*" (por ruido) (p. 65), o "*visaje*" (por rostro). Del mismo modo, el título del poema "Café Concierto", es una traducción directa del tradicional "Café Concert" parisino. El uso de términos extranjeros transgrede los límites de la ostentación de un poliglotismo cosmopolita, para teñirse de ironía.

De ahí que el *maquereau* del "Café Concierto", las *cocottes* de "Milonga", los *dandys* de "Venecia", los *croupiers* de "Biarritz", etc., sean efectos de lenguaje que ayudan a caracterizar a los personajes por medio de nomenclaturas arquetípicas. En este proceso de caracterización se recortan los contenidos psicológicos, se amplía la dimensión socio-profesional, gracias a la aplicación de clichés que funcionan como verdaderas "etiquetas".

Entre las inversiones propias de la visión carnavalesca del mundo, Bakhtine resalta la "mezcla de lo sublime con lo vulgar" (p. 153), como característica de las *mésalliances*:

todo aquello que la jerarquización encerraba, separaba, dispersaba, pasa a entrar en contacto en forma de alianzas carnales. El carnaval aproxima, reúne, casa, amalgama lo sagrado a lo profano, lo sublime a lo insignificante, la sabiduría a la estupidez, etc. (p. 170)

Este proceso de *desacralización* es una constante en *VP*. El primer índice lo vimos en el poema "Exvoto", cuyo título está desvinculado por entero de cualquier connotación religiosa; sólo sirve como metáfora de las metonimias sexuales de "las chicas de Flores". Esta mezcla de lo sagrado con lo profano aparece de modo mucho más explícito en el verso que abre el último poema del libro:

Se celebra el adulterio de María con la Paloma Sacra! ("Verona", p. 88)

en que Girondo retoma el tema paralelo de Leda y el Cisne, para insertarlo en un contexto carnavalesco. En el mismo poema, un verso pinta un retrato *kitsch*, hiperrealista de la Virgen María:

La Virgen, sentada en una fuente, como sobre un "bidé", derrama un agua enrojida por las bombitas de luz eléctrica que le han puesto en los pies. (p. 88)

La visión de la Virgen menstruando —u orinando— exacerba la óptica carnavalesca, en un abordaje paródico de su desangramiento por los pies, donde el dolor sacrílego se mezcla con la artificialidad tecnológica, fuente del "padecimiento" virginal.

Cabe al poema "Sevillano" la descripción más radical de esta alianza de lo sublime con lo profano. La ilustración representa este proceso de desacralización.

La caricatura diluye el carácter sagrado del elemento representado y las connotaciones religiosas inherentes a los exvotos se disipan. La clásica imagen de "La Dolorosa", aparece caricaturizada en el gesto de la Virgen enjugándose una lágrima, con un cursi pañuelito de encaje. El estilo caricaturesco del diseño se constituye en su propia crítica; el texto radicaliza este aspecto:

Bajo sus mantos rígidos, las vírgenes se enjugan lágrimas de rubí. Algunas tienen cabelleras de cola de caballo. Otras usan de alfiletero el corazón. ("Sevillano", p. 87)

Los atributos y la permutación de funciones desjerarquizan lo religioso. La rigidez de los mantos endurece la imagen —dureza que las pétreas "lágrimas de rubí" corroboran. La sensación de artificialidad gana consistencia gracias a la alteración de los atributos: "rubí" por "lágrimas",

"cola de caballo" por "cabelleras", "alfiletero" por "corazón". Este último es una evidente metáfora *pop* del corazón atravesado por espadas de "La Dolorosa". Las lágrimas y el corazón —que representan lo sagrado— son literalmente destituidos de sus connotaciones religiosas:

Y mientras, frente al altar mayor, a las mujeres se les licua el sexo contemplando un crucifijo que sangra por sus sesenta y seis costillas, el cura mastica una plegaria como un pedazo de "chewing gum". (p. 87)



El carácter profano del texto se trasunta en la descripción metonímica que funde lo erótico a lo sagrado. De modo análogo, el gesto mecánico del padre —cuya oración la repetición vacía de cualquier fuerza semántica— permite igualarlo al acto mecánico y trivial de mascar un chicle. La inserción del vocablo inglés *chewing gum* se reviste de un trasfondo irónico, al resaltar el carácter tecnológico del producto americano.

