

INTRODUCCIÓN

La publicación del libro *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* establece un inicio en la época de la vanguardia en Argentina y en América Latina. El libro se gesta en los años de 1920 y 1921 tras un viaje extenso del poeta por varios países (Francia, Italia, España, etc.) y continentes (América, Europa y África). Por esta razón, este, como su segundo libro (*Calcomanías*), se instaura en una corriente a la que se puede llamar poesía de viajes.

Esto se puede evidenciar en su peculiar estilo para referirse a los lugares que visita: las ciudades se suceden en apuntes poéticos que el viajero anota en su particular cuaderno de bitácora. La tradición del viaje en la vanguardia no se asume como un escape o una huida de la realidad, sino como una búsqueda de la belleza de la vida moderna a través de un paisaje que la mirada del poeta renueva.

En el poemario, las ciudades que son de interés para el poeta y merecen ser parte de su cuaderno de viajes, son de diferentes partes del mundo como Europa, América y África, lo cual deja entrever el carácter cosmopolita del texto y, más aún, una ruptura en las fronteras entre países y por tanto en su poesía. El itinerario marcado es el siguiente: Douarnenez (julio de 1920), Brest (agosto de 1920), Mar del Plata (octubre de 1920), Buenos Aires (noviembre de 1921), Río de Janeiro (noviembre de 1920), Buenos Aires (octubre de 1921), Venecia (julio de 1921), Buenos Aires (octubre de 1920), Sevilla (marzo de 1920), Mar del Plata (febrero de 1921), Biarritz (octubre de 1920), París (julio de 1921), Buenos Aires (agosto de 1920), Venecia (julio de 1921), Buenos Aires (diciembre de 1920), Pallanza (abril de 1922), Sevilla (abril de 1920) y Verona (julio de 1921).

El texto posee características como el resquebrajamiento en la concepción cronológica del tiempo y el espacio, las que desobedecen a los cánones establecidos por la convencional; como, por ejemplo, la sucesión lineal del tiempo, propio del típico cuaderno de viaje. También, la utilización de nombres de ciudades y el registro de fechas sirven para crear una tensión continua entre la función poética y la referencial. Sin embargo, y se explicará en el capítulo segundo, el viaje realizado por la voz poética no busca un fin determinado, sino que, para Gironde, el placer estético del mundo que lo rodea es suficiente motivo para iniciar su viaje.

Un factor determinante del estilo girondiano es la sinestesia, la constante búsqueda de la voz poética por hacernos asimilar, desde todos los sentidos, el lugar que se describe. La imagen poética se convierte para la vanguardia en uno de sus principios fundamentales. La virtud principal de este tipo de imágenes, así lo entendió la vanguardia y, en especial, el surrealismo, es la de dotar de una potencial "representación visual, auditiva, olfativa y táctil" a la frase. Lo visual-verbal viene en Gironde acompañado, además, por las ilustraciones del propio autor que se insertan en el cuerpo del libro como apoyo a lo expuesto en los poemas.

Para la expresión de estas imágenes, Gironde ha plagado de metáforas el libro, por esta razón, se ha tomado el estudio de Jean Cohen sobre la metáfora, concepto que se explicará en mayor medida en el segundo capítulo. Por último, *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* se identifica, en gran parte, por la fragmentación de los elementos reales, lo que puede relacionarse con la técnica del *collage* que se venía practicando en la pintura cubista. El poeta subraya lingüísticamente la multiplicidad de los planos, genera un efecto visual que conecta también con la disección icónica propia del cine.

CAPÍTULO I

2.1.- Datos y biografía del autor.¹

Oliverio Gironde nace en Buenos Aires un 17 de agosto de 1891, en el seno de una familia acomodada de ilustres antepasados: «Desciende por su padre -escribe su amigo Ramón Gómez de la Serna, en *Retratos Contemporáneos*- de vascos de Mondragón -cuya casa blasonada cayó en los bombardeos de la última guerra civil- y por su madre, apellidada Uriburu y Arenales, de los conocidos próceres también vascos». Pasa su infancia en Buenos Aires, aunque muy temprano la frágil economía familiar encamina los pasos del poeta hacia Europa, en 1900.

Estudia en un colegio de Epsom, Inglaterra. Dos versiones difieren en cuanto a la continuación de sus estudios en Europa: Norah Lange, en la edición póstuma de las *Obras completas* de O. Gironde, hace referencia a los estudios de su esposo en el Lycée Louis-Le-Grand de París; mientras su amigo Ramón Gómez de la Serna, en su libro *Retratos Contemporáneos*, escribe una corta biografía del escritor en la que señala que sus estudios se continuaron en el internado de la orden dominica Albert-le-Grand, en Arcueil. Es expulsado al arrojar «un tintero a la cabeza del profesor de Geografía porque habló en su lección de los antropófagos que existían en Buenos Aires, capital del Brasil».

De regreso a Buenos Aires, termina sus estudios juveniles; entre los años 1904 a 1908 cursa sus estudios secundarios en el Instituto Libre de Segunda Enseñanza y en el Colegio Nacional Sud (luego Colegio Nacional Bernardino Rivadavia). Un año después, paralelamente, inicia sus estudios de Derecho y su actividad literaria. En los años siguientes

¹ Biografía sacada de: Lange, Susana, “Cronología de Oliverio Gironde”, Página oficial de Oliverio Gironde y Norah Lange, <http://www.girondo-lange.com.ar>. Acceso: 5 de septiembre de 2010. y Taller digital de la Universidad de Alicante, “Oliverio Gironde (Biografía, Obra, Estudios de Investigación, Imágenes y Voces)”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 9 de junio de 1999. http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/girondo/biografia.shtml. Acceso: 5 de septiembre de 2010.

realiza numerosos viajes a Europa; acuerda con sus padres no abandonar la carrera, si éstos financian visitas habituales al viejo continente en el período vacacional.

De esta manera, se hacen más frecuentes los viajes y en es en esta etapa donde entabla relaciones literarias y amistosas con poetas y artistas del continente europeo, que lo introducen en los diversos círculos de las nuevas corrientes estéticas. En esa época, sus lecturas más estimadas son los poetas simbolistas franceses, los ensayos de ideario decadente de Remy de Gourmont, el *Darío* de Los raros y la filosofía de Nietzsche. Por esos años, Gironde colabora como corresponsal en diversas revistas porteñas como *Plus Ultra* y la conocida *Caras y caretas*. El poeta franco-uruguayo Jules Supervielle le presenta en París a los jóvenes de ese tiempo que organizaban célebres veladas surrealistas.

El 30 de noviembre de 1915, el Teatro Apolo estrena el drama *La madrastra*, dividido en tres actos y escrito en colaboración con Zapata Quesada. Un año más tarde, con el mismo Zapata Quesada, escribe *La comedia de todos los días*, también en tres actos pero que no llegará a estrenarse. El 31 de agosto, a los 26 años, presenta a evaluación su tesis doctoral titulada *Warrants agrícolas. Legislación argentina a su respecto. Juicio crítico sobre los mismos*, con la que obtiene el título de abogado, profesión que no habrá de ejercer nunca. Junto a Zapata Quesada y a Raúl Monsegur funda el semanario *Comædia* cuyo primer número aparece en el mes de diciembre, y que se extenderá hasta el mes de abril del año siguiente. En Madrid, en 1920 y 1921, Gómez de la Serna lo recibe en la tertulia de Pombo, suceso que dará inicio a una duradera amistad con el autor español, amistad que consolida años más tarde con la estadía del madrileño en Buenos Aires.

Recorre el Nilo y visita las pirámides de Egipto. Posteriormente, llega a Italia donde conoce al pintor argentino Emilio Pettoruti. En este viaje pasa por diferentes países y ciudades (Madrid, Sevilla, París, Buenos Aires, Río de Janeiro) dibuja y escribe los

borradores de lo que será su primer libro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, que se publicará en 1922, en una pequeña población francesa llamada Argenteuil, por la Imprimerie Coulouma.