6.4 Función social de la carnavalización

La abolición de jerarquías en la literatura carnavalesca conduce a un cruce de clases sociales distintas, configurando una homogeneidad de las

tod
rare
a, an
est:

Est
ice
ero
toni
lo p
ltir

Se c

que
arta
ta u

La v
jeci:

La v
nava
de e
"pa
Cab
o su
acra
La c
con
ica
en
o ca
cali

Bajo
enca
)

Los
La ri
prim
siste

diferencias. Hay una "nueva modalidad en las relaciones humanas, opuesta a las relaciones socio-jerárquicas todopoderosas de la vida corriente", afirma Bakhtine (p. 170). En este sentido, encontramos en VP, lugares como "Biarritz", en cuyo casino se dan cita personajes de la más alta burguesía. Gironde se encarga de poner en ridículo estos valores burgueses, al caricaturizar la riqueza y el lujo del casino, reduciéndolo a un ensamble artificial y reificado, donde se funden el dinero, los objetos y las personas:

Automóviles afónicos. Escaparates constelados de estrellas falsas. Mujeres que van a perder sus sonrisas al bacará. (p. 75)

Junto al aristocrático "Biarritz", "Milonga" pinta un contexto social de orilleros. A la mesa del casino, se le opone el bandoneón —símbolos representativos de clases sociales opuestas, que conviven lado a lado en el espacio carnavalesco de VP.

Dentro de esta perspectiva de bricolage social, la *representación* es desmitificada. "Café-concierto" cierra con el siguiente verso:

El telón, al cerrarse, simula un telón entreabierto. (p. 55)

que refuerza la idea de representación como simulacro, tan propia del espectáculo carnavalesco. Es un modo que el poeta encuentra para distanciarse del propio objeto descrito, y provocar en el lector el efecto de *Verfremdung* brechtiano a fin de estimular su atención crítica. Gironde no sólo ubica al poema en un contexto teatral (repetición de "telón"), sino que hace uso deliberado del verbo "simular", donde reside el principio desmitificador de la máscara carnavalesca. Más aún, el espacio entre aquél que representa y la cosa representada queda aún más marcado por el "telón entreabierto", que permite una visión doble del simulacro carnavalesco. No es tampoco gratuito que este verso sea el último. La crítica no se vuelve sólo sobre el contenido semántico del poema, sino que se erige como metalenguaje, al considerar el propio ejercicio de la escritura como un gesto teatral, pasible de soportar un telón que cae al final del texto.

La idea del mundo como representación, se escenifica también en "Croquis en la arena", ya a partir del propio título. Hemos visto la importancia de la fotografía, como vehículo reproductor del objeto representado. Y así como el poema anterior acaba con "El telón, al cerrarse, simula un telón entreabierto", en "Croquis en la arena" la escena en la playa es, al final, comparada a un espectáculo circense:

¡El mar!... hasta gritar

¡BASTA!

como en el circo.

—comparación que reduce el texto a la farsa propia del circo. Este carácter ficticio de la representación, aflora en los versos del mismo poema:

Bandadas de gaviotas, que fingen el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel (p. 57)

Así como el "simulan" del poema anterior, aquí el uso del verbo "fingir" corrobora la ambigüedad del objeto representado. También en este poema tiene lugar la función metalingüística, en el "pedazo blanco de papel", donde la descripción poética convive con el espacio de la escritura. Si en el poema anterior este aspecto es menos evidente, la llamada de atención sobre el propio proceso de construcción del poema es aquí transparente.

Se entroncan al mismo tiempo dos actitudes desmitificadoras: la de la cosa representada —el referente textual—, y el objeto que representa, o sea, el texto como escritura ("un pedazo blanco de papel").