Las ilustraciones son del propio autor que dedica la obra al grupo de “La Púa”. Los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, y *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges, publicado al año siguiente, son los iniciadores más importantes de la literatura de vanguardia en Argentina. A propósito de esto, el propio Oliverio informa:

“(…) Entre idas y vueltas de Europa -¡he vivido 567 días en el mar!- fundé con mis amigos de «La Púa» un pasquín inédito que se llamó Varios artículos publicados en él y otros en Plus Ultra indican que convalecía «de» Barrés. (¡Qué olor a pomo y a gomina!). En un momento de verdadero extravío mental, arriesgué, con la complicidad de René Zapata Quesada, un intento teatral: La Madrastra, melodrama infecto y maeterlinckiano. Después, para redimirme, rompí papel durante varios años. Rompí papel en Edimburgo y en Sevilla, en Brujas y en Dakar, hasta que en 1922 publiqué algunos de los que se salvaron junto con diez hojas de mi «carnet» de croquis bajo el título de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*.”²

Ese mismo año, junto a la obra de Girondo, se publican también *Trilce* del peruano César Vallejo, *Andamios Interiores* del mexicano Manuel Maples Arce y *Paulicèia desvairada* del brasileño Mario de Andrade, para confirmar la madurez de la poesía vanguardista en América Latina. Durante la primera mitad del año 1923, viaja por España y el norte de África. Los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* tienen una buena acogida en Francia y España, acerca de esto se pueden destacar las reseñas elogiosas de Jules Supervielle, Jean Cassou, Francis de Miomandre, Margarita Nelken, Enrique Díez-Canedo y Ramón Gómez de la Serna. Girondo viaja a Madrid y conoce a Ramón Gómez de

² Noé, Julio, *Antología de la poesía argentina moderna (1896 – 1930)*, 2º Edición corregida, Buenos Aires, El Ateneo, 1931

la Serna. En diciembre, Gironde regresa a Buenos Aires y se incorpora de lleno a la vida literaria local.

Un año más tarde, en julio de 1924, viaja hacia el norte por el Pacífico, en representación de la vanguardia literaria sudamericana. De regreso a Buenos Aires, junto a Evar Méndez y algunos otros escritores y artistas, funda el periódico *Martín Fierro* con el objetivo de formar un ambiente preparatorio para el desarrollo de las nuevas corrientes artísticas del Río de la Plata.

En julio de ese mismo año, emprende un largo viaje por América y Europa en “misión intelectual” para promover un “frente único” y un “verdadero intercambio de producciones, revistas y libros; ideas, poesía, arte”, en países como Chile, Cuba, México o Perú. Su peregrinaje es saludado por intelectuales de la talla de Guillén, Mariátegui o Villaurrutia. Oliverio escribe, entre otras colaboraciones, el provocativo “*Manifiesto de Martín Fierro*” para el cuarto número, del 15 de mayo. Funda, junto a Méndez, Zapata Quesada y Güiraldes, la Sociedad Editorial Proa que, en la práctica, será financiada y dirigida siempre por Méndez.

En 1925, desde Estados Unidos viaja a Francia y España. En Madrid, la editorial Calpe publica su segundo libro de poemas, dedicado a España, y titulado finalmente *Calcomanías*. Es muy bien recibido por la crítica de ambos márgenes del Atlántico. En abril regresa a Buenos Aires y se hace cargo de una reestructuración profunda de *Martín Fierro*. En la Editorial Martín Fierro, del periódico homónimo, se publica la “edición tranviaria” de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. En mayo, participa de unas lecturas literarias por Radio Cultura junto a otros poetas martinfierristas como Leopoldo Marechal, Raúl González Tuñón, Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Norah Lange, y el peruano, radicado en Argentina, Alberto Hidalgo.

En 1926 participa del “Primer Salón de Escritores” organizado por Guillermo Korn desde la revista *Valoraciones* de La Plata. Allí exhibe seis acuarelas, entre ellas *Ubu-Roi*, *El festejante* y *Suzanne Desprès*, que son reproducidas junto a las obras remitidas por otros escritores como Güiraldes, Borges, Marechal, Cayetano Córdova Iturburu y Ricardo Molinari. El periódico *Martín Fierro* inaugura su nueva sede de Tucumán y Florida. Poco después, Gironde abandona la dirección para viajar a Europa a fin de año. Asiste a un banquete en honor de Güiraldes, donde conoce a Norah Lange e inicia la relación que, a pesar de ciertas interrupciones, habrá de durar hasta el final de su vida.

En el mes de marzo de 1927, debe regresar abruptamente a Buenos Aires a causa de la muerte de su padre y, lastimosamente, pocas semanas después fallece también su hermano Eduardo. En ese mismo mes, aparece la *Exposición de la actual poesía argentina*, organizada por Pedro J. Vignale y César Tiempo, la antología más importante dedicada a la “nueva generación” de poetas argentinos, en la que publica cinco poemas. Gironde vuelve a partir y en diciembre se reúne en París con Gómez de la Serna, Jean Cassou, Sonia Delaunay y Valery Larbaud.

Por este mismo año, tras la polémica con *La Gaceta Literaria* sobre el “meridiano intelectual de Hispanoamérica”, se disuelve el periódico *Martín Fierro* (su último número apareció el 15 de noviembre de 1927) ante la decisión de algunos redactores de apoyar, desde sus páginas, la candidatura a la segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen, vulnerando, de esta manera, la voluntad de prescindencia política que sus directores se habían impuesto desde la fundación del mismo.

Para 1928 y 1929, Gironde pasa fuera de Argentina y es en esta temporada en la cual se establece en París, viaja por Italia, Egipto y al País Vasco, y visita a Ramón en Portugal. Durante su viaje a Egipto –emprendido entre los meses de enero y febrero de

1929– lleva un cuidadoso registro de los lugares visitados, que asienta en varios cuadernos de apuntes.

En 1931 aparece la revista *Sur*. En su ausencia, Victoria Ocampo lo incluye en el “Consejo de redacción” del primer número. Oliverio pedirá ser excluido. Regresa para establecerse en Argentina. Reanuda su relación con Norah Lange. En junio recibe a Gómez de la Serna, en su primera visita a Buenos Aires.

Un años más tarde, participa de la creación y de las reuniones de la Agrupación de Artistas *Signo* dirigida por Petorutti, en los sótanos del Hotel Castelar. Con el sello editorial de la Sociedad Editorial Proa, publica *Espantapájaros (al alcance de todos)*, con una carátula de José Bonomi. Pasea un enorme espantapájaros con chistera, monóculo y pipo, alrededor del que revolotean unos cuervos. Recorre las calles de Buenos Aires en una carroza fúnebre, tirada por seis caballos, con cochero y lacayo vestidos a la moda del Directorio. Gironde opta con este libro por una estrategia publicitaria inédita en la ciudad. Vende 5000 ejemplares.

El siguiente año, la Agrupación de Artistas *Signo*, dirigida ahora por Leonardo Estarico, organiza la exposición *El violín de Ingres* en la que “pintan cuadros los literatos, componen sonetos los pintores”. Las pinturas de Nicolás Olivari, Alfonsina Storni, Jorge Luis Borges, Ulises Petit de Murat, Norah Lange, Raúl González Tuñón y Leonidas Barletta se exponen en el Salón del Hotel Castelar, sede de *Signo* y en el catálogo –la revista quincenal de la agrupación– se reproduce el listado de obras, entre ellas figura “La mujer etérea” de Oliverio Gironde. En octubre, llega a Buenos Aires García Lorca con quien Oliverio y Norah entablan rápidamente amistad. Juntos comparten la fiesta organizada por la publicación de *45 días y 30 marineros* de Lange. Desde este año habita en la casa de la Calle Suipacha 1444, que termina de pagar en 1954.

Es elegido vocal del PEN Club de Buenos Aires. Otros miembros de la comisión directiva son: Juan Pablo Echagüe (presidente), Gustavo Martínez Zuviría, Eduardo Mallea, Fernández Moreno y Carlos Ibarguren. Un año después se anuncia su compromiso con Norah Lange.

En el año 1936 pasa el verano fuera de la ciudad para trabajar intensamente. Éste, y los subsecuentes años, irá al Tigre, donde adquirirá una quinta; allí también tendrá su bergantín bautizado “Martín Fierro”. En 1937 aparece su relato *Interlunio* con el sello de Editorial Sur. El elemento visual se une de nuevo al verbal a través de las oscuras aguafuertes de Lino Spilimbergo.

Dos años después, se convierte en fundador de la Editorial Sudamericana S. A., junto a Victoria Ocampo, Antonio Santamarina, Eduardo J. Bullrich, Alejandro Shaw, Jacobo Saslavsky, Andrés Bausili, Alejandro Menéndez Behety, Carlos Meyer, Alfredo González Garaño, Tito Arata y Rafael Vehils. Al año de su fundación, Rafael Vehils viaja a Europa y contrata como gerente a Antonio López Llausás. En 1940 da a conocer *Nuestra actitud ante el desastre*, que reúne sus reflexiones sobre la guerra europea, junto a los escritos políticos de 1937 publicados en el periódico antifascista *Argentina libre*.

En 1941 viaja junto a Norah a La Rioja. Luego, al año siguiente, la editorial Losada publica *Persuasión de los días*, su libro más extenso con 54 poemas. En 1943, después de una duradera relación, Oliverio Girondo y Norah Lange deciden contraer matrimonio. Por esas fechas ambos comparten sus días entre la quinta de Gwen y la casa de Suipacha 1444, en Buenos Aires. Oliverio aparece vinculado con los grupos jóvenes que actúan por esos años, emulando al Macedonio Fernández de los años 20 que se integró como uno más con los miembros de Martín Fierro, veinte años más jóvenes que él. La casa de Suipacha que

era como un museo de las culturas más diversas sirve durante muchos años de centro de reunión para estos jóvenes: Edgar Bayley, Carlos Latorre, J. Llinás, Francisco Madariaga, Enrique Molina, Olga Orozco, Aldo Pellegrini, Mario Trejo o Alberto Vanasco.

Cuatro años más tarde dirige junto a Eduardo J. Bullrich la edición homenaje de *Choix de poèmes* de Jules Supervielle, En *Papeles de Buenos Aires* –revista dirigida por Adolfo y Jorge de Obieta– publica un grupo de membretes inéditos. En dos artículos publicados ese año en *Contrapunto* de Buenos Aires y *La Revue Argentine* de París, Evar Méndez afirma que Oliverio Girondo fue el “gran animador” del movimiento martinfierrista. Dos años después, en 1946, aparece *Campo nuestro*, libro que resultará problemático para la crítica posterior, porque representa una ruptura con la línea de publicaciones anteriores del autor, que eran en su gran parte poesía; al contrario, *Campo Nuestro* fue un texto discursivo.

En 1947 viaja con Norah Lange a Mendoza y luego, desde fines de mayo hasta principios de diciembre, a Europa. En París, se encuentra con Supervielle, Cassou, Tristan Tzara, Jorge Guillén y Felisberto Hernández. En 1949 participa activamente en la celebración del vigésimo quinto aniversario de la aparición del periódico *Martín Fierro*, organizada por la Sociedad Argentina de escritores. Norah Lange escribe para la ocasión un largo texto que leerá a modo de discurso y en el que fija la historia de la publicación, *El periódico Martín Fierro 1924-1949*. Aquí un fragmento:

“(…) Aunque yo cumpliera años con menos apuro que otros, y aún no colaboraba en el periódico, ante sus páginas reverberantes y agudas, sus críticas y epitafios, no podía dejar de corroborar el despilfarro de papel y de editores ejercidos por desparramados folletinistas y sucesivos repartidores a domicilio de tanto soneto en trance de gelatina, de tanta novela a caballo, y, habituándome al paroxismo escuchaba las vociferantes fiestas “martinfierristas”, bochinchas semanales, “gritos al cielo” contra la solemnidad y sus contagiosas mojigangas

de cuello palomita; estertóreas crónicas que sacudían el orden doméstico, pues el sistema educativo Lange todavía me estorbaba excursiones nocturnas, y "Martín Fierro" solo concebía festejar algo un rato antes del amanecer. El célebre almuerzo en honor del querido y admirado Ricardo Güiraldes me alcanzó una felicidad que jamás esperé y que todavía perdura. No sólo conocí allí a Ricardo Güiraldes y a todos los martinfierristas, sino que avizoré, por primera y emocionada vez, los ojos miradores de Oliverio Girondo. Ya alargado el vestido y el horario comprobé tumultuosos banquetes como el ofrecido a Alfonso Reyes; escuché algunos famosos brindis de Macedonio Fernández -acontecimiento trascendental en nuestras letras- y, episodio jamás previsto, me estrené como homenajeadada en una comida con que me honró "Martín Fierro" antes de partir hacia Noruega. ..."³

En el año 1950 publica en La Nación los *Versos al campo*, nunca recogidos en volumen. En el tercer año de esa misma década su poema "Figari pinta" es incluido en *Pedro Figari 1861-1938*. Aparece la revista *Letra y Línea* (1953-1954), gestada en casa de Oliverio, que cuenta con la dirección de Carlos Pellegrini y como redactores a Miguel Brascó, Carlos Latorre, Julio Llinás, Enrique Molina, Ernesto B. Rodríguez, Osvaldo Svanascini, Mario Trejo, Alberto Vanasco, y Juan A. Vasco. En su número dos, y precedidos de un texto de Pellegrini, se anticipan poemas del próximo libro de Oliverio. Y tan solo un año después aparece la primera edición de *En la masmédula*, compuesta por dieciséis poemas. Invitado por el editor Gonzalo Losada, viaja a Chile junto a Norah Lange para celebrar los cincuenta años de Pablo Neruda.

A mediados de la década del cincuenta, Losada publica una edición ampliada de *En la masmédula*, con veintiséis poemas, que en su cubierta lleva un dibujo de Oliverio. En 1958 publica *Topatumba*, una *plquette* con un solo poema, ilustrada por Enrique Molina. Un año más tarde, con una traducción de Girondo y Molina, aparece *Una temporada en el*

³ Discurso ofrecido por Norah Lange con motivo del 25º Aniversario de la aparición del Periódico "Martín Fierro". Sacado de: Longe Norah, *Obras Completas*, Tomo II, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2006, pág. 517.

infierno de Arthur Rimbaud en la Colección Los Poetas, dirigida por Aldo Pellegrini, bajo el sello editorial de Compañía General Fabril Editora, de Jacobo Muchnick.

En el segundo año de la década del sesenta, sufre un accidente que lo disminuye físicamente hasta el final de sus días. Un año después graba un disco, en el que lee veintitrés poemas de *En la masedula*, en una antología sonora que dirigen Arturo Cuadrado y Carlos Mazzanti. La tapa del disco lleva una ilustración de Luis Seoane. La edición incluye discos numerados acompañados por un poema autógrafa.

En el 63, la Editorial Losada publica la última edición de *En la masedula*, ahora con treinta y siete textos y un dibujo de Enrique Molina en la cubierta. Un año más tarde Aldo Pellegrini organiza una antología de Gironde que sale bajo el sello de Ediciones Culturales Argentinas con dos años de retraso. En 1965, Norah y Oliverio viajan por última vez a Europa. En abril, visitan a Rafael Alberti y María Teresa León en Roma. En mayo van a París y en junio a Madrid, desde donde regresan a Buenos Aires. El 24 de enero de 1967, Oliverio Gironde muere en Buenos Aires; sus restos descansan en el Cementerio de la Recoleta.

CAPÍTULO II:

2.1.- Introducción:

La poesía, como ya es sabido, ha ido en constante cambio. Lo que los clásicos denominaban *poesía* era una instancia inequívoca representada por el poema, el mismo que se caracterizaba por el uso del verso; sin embargo, con el paso de los años y, por ende, del pensamiento, esta acepción ha variado. Con el Romanticismo, por ejemplo, se inició una nueva vertiente de concepciones poéticas y la significación se amplificó, el término pasó de la causa al efecto, del objeto al sujeto⁴. La poesía pasó entonces a ser la impresión estética producida por el poema. Por esto el “sentimiento” tomó preponderancia y a toda expresión extraliteraria que provocaba esta “emoción poética” se le aplicó el término poesía.

No obstante, estas variaciones han hecho que el término *poema* caiga en una concepción propensa al error en sus múltiples consideraciones. La llamada “poesía en prosa” arrebató la singularidad de la que la poesía gozaba en su forma versificada. Al ser el verso una especie de límite entre el lenguaje común, la poesía era un estadio literario mucho más fácil de reconocer. Ahora bien, este término antitético, a primera vista, solo obliga a un incremento en la definición.

Puesto que la poesía es lenguaje, y a éste se lo estudia a un doble nivel: fónico y semántico, la prosa se opone a la poesía en ciertos elementos de ambos niveles. En el primer nivel, estos elementos han sido codificados y se les ha dado el nombre de verso. Se le llama de tal manera a toda forma de lenguaje que conlleve, en su aspecto fónico, estos caracteres que son inminentemente perceptibles y están rigurosamente regulados y, aún hoy, constituyen el criterio de poesía para el público lector. En el segundo nivel existen igualmente caracteres específicos que constituyen un segundo recurso poético del

⁴ Cohen, Jean, Estructura del lenguaje poético, Ed. Gredos, Madrid, 1970, pág. 9

lenguaje.⁵ Éstos también han sido parte de un intento de codificación por parte de la retórica; no obstante, el código retórico era opcional, al contrario del verso que era obligatorio.

Estos dos niveles (fónico y semántico), que son independientes entre sí, ofrecen al escritor la posibilidad de asociarlos, o bien, solo hacer uso de uno o de otro. En consecuencia, se pueden distinguir tres clases de poemas: Primero, *poema fónico*, se llama de esta manera al que explota solo los recursos sonoros del lenguaje, estos son la rima, la aliteración, el retruécano, entre otros. Segundo, *poema fono-semántico* o *poesía integral*, en esta clasificación hay un equilibrio entre los dos niveles antes mencionados. Por último, *poema en prosa* o también *poema semántico*, como su nombre lo indica, hace uso solamente de esa faceta del lenguaje (el significado), dejando en un segundo plano el aspecto fónico, del cual se puede prescindir para crear el efecto estético, porque se basta por sí solo. Es en esta clasificación donde encontramos la poesía de Oliverio Girondo.

Cabe señalar que la poesía siempre ha poseído un nivel de ritmicidad, por el hecho de tener una base musical. Sin embargo, al referirnos al poema en prosa se podría decir que este carece de dicha característica por su desapego a las normas y cánones métricos y de rima, afirmación que se puede desechar porque el poema, por su condición de poema, plantea implícitamente una ritmicidad que puede estar dispuesta en el nivel semántico; dicho de otra manera, el eje de significación plantea un ritmo en el poema.

La prosa también da una idea de orden en la narración; este orden se desestructura en la poesía prosaica, solo se puede hablar de un nivel de significación alrededor del cual gira el texto poético y es este nivel de significación el que se apega a un ritmo poético. Los versos en Girondo son un desapego total a las reglas de la retórica clásica; no obstante, sus

⁵ *Ibíd.*, pág. 11

descripciones de lugares y su gran destreza en el uso de la sinestesia marcan el ritmo de su poesía. La sinestesia, por su particularidad de referirse a lo sensitivo, marca esta musicalidad desde lo auditivo como se verá posteriormente, Girondo utiliza la descripción de los sonidos para marcar el compás rítmico de sus poemas, el nivel de los sentidos es el metrónomo de la poesía girondiana.

2.2.- Estructura del lenguaje poético de Jean Cohen

2.2.1.- El problema poético.

Para empezar este estudio se ha tomado como referencia el primer capítulo del estudio teórico literario *Estructura del lenguaje poético*: el problema poético. Se lo ha escogido por su focalización en el lenguaje poético, lo que nos permitirá desentrañar la estructura propia del poemario *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* y, más específicamente, el tema propio de la disertación, la metáfora. Cabe recalcar que lo que se busca en esta parte, es resumir y explicar, de alguna manera, la teoría planteada por Cohen.

Como primer punto, Cohen toma la dicotomía lingüística de Hjelmslev⁶ entre la *expresión y el contenido*, en este punto haremos un paréntesis para explicar estos conceptos. A estas dos designaciones se las puede comparar con las de Saussure en cuanto al significante (expresión) y al significado (contenido). Pero Hjelmslev va más allá de un simple cambio de nomenclatura, sino, más bien, a una reelaboración del signo lingüístico.

Tomando la premisa de “estudiar la lengua en sí misma y por sí misma” promulgada por Saussure, Hjelmslev establece su “Principio de inmanencia”, según el cual no se estudia a la lengua para asociarla con la historia de los pueblos o con aspectos sociales, sino con su estructura interna. En base a la afirmación que “la lengua es forma y no sustancia”, es decir que la sustancia (fónica o semántica) no importa en sí, lo preponderante es las relaciones

⁶ Hjelmslev, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Ed. Gredos, Madrid, 1974, p.p. 198.

recíprocas entre los elementos. La descripción de una lengua consiste en tomar el texto (oral o escrito), dividirlo sucesivamente en elementos hasta agotar el análisis para buscar el sistema de la lengua, a esto lo llama método deductivo.⁷ Para Hjelmslev todo *proceso* o *texto* tiene un sistema subyacente y, dentro del *proceso* o *texto* y del sistema hay relaciones definidas.

Para un mismo tipo de relación utiliza un término general, y términos distintos según se refieran estas relaciones al *sistema* o al *proceso* o *texto*. Hjelmslev deduce desde una función (relación entre dos términos) dos clases de *functivos* (términos de una función): constante, si su presencia es necesaria para el otro término con el que forma una función; variable, si no cumple con esta condición. A partir de esto define las siguientes relaciones que, a su vez, se subdividen en las funciones que cumplen en el *texto* y en el sistema:

1) *Interdependencia* (función entre dos constantes): los términos se presuponen mutuamente. Cuando la relación es parte del *texto* se llama *solidaridad*; por ejemplo, en el español, en las formas verbales aparece siempre persona y número, cuando aparece uno, tiene que aparecer forzosamente el otro; existe solidaridad entre morfemas de número y de persona o entre sujeto y predicado. Por el otro lado, si la relación es parte del *sistema* la llamamos complementariedad. En el paradigma de género no existe un género femenino si no hay un género masculino, y no hay masculino si no hay femenino.

2) *Determinación* (función entre una constante y una variable): un término presupone al otro pero no viceversa. En el caso del *Proceso* o *texto* se lo

⁷ Bigot, Margot, *Apuntes de lingüística antropológica*, Campus virtual de la UNR, 2010, www.campusvirtualunr.edu.ar/handle/2133/1367. Acceso: 6 de octubre de 2010.

cataloga como *selección*; el adjetivo, por ejemplo, determina al sustantivo. Para que haya adjetivo tiene que haber sustantivo. Pero si es parte del *sistema* se la conoce como *especificación*; en el paradigma de número el dual exige que existan singular y plural pero no viceversa, puede haber singular y plural sin que haya dual.

3) *Constelación* (función entre dos variables): ninguno de los términos presupone al otro. Cuando sucede en el *Proceso* o *texto* se conoce como *combinaciones*; puede haber objeto directo sin que haya objeto indirecto y viceversa, por ejemplo “golpeo la puerta” o “escucho a Luis”. Pero en el caso que se dé en el sistema, las conoceremos como *autonomías*; por ejemplo, la categoría de género no presupone la categoría de número.⁸

Al referirse al signo (expresión y contenido), Hjelmslev dice que desde el punto de vista de la vieja tradición o de la concepción popular el signo es signo de algo. Desde el punto de vista lingüístico saussureano, el signo está formado por la unión de la expresión y contenido. Retoma su premisa y establece que expresión y contenido son los fúntivos que contraen la función signo. Expresión y contenido, por ende, forman una relación de solidaridad.

Hjelmslev estaba en contra de la afirmación de Saussure que decía que “la lengua elabora sus unidades al constituirse en dos masas amorfas”, por lo que mencionaba no hay razón para afirmar que la sustancia del contenido (pensamiento) o la sustancia de la expresión (cadena de sonidos) preceda a la lengua en el tiempo u orden jerárquico. La masa amorfa no es demostrable sino por la lengua.⁹

⁸ *Ibíd.*, pág. 73, 74.

⁹ Bigot, Margot, (apud. Hjelmslev, Louis)

Hjelmslev establece tres niveles: el primero, la *sustancia* de Saussure (realidad semántica o fónica) considerada independiente de toda realización lingüística (la masa amorfa) se llama *sentido* o *materia* para Hjelmslev. El segundo, la *forma* para Saussure (entendida como configuración, división: “la lengua elabora sus unidades, articulaciones entre la masa amorfa de pensamiento y la masa indeterminada de sonidos”) es para Hjelmslev la *sustancia*. Por último, llama *forma* a la red de relaciones que define las unidades (es la *forma* de Saussure en el sentido de que las unidades son relacionales y lo que importa es la diferencia con las demás, la lengua como sistema de oposiciones).

Para relacionar estos tres niveles la glosemática utilizó la noción de *manifestación*: la sustancia es la manifestación de la forma en la materia (o sentido). Para poder definir al signo empieza por comparar diferentes lenguas, de las que se puede extraer un *factor común* (excluyendo el principio estructural que implica la función de signo), a ese factor común lo denomina *sentido* (o materia).

Para comprobar esto, Hjelmslev utiliza una expresión “*yo no sé*”, dicha en tres idiomas, y concluye que, a pesar de sus diferencias, las expresiones tienen un factor común, el *sentido*, el pensamiento mismo, es decir, el significado; este *sentido* existe como una masa amorfa, que es inaccesible al conocimiento. En cada una de las lenguas el *sentido* se ha establecido, articulado y conformado de distinto modo. Cada lengua establece sus propios límites dentro de la “masa de pensamiento amorfa”¹⁰. Dichos límites que establecen las lenguas son lo que Hjelmslev llama *forma*. Acerca de esto dice “Reconocemos en el contenido lingüístico, en su proceso, una forma específica, la forma del contenido, que es independiente del sentido y mantiene una relación arbitraria con el mismo, y que le da

¹⁰ Hjelmslev, Louis, Op. Cit. pág. 79

forma al sentido en una sustancia del contenido"¹¹. A través de este pensamiento llegamos a una conclusión: La forma produce una sustancia del contenido.

Lo mismo puede decirse del sistema del contenido. Un paradigma de una lengua y otro de otra lengua cubren una misma zona de sentido, la cual, aislada de las lenguas, es un continuo amorfo en el que se establecen los límites por la acción configuradora de las lenguas.

En los paradigmas del morfema, la zona de número se analiza de modo distinto en las lenguas que distinguen sólo singular y plural, y en las que distinguen además dual, trial, paucal. La zona del tiempo verbal se analiza de manera distinta, hay lenguas que tienen pretérito y presente; otras, presente, futuro, y varias formas de pretérito.¹²

Hjelmslev establece como conclusión que en uno de los dos elementos que son fúntivos de la función signo (el contenido), la función de signo instituye una forma, la forma del contenido, que es arbitraria desde el punto de vista del sentido. Es obvio -dice Hjelmslev- que Saussure está en lo cierto al distinguir forma y sustancia. Lo mismo se observa en la otra entidad que es fúntivo de la función signo, la expresión. La comparación de las lenguas permite descubrir zonas de la fonética que se subdividen de distinto modo en las diferentes lenguas.

Hjelmslev comprueba un paralelismo entre la condición del contenido y el de la expresión, por lo que propone usar la misma terminología para los dos casos. Habla también de un *sentido de la expresión*. Por lo tanto, el *continuum*¹³ de las vocales y consonantes serían las zonas fonéticas de *sentido*, formadas de modo diferente en las

¹¹ Ibíd., pág. 80.

¹² Ibíd., pág. 81.

¹³ Conjunto de variedades lingüísticas de una extensa área que presentan cambios graduales

distintas lenguas, es decir, estas zonas están ordenadas de acuerdo a la *forma* de la expresión como *sustancia* de la expresión.

Por el enlace que existe entre sistema y proceso (texto), el sistema de una lengua tiene efectos en el texto debido, por una parte, a que el sistema establece fronteras que resultan incongruentes de una lengua a otra, y por otra por las posibilidades de relación de los fonemas en la cadena. Algunas lenguas no admiten grupos consonánticos que otras sí admiten. Un mismo *sentido* de la *expresión* puede formarse de modo diferente en las distintas lenguas.

"En virtud de la función de signo existen sus dos funtivos", que Hjelmslev los distingue ahora con precisión como *forma del contenido* y *forma de la expresión*¹⁴ y en virtud éstas existen respectivamente la *sustancia del contenido* y la *sustancia de la expresión*, que se manifiestan por la proyección de la forma en el sentido.

Por último, utiliza la palabra signo para nombrar a la unidad que consta de la forma del contenido y la forma de la expresión. Desde esta perspectiva se puede decir que el signo es signo de algo, de la sustancia del contenido y de la sustancia de la expresión. La lingüística estudia los signos (forma del contenido y forma de la expresión). La forma lingüística es la constante y la sustancia la variable. Las relaciones entre forma y sustancia del contenido las estudia la semántica; y las relaciones entre forma y sustancia de la expresión, la fonética. La sustancia del plano de la expresión y la sustancia del plano del contenido pueden considerarse como entidades pertenecientes al campo de la física (sonidos -plano de la expresión- y cosas -plano del contenido-).

Es desde este punto que Cohen empieza su estudio: "Este punto de vista 'formal' que el estructuralismo aplica a la lengua lo aplicaremos nosotros al lenguaje, es decir, al

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 85

mensaje mismo.”¹⁵ Menciona que en una misma lengua, prosa y poesía tienen dos tipos de mensajes, sin embargo, dos mensajes podrían oponerse por la *sustancia* o por la *forma*, y esto, a su vez, en los planos de *expresión* y *contenido*. Cohen aclara que el origen de la diferencia lo buscará en el plano de la *forma* alejándose del plano de la *sustancia*, estudiado antes por la poética tradicional.

Empieza por el plano de la expresión, la dicotomía verso-prosa, a propósito de esto menciona:

“Todos los sistemas de versificación descansan sobre normas convencionales que tienen de común la lengua. Para no considerar más que el verso regular francés, éste descansa sobre el metro y la rima, es decir, sobre la sílaba y el fonema. Pues bien, sílaba y fonema son unidades menores que la palabra o monema, o sea menores que la unidad mínima de significación. En nada cambia la significación de un mensaje por el hecho de que éste cuente con tal o cual número de sílabas, así como tampoco cambia el sentido de una palabra el hecho de que rime o no con otra.”¹⁶

De esto concluye que el metro y la rima son superestructuras que afectan a la *sustancia* del sonido, mas no al significado.

Después, el autor habla sobre el problema de la traducción, a la cual le da la concepción de “conservar la *sustancia*”, sin embargo es la *forma* la que es portadora de la poesía, por lo que afirma algo muy importante: “...la *sustancia* del contenido es la significación; la *forma* es el estilo.”¹⁷ más adelante dice:

“...el lenguaje remite a las cosas, y, fuera de su musicalidad propia (...) aquél nada posee que no haya sido prestado por las cosas. Hemos de decir que las cosas no son poéticas sino en potencia y que es el lenguaje al que le corresponde el convertir dicha potencia en acto.

¹⁵ Cohen, Jean, Op. Cit. pág. 28.

¹⁶ *Ibíd.* pág. 29.

¹⁷ *Ibíd.* pág. 35.

Desde el momento en que se habla de realidad, ésta pone en manos del lenguaje su destino estético: será poética si aquel es un poema; prosaica si es prosa.”¹⁸

Claro está, que un poema puede estar escrito en prosa, pero esa diferenciación entre uno y otro se establecerá por el estilo en que éste esté escrito.

Como podemos evidenciar, Cohen centra su estudio en algo que va más allá de un análisis psicoanalítico o sociológico de la poesía, su finalidad es centrarse en como el poeta puede expresar tal o cual realidad, el lenguaje en su esencia, la belleza que este porta y que se nos es entregada por medio del poema: “Puede ser que una metáfora sea señal de una obsesión, pero no es poesía por eso, sino por ser metáfora, es decir, cierto modo de significar un contenido que sin perder nada de sí mismo se podría haber expresado en lenguaje directo.”¹⁹

El mérito de un estudio psicoanalítico o sociológico no es desmerecido por Cohen, sin embargo, estos estudios pueden inferirse desde frases de prosa vulgar, que perdiendo la forma inicial (la del poema), llegarían a una misma conclusión por tener el mismo contenido. “La lingüística se convirtió en ciencia el día en que con Saussure, adoptó el punto de vista de la inmanencia: la explicación del lenguaje por sí mismo. La poética debe adoptar el mismo punto de vista; la poesía es inmanente al poema: tal ha de ser su principio básico. Igual que la lingüística, ha de habérselas exclusivamente con el lenguaje, y con ello con la única diferencia de que el objeto de la poética no es el lenguaje en general, sino una de sus formas específicas. El poeta es poeta no por lo que ha pensado y ha sentido, sino por lo que ha dicho. No es un creador de ideas sino de palabras. Todo su genio radica en la

¹⁸ *Ibíd.* pág. 38.

¹⁹ *Ibíd.* pág. 40.

invención verbal. Una sensibilidad excepcional no constituye un gran poeta.”²⁰. Cohen nos señala que podemos recordarlo el contenido, sin embargo lo que queda como una marca indisoluble es la belleza con que se expresa ese contenido, esa combinación exacta de palabras que nos conmueve.

Todo poema tiene un sentido que hay de descubrir, pero éste se expresa por una violación al código del lenguaje, o sea, tomar una cosa del mundo real, darle un nuevo nombre (un ejemplo sería llamar mariposas de algodón a las nubes), esta desviación lingüística es la que permite que un poema sea considerado como tal, la retórica tradicional la llama *figura*, y es la que ofrece al estudioso de la poética su verdadero objeto.

Dentro de este tema se hace referencia a Pierre Fontanier²¹, al que Cohen lo llama “el último de los grandes retóricos”. Según esta teoría, Fontanier establece dos clases de figuras: de uso y de invención. No obstante, para entender esta oposición, nos es necesario distinguir dentro de la figura misma la forma y la sustancia: “La forma es la relación que une a los términos; la sustancia, los términos mismos.”²² Tomando a la metáfora para explicar esta relación, explica lo siguiente:

“Cuando un poeta crea, pues, una metáfora lo que inventa son los términos, no la relación. Encarna una forma antigua en una sustancia nueva. En esto consiste su invención poética. (...) La figura de invención no es, pues, original en su forma, sino sólo en los términos nuevos en los que el genio del poeta ha sabido encarnarla. Pero ocurre que algunas de estas realizaciones se repiten, entrando en uso por el hecho mismo. Entonces tenemos las ‘figuras de uso’, en las que la forma y sustancia, relación y términos, ya están dados.”²³

²⁰ Ibíd. pág. 41.

²¹ Ibíd. pág. 44. (apud Fontanier, Pierre)

²² Ibíd.

²³ Ibíd. pág. 45.

Pero Cohen concluye que la retórica antigua solo tuvo una perspectiva puramente taxonómica, necesaria sí, pero nunca avanzó de esta etapa, y es en esto en lo que el autor centrará el análisis.

2.2.2.- Nivel semántico: La predicación

Este capítulo, como su título lo indica, centra su estudio en el mensaje del texto, en este caso el poema. Sin embargo, solo se tomará en cuenta la porción del análisis destinado a la metáfora, al ser este tema en específico el que se utilizará en el análisis posterior de los poemas de Oliverio Girondo.

Como primera instancia, Cohen empieza el capítulo con esta afirmación: “El lenguaje sería imposible si hubiéramos de inventar nuestra lengua cada vez que hablamos; sería inútil si al hablar hubiéramos de limitarnos a repetir frases hechas.”,²⁴ al referirse a esto el autor nos explica que el lenguaje es la herramienta de la que se hace uso para expresar un pensamiento o sentimiento en un momento cualquiera, la libertad de palabra, por decirlo de alguna manera. Empero, no podemos ceñirnos a que alguien pueda decir cualquier dislate, el lenguaje significa comunicación y, por lo tanto, si el discurso no se entiende, el lenguaje pierde esta propiedad.

“Todo mensaje debe ser inteligible (...) Por ‘inteligible’ hay que entender dotado de sentido y de sentido accesible al destinatario.”.²⁵ No obstante, con respetar los códigos lingüísticos no es suficiente, es importante poder decodificar el mensaje, lo que nos lleva a la conclusión que la libertad de palabra está circunscrita a reglas. La homonimia, como tal, puede disminuir la inteligibilidad del mensaje, para citar un ejemplo: “que el señor dé algo

²⁴ *Ibíd.* pág. 104.

²⁵ *Ibíd.* pág. 105.

de él”²⁶, aunque se mencione que la ortografía corrige la homonimia, eso es a nivel de escritura, por lo que todavía habría una posibilidad de un equívoco en la decodificación del mensaje. Pero es este modo de operar, lo característico de la versificación, por lo que se mencionará que ésta es una “...violación al código de la palabra. Como la versificación está codificada, paradójicamente se puede decir que constituye un código del anticódigo.”²⁷

Los puntos a tratar, según el autor, son: primero, penetrar en el nivel semántico, desde el punto de vista de la forma (relación de los significados entre sí); la segunda, deducir del código una regla, cuya violación constituye el lenguaje poético.

Como ya se dijo anteriormente, no es suficiente relacionar o unir palabras aleatoriamente en una frase, aunque estas contengan significado y se usen correctamente en sus flexiones, es comprobable que la frase en sí no signifique nada, por ejemplo: “Furia litigante tanto seriedad tensionada oh molido”; como vemos, cada palabra que forma la frase tiene un concepto que puede ser verificado en el diccionario, sin embargo, el conjunto de estos, no. Por consiguiente, para que las palabras formen frases con un significado es menester que se rijan a dos reglas importantes: la primera, debe estar específicamente codificada; la segunda, no.

En las siguientes oraciones ejemplificaremos esta última noción: 1) “Los lagartos son vivíparos” y 2) “El grito estentóreo del silencio lo dice todo”. Como vemos las oraciones no tienen errores gramaticales y se puede entender. Como el mismo Cohen dice: “En efecto, el código gramatical es puramente formal. Distribuye las palabras en clases o categorías formalmente marcadas y permite o prohíbe las asociaciones de las palabras sólo

²⁶ Un ejemplo inventado por mí.

²⁷ Cohen, Jean, Op. Cit. Pág. 105.

en función de estas categorías.”²⁸ Una secuencia de palabras se puede regir perfectamente a las reglas gramaticales de una lengua; sin embargo, ¿es comprensible?

Pues no, estas ideas no solamente no serían verdaderas, sino que además no serían coherentes. “Ciertamente que la diferencia entre proposición falsa y proposición absurda es una diferencia semántica, no obstante sigue siendo una diferencia formal. La relación de los significados entre sí no es la misma en ambos casos. La proposición falsa puede ser verdadera, ya que el predicado es uno de los predicados posibles del sujeto. La proposición absurda no puede ser verdadera por la razón inversa.”²⁹ Al primer caso, Cohen lo llama *pertinencia del predicado*; al segundo, *impertinencia*.

En este caso se desprende una ley general relativa a la combinación de las palabras en frases. “...en toda frase predicativa el predicado debe ser pertinente en relación con el sujeto.”³⁰, pero Cohen reformula esta regla de una manera más general, ya que la predicación es una de las tantas funciones gramaticales que puede desempeñar un término o elemento, por lo que dice: “Como toda frase está hecha de términos lexicales dotados de una función. Esta regla no es sino la modalidad que al nivel semántico toma el axioma de inteligibilidad.”³¹

Hay que tomar en cuenta que el sentido de una palabra no es más que el conjunto de los contextos de los que puede formar parte (semántica y sintaxis), para decirlo de otra manera, es el conjunto de combinaciones que se le permite a un término dado. Consecuentemente, comprender el sentido de una palabra es conocer qué frases se pueden construir a partir de ella. Tomemos la palabra “ave”, si la comprendemos sabremos que se

²⁸ *Ibíd.* pág. 106

²⁹ *Ibíd.* pág. 108.

³⁰ *Ibíd.*

³¹ *Ibíd.*

puede decir que “el ave tiene pico” o “el ave tiene buche”, pero no podemos mencionar “el ave mastica” o “el ave maúlla”, inclusive se puede decir que “el ave blanca” pero no podemos decir “el ave rombo”.

Entonces, comprender el lenguaje es comprender las combinaciones que cada elemento de éste pueda tener, y este registro de combinaciones está en la memoria del usuario. Hablar no es más que elegir o escoger modelos de frases que se adapten a la situación, mas no construir frases. Y es en relación con esta concordancia o correspondencia con la situación que se introducen los valores de verdad de un enunciado. Una proposición falsa sería una frase que no corresponde a una circunstancia, pero es viable porque es pertinente; o sea, puede ser aceptada por una comunidad.

Veamos los siguientes ejemplos, uno de ellos citado por el autor:

- 1) El miedo es un rinoceronte.
- 2) El cielo ha muerto. (Mallarmé)

Ambos versos no irrespetan la gramaticalidad del idioma español y poseen, dentro de sí, los dos tipos de predicación: la primera, nombre-cópula-adjetivo; la segunda, nombre-verbo.³² Sin embargo, las dos son impertinentes en cuanto a su significación. Para que la segunda frase tenga sentido, la palabra *cielo* debería entrar en la categoría de significación de “ser vivo”, por lo tanto el verbo *morir* tampoco sería pertinente. Ahora veamos la primer verso, en este caso solo un animal, o para ser más específicos, un paquidermo nos pueden dar un sujeto del cual rinoceronte sea pertinente. En conclusión, podemos distinguir dos tipos de desviaciones del código, y son éstas las que se presentan, en su mayoría, en el lenguaje poético.

³² Ibid. pág. 111.

La metáfora es la característica fundamental del lenguaje poético, y es ésta la que entra en las violaciones del código antes mencionadas. Mallarmé afirmaba que “la poesía es una metáfora constante y generalizada.”. Las frases citadas, está claro, solo se desvían del código si se las toma en su sentido literal, pero para reducir esta desviación basta con cambiar el sentido de una de las palabras. Por ejemplo “El corazón del guerrero es piedra”, podemos ver una impertinencia del predicado porque el corazón no puede ser más que de tejidos orgánicos; sin embargo, se trata de un sentido que remite a un segundo sentido. De hecho, la frase significa que “el guerrero no tiene sentimientos”, nos hemos encontrado con un cambio de sentido, el tropo, el mismo que no es gratuito. Hay una relación entre ambos sentidos: si nos referimos a semejanza, hablamos de metáfora; si es de contigüidad, metonimia; si es de parte por el todo, sinécdoque, y así sucesivamente. No obstante, el uso extendido de la metáfora le confiere el sentido genérico de cambio de sentido, y esta acepción es la que Cohen acepta y usa.

Pero ¿cuál es la razón de los cambios de sentido? Un verso o frase que hace uso de recursos literarios es impertinente en su forma literal (primer sentido o significado), por tal razón necesita o está obligada a que el lector deba trasladarse a un segundo sentido de la misma, para que ésta pueda retomar su pertinencia. “La metáfora interviene para reducir la desviación creada por la impertinencia.”³³

Las dos desviaciones se complementan, pero no se encuentran en el mismo plano lingüístico. Por un lado, la impertinencia está ubicada en el plano sintagmático; por otro, la metáfora es una violación situada en el plano paradigmático. “Existe una especie de hegemonía de la palabra sobre la lengua, ya que ésta acepta su propia transformación para dar sentido a aquélla. El proceso en su conjunto se compone de dos tiempos, que son

³³ *Ibíd.* pág. 113.

inversos y complementarios: 1) planteamiento de la desviación: impertinencia; 2) reducción de la desviación: metáfora.”³⁴

Aunque la metáfora sea una figura, no pertenece a la misma clase que las demás, las mismas que se encuentran en el primer plano antes mencionado, de la impertinencia o desviación sintagmática. La metáfora, por el contrario, se ubica en el segundo plano. Empero la diferencia no solamente radica en los planos, sino que está ligada a las otras figuras complementándolas, por lo tanto, el objetivo de las figuras, excluyendo a la metáfora, es el de provocar el proceso metafórico³⁵. La estrategia poética tiene por fin único el cambio de sentido. El poeta opera sobre el mensaje para cambiar la lengua.³⁶ Esto se explica porque el sendero del significante al segundo significado está cortado.

Dicho de otro modo, hay un primer significado que se interpone y debe ser apartado, para dar paso al segundo. “Si el poema viola el código de la palabra, es para que la lengua lo restablezca al transformarse. Tal es el fin de toda poesía: obtener una mutación de la lengua, que al mismo tiempo, es una metamorfosis mental.”³⁷ La metáfora es un segundo nivel de toda figura, las demás figuras son el primer nivel, el mismo que puede variar, mientras que el segundo es estático. Al hablar de figuras, estamos hablando de un proceso total. Por consiguiente, si hablamos de inversión, en realidad sería inversión-metáfora.

La retórica clásica no supo distinguir entre los planos paradigmático y sintagmático, por lo que, al contrario de lo que se creía sobre que los planos se oponían, en realidad se complementaban. "La impertinencia introducida por medio del circunloquio de una frase,

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ *Ibíd.* pág. 114.

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ *Ibíd.*

se percibe inmediatamente como tal y pone en marcha el mecanismo de la reducción lingüística. Este mecanismo es el que (...) introduce aquellos calores semánticos de otro orden que constituyen el sentido poético.”³⁸

Cabe mencionar que la desviación puede ser medida por la resistencia que esta oponga a la reducción. Recordando la base de la metáfora, la semejanza, podemos decir que esta última es una identidad parcial. La metáfora existe si entre el primer y segundo significado hay algo en común. Por ejemplo, al mencionar “hacer cola” podemos evidenciar una relación entre el sentido propio de *cola*, y el sentido figurado de *fila*, constituida por su parte común, forma longuilínea.

Ahora bien, la metáfora tiene en su haber dos grados de desviación que se pueden distinguir desde la relación de significados que se encuentran dentro de ella. El primer grado de desviación se da cuando la relación es en su interior. Para explicar esto tomemos el ejemplo propuesto por el propio Cohen y el principio de isoformismo de Hjelmslev, este último, para explicarlo rápidamente, explica que entre el plano de la expresión y el del contenido hay un paralelismo exacto; en consecuencia, si en la expresión la palabra se puede dividir en unidades menores (fonemas), en el contenido (significado) también puede haber esta reducción.

Entonces, si tenemos la frase “espalda de ébano”, a la segunda palabra la podemos reducir en: madera + negra, lo que nos da como resultado que solo una de las unidades es la que cae en impertinencia mientras que la otra restablece la pertinencia. La desviación es, de hecho, una sinécdoque, al ser sólo una parte pertinente de la totalidad del significado. Esta será entonces una *desviación de primer grado*.

³⁸ Ibíd. pág. 117

Al hablar del segundo grado, tendremos una desviación que no se limita a la significación, por lo tanto su reducción es casi imposible. En este caso tenemos los colores, la reducción de significado, como se hizo anteriormente, no se puede realizar, ya que los colores no tienen más que una significación posible. El hecho de dar colores a cosas que no las tienen, o, para ir un poco más allá, olores, es lo que compone el mundo propio del poema. El poeta, como ya es sabido, nunca llama a las cosas por su nombre, no habla de una manera directa, sino codificada a través de la metáfora.

En conclusión, “La metáfora o cambio de sentido es una transmutación del sistema o paradigma. La figura es un conflicto entre el sintagma y el paradigma, entre el discurso y el sistema.”.³⁹ La manera normal del discurso se rige a las leyes del mismo, mientras que el discurso poético entra en conflicto con el sistema, y en esta situación el sistema da paso a la transformación. Valery mencionaba que la poesía es “lenguaje dentro del lenguaje”⁴⁰, El absurdo poético y este mundo de figuras es un camino que el poeta debe cruzar para que el lenguaje exprese las cosas no puede hacer por la vía natural del discurso, la literalidad no es propia de la poesía, es todo lo contrario, la poesía nace de la impertinencia.