En un estudio sobre el fenómeno inmigratorio de Buenos Aires a inicio del siglo (*Buenos Aires: los huéspedes del veinte*), Francis Korn y Lidia de la Torre dedican el último capítulo al "Carnaval". Los corsos que inundan las calles de Buenos Aires durante los días de Carnaval, sirven a las autoras de este estimulante estudio, como metáfora ilustradora de la mezcla, bajo la máscara carnavalesca, de razas y clases sociales diferentes. En ese libro, el montaje de recortes de diarios de la época (década del veinte), funciona como texto-base para la descripción de las saturnalias bonaerenses, entre los que se intercalan letreros que buscan definir el carácter del carnaval, de la máscara, del concepto de *persona*, tanto desde el punto de vista histórico como etimológico. El capítulo acaba con la siguiente descripción:

Josefa García Naveira va al corso de Avenida de Mayo con su sobrino y otros parientes. Los Ancarola se pasean por el de Almirante Brown. Daniel Swiliz y su familia se llegan hasta el Congreso. El chico va vestido de corsario. León Skudin recorre los diferentes corsos. Le asombran la cantidad de dominós, osos carolina, pierrots, manolas, cocineros, gauchos, cowboys, gitanos y gitanas, midinettes, chauffeurs, holandesas, gallegas, pescadoras y odaliscas. (p. 206)

El carnaval, institución no literaria y traspuesta a la literatura, tiene aquí un vivo ejemplo de su existencia como principio unificador de contrarios —en el sentido dado por el crítico ruso.

Inmigrantes de los lugares más distantes, miembros de los estratos sociales más dispares, se funden en un todo, unificado por la mascarada carnavalesca.

En este sentido, el poema "Corso", adquiere importancia inusitada dentro del *corpus* carnavalesco de VP:

La banda de música le chasquea el lomo
para que siga dando vueltas
cloroformado bajo los antifaces
con su olor a pomo y a sudor
y su voz falsa
y sus adioses de naufragio
y su cabellera desgredada de largas tiras de papel
que los árboles le peinan al pasar
junto al cordón de la vereda
donde las gentes
le tiran pequeños salvavidas de todos los colores
mientras las chicas
se sacan los senos de las batas
para arrojárselos a las comparsas
que espiritualizan
en un suspiro de papel de seda
su cansancio de querer ser feliz
que apenas tiene fuerzas para llegar
a la altura de las bombitas de luz eléctrica.
(OC, p. 74)

El flujo humano del corso aparece iconizado en la ausencia total de puntuación, en la irregularidad métrica de los versos y en la propia extensión del poema. Más importante aún, es el carácter crítico que Girondo confiere a su texto. Se funden, bajo la máscara carnavalesca, el carácter de representación y el mundo alienado de sus personajes, cloroformados bajo los antifaces. Así como aquel "patient etherized upon a table" de T. S. Eliot, los personajes se mueven mecánicamente en el espacio artificial del disfraz: por eso la "voz falsa", el "suspiro de papel de seda", y la "cabellera de largas tiras de papel". La mirada crítica presente en el espacio carnavalesco de Girondo no se restringe a la unificación de contrarios señalada por Bakhtine; atañe también a los procesos de reificación y alienación en los cuales sus personajes —si es que los podemos llamar así— se hunden, por completo fundidos al contexto carnavalesco del cual participan.

Notas

¹ Para Umberto Eco, el índice es la relación del signo con el objeto. Tanto Eco como Décio Pignatari basan sus presupuestos en las teorías del signo de Charles Sanders Peirce. Al definir la naturaleza del índice, afirma Pignatari: "Es el hecho de la ligazón directa con el objeto que caracteriza [al signo] como índice, y no los rasgos de semejanza". Por tratarse de fechas y nombres de lugares, pensamos que son índices y no íconos. Umberto Eco, *La estructura ausente*, p. 220, y Décio Pignatari, "A Semiótica de Peirce a sua Proto-Estética", en *Semiótica e Literatura*, San Pablo: Perspectiva, 1974, p. 37.