Este estudio se centrará desde este campo, como el primer significado de la obra de Gironde nos transporta al segundo significado. Como el viaje, en el sentido literal, es trastocado por las palabras y el nuevo lenguaje del poeta y llevado a un segundo significado, dónde la voz poética se refiere a este motivo solo desde la metáfora. Nos vamos a ubicar en “absurdo poético” de Gironde, en la transformación de lugares en imágenes inconcebibles desde el mundo real, pero perfectamente asimilables desde el mundo de la poesía, lo subjetivo.

³⁹ *Ibíd.* pág. 132

⁴⁰ *Ibíd.* (apud Valery, Paul)

2.3.- Los motivos literarios.

Para empezar este tópico, se tomará en cuenta el concepto utilizado por Ángel Marchese y Joaquín Forradillas⁴¹ que dice que el motivo es "cada una de las unidades menores que configuran el tema o dan a éste la formulación precisa en un determinado momento del texto". Esto implica que cada texto literario tendrá en su interior varios motivos; no obstante, ya en la experiencia literaria, la cuantificación de estos motivos no es de importancia, empero sí a lo que nos puede conducir tan sólo uno de ellos.

El analista literario encuentra en los motivos una herramienta que le puede llevar a dos cosas: el tema del texto y la relación con otros textos, o lo que llamamos intertextualidad. El motivo puede estar intrínsecamente relacionado con el tema, por lo que conocerlo puede esclarecer el texto de una manera más profunda. En este punto vale hacer una comparación entre ambos -tema y motivo-, para no caer en un error conceptual. La diferencia más importante entre ambos es que se encuentran en niveles distintos: el motivo, por un lado, pertenece al nivel concreto del texto; mientras que el tema, por lo general, pertenece a un nivel más abstracto y general. Los motivos están, por decirlo de algún modo, en el plano de lo perceptible, son parte del texto, están en él. El tema, por su parte, debe englobar el texto en su totalidad, es de lo que el texto se trata. Por lo general, el aprehender y comprender el tema, implica cierto proceso de abstracción por parte del lector o, en este caso, del analista.

Cuando un motivo es recurrente, es decir, que se repite con cierta frecuencia en un texto, podemos hablar de un *leitmotiv*. Sin embargo, también se toma como motivo lo que algunos teóricos llaman "lugar común", el mismo que refiere a sitios utilizados en la

⁴¹ Forradillas, Joaquín y Marchese, Angelo ,Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, editorial Ariel, Barcelona, 1994, p. 275

literatura a lo largo de los años y que se repiten en los diversos textos. "Un motivo es un elemento – una especie de incidente, recurso o fórmula – que recurre frecuentemente en la literatura".⁴² Descubrir esto representa encontrar la relación que pueda tener con otros textos.

2.4.- El motivo del viaje.

Todo viaje en realidad es una búsqueda por parte de quien lo realiza. Por ello, el motivo del viaje aparece recurrentemente en la literatura. El viaje se lo puede considerar desde una clasificación ambivalente: por un lado tenemos al viaje interno, una travesía a nivel intelectual y espiritual; por el otro lado está el viaje externo, éste implica atravesar lugares diferentes a los conocidos y saber sobre otras culturas o formas de vida.

En la literatura se pueden distinguir varias clases de viajes tales como: el viaje físico, cuando el viajero recorre sociedades y lugares, sean estos terrestres, cósmicos, etc. Este tipo de viaje permite conocer las costumbres de diferentes grupos sociales a los que el viajero accede. Los diarios de Cristóbal Colón son un claro ejemplo. El viaje interno, ya mencionado antes, que, regularmente, produce un cambio en la forma de ser del viajero, o sea, influye en la consciencia del personaje. El viaje o descenso al Hades, se lo puede referir como el viaje hacia el infierno, lo que implica un descenso moral del ser humano, una representación de la caída que debe sufrir el viajero para poder lograr su objetivo, este viaje lo vuelve más sabio. El ejemplo más conocido es *La Odisea* de Homero.

No obstante, estos viajes deben tener una finalidad, esta puede variar según el texto, pero entre las más importantes tenemos: la búsqueda de la verdad, un viaje que puede

⁴² Abrams, M. H., *Glossary of Literary Terms*, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, Estados Unidos, 1993, p 121.

permitir al ser humano encontrar la verdad o lo que es real e importante en su vida; la búsqueda de la felicidad, eterno tema en la vida del hombre; búsqueda de la inmortalidad, una meta del ser humano que ha tenido desde sus inicios, la forma de alargar su vida y engañar a la muerte; peregrinación o búsqueda de la tierra prometida, recurso muy utilizado en la literatura y que representa la búsqueda del origen.

Al referirnos al viaje en Gironde, nos estamos insertando en el viaje externo que el poeta hizo por los diferentes países de Europa, África y América, y que, a través de la voz poética de su “diario de viajes” *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía*, nos remite a su viaje interno, su sentimiento acerca de lo que pasa frente a sus ojos y cómo esto lo lleva a crear una nueva concepción del mundo desde un nuevo lenguaje, además, lo vuelve más sabio en su percepción del universo que se acrecienta con cada imagen que describe. Esta nueva realidad solo se puede ver con palabras –metáforas-, porque es la única manera de explicarla y abarcar lo inconmensurable de la sensación de la grandeza del mundo.

CAPÍTULO III: La metaforización del motivo del viaje en el poemario *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía*.

3.1.- Paisaje Bretón

Douarnenez,
en un golpe de cubilete,
empantana
entre sus casas corrió dados,
un pedazo de mar,
con un olor a sexo que desmaya.

¡Barcas heridas, en seco, con las alas plegadas!
¡Tabernas que cantan con una voz de orangután!

Sobre los muelles,
mercurizados por la pesca,

marineros que se agarran de los brazos
para aprender a caminar,
y van a estrellarse
con un envión de ola
en las paredes;
mujeres salobres,
enyodadas,
de ojos acuáticos, de cabelleras de alga,
que repasan las redes colgadas de los techos
como velos nupciales.

El campanario de la iglesia,
es un escamoteo de prestidigitación,
saca de su campana
una bandada de palomas.

Mientras las viejecitas,
con sus gorritos de dormir,
entran a la nave
para emborracharse de oraciones,
y para que el silencio
deje de roer por un instante
las narices de piedra de los santos.

Douarnenez, julio, 1920.

El título nos encierra en un ámbito todavía cambiante, la imagen “Paisaje Bretón”, nos rememora a un inicio, en este caso, del lenguaje francés, el bretón. De esta manera, la voz poética nos instala en un lugar sincrético, mestizo, desde su idioma. Un puerto se convierte en la primera parada del yo lírico: “Douarnenez”, la tierra de la isla, se aparece como por suerte, el azar lo lleva hasta aquí (“en un golpe de cubilete”).

Es un lugar oscuro -“empantanada”- y sus calles son parte de esta oscuridad, y la diferencia entre sus casas asemeja a la suerte del destino, pueden ser iguales, pero a la vez tan diferentes, “entre sus casas como dados”. Sin embargo, está a la deriva, es parte de una inmensidad que la hace diminuta, mas no insignificante, “pedazo de mar”. Es un lugar que te seduce, que llama al instinto de cualquiera desde su aroma, como un espejismo, “con un olor a sexo que desmaya”. El mar se metaforiza en una figura femenina, algo que hace que los viajeros quieran volver al mar pero sepan de su inminente destino, como las sirenas de Odiseo.

En el puerto hay una sensación de abandono, los barcos no tienen un timonel que los conduzca: “Barcas heridas, en seco, con las alas plegadas”. Pero, de repente, inmediatamente después, se presenta un ambiente contrario: “Tabernas que cantan con una voz de orangután”. Por lo tanto, se establece una dicotomía semántica: agua y tierra. La primera es lejana y desconocida, puede transportarte a cualquier lugar; la segunda, el lugar al que puedes llegar pero es parte del destino incierto, del azar. La constante lucha