² Para Walter Benjamin, la caída del aura de la obra de arte está íntimamente vinculada a la pérdida de su tradición. La reproductibilidad en serie del objeto, en el caso Venecia-tarjeta postal, pone fin a la relación ritualística del espectador frente a la obra de arte original. Afirma el crítico en su clásico ensayo: "la técnica de reproducción separa el objeto reproducido del dominio de la tradición. Al hacer muchas reproducciones, sustituye una única existencia por una pluralidad de copias, y al permitir que la reproducción vaya al encuentro del poseedor o receptor en su situación particular, reactiva el objeto reproducido. Estos dos procesos conducen a una tremenda sacudida de la tradición, que es el anverso de la crisis contemporánea y de la renovación de la humanidad", en "The work of art in the age of mechanical reproduction", *Illuminations*, p. 221.

³ Para una síntesis crítica sobre la carnavalización en la narrativa latinoamericana, consultar de Emir Rodríguez Monegal, "Carnaval/Antropofagia/Parodia".

Debemos destacar aún que el artículo de Francine Masiello, "Oliverio Girondo: el carnaval del lenguaje", nada tiene que ver con el concepto de carnavalización de Mikhail Bakhtine, centro de nuestro interés.

⁴ Durante la defensa pública de este trabajo, el prof. Boris Shnaiderman discutió nuestra interpretación, con las siguientes palabras: "A propósito del poema de Girondo "Croquis en la arena", Ud. aproxima la playa moderna a los baños públicos de los cuales trata el crítico ruso, y recuerda que él se refirió al "espacio mítico carnavalesco, que a su vez anula la distancia entre los hombres." Bakhtine trató de los baños públicos en la antigüedad y en la Edad Media, donde aún podría ocurrir algún tipo de *mésalliance*, pero en el caso de Girondo estamos ante la playa moderna, con sus diferencias sociales bien marcadas y que de ninguna manera "anula la distancia entre los hombres". En este sentido, basta pensar en las protestas suscitadas hace poco por la presencia de "cabecitas" en nuestras playas."

Aunque la observación del prof. Shnaiderman fue recibida con atención, nos permitimos reafirmar nuestro punto de vista, una vez que la playa, aunque corra el riesgo de la elitización, abre espacio para la *mésalliance*. Las propias protestas mencionadas por el prof. Shnaiderman delatan que los intentos de elitización son de

continuo acosados por interrupciones interclasistas, que amenazan recuperar el espacio carnavalesco de la playa.

⁶ El *esperpento*, como figura estilística, tiene larga tradición en la literatura española, desde Quevedo hasta Valle Inclán. Así lo define en *Luces de Bohemia*: "los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos, dan el Esperpento (...) El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada".

5. Convergencias, divergencias: Oliverio & Oswald

Oliverio Guincho

Oswald de Andrade

Personaje polémico bajo todos los aspectos, Oswald de Andrade es, hasta hoy, materia de discusión y revisión. Ya en 1924, Mário de Andrade lo califica como "el más curioso, tal vez, de los modernistas brasileños" ("Oswald de Andrade"). Por su parte, Paulo Prado, especie de mecenas del movimiento modernista, en su prefacio a la poesía *Pau Brasil* (1924), predijo la incompreensión que suscitaría su obra: "El manifiesto que Oswald de Andrade publica, encontrará entre aquellos que lo leen (esa ínfima minoría) escarnio, indignación y —más que nada— incompreensión" (PR, p. 70). También Antonio Candido lo ha considerado "un problema literario" (*Brigada Ligeira*, p. 11), y aún en la década del sesenta Haroldo de Campos admite que "la obra poética de Oswald de Andrade ha sido y continúa siendo objeto de negación" (PR, p. 57). A la tarea de explicar sus aparentes contradicciones, se han dedicado varios críticos, entre ellos Benedito Nunes, para quien hay "coherencia en la locura antropofágica —y sentido en el no-sentido de Oswald de Andrade". (*Oswald Canibal*, p. 37)

Dueño de una personalidad controvertida, su obra se ha resentido durante el prolongado período en que permaneció agotada y poco conocida entre la crítica local: "durante años y años se ha buscado disminuir —e, incluso, negar— la importancia del fallecido de 1954 en los acontecimientos que culminarían en la Semana del Arte Moderno y en los que a ella se sucederían", afirma Mário da Silva Brito en *Angulo e Horizonte* (p. 3). Muchos años más tarde, en "Digresión sentimental sobre Oswald de Andrade", recuerda Antonio Candido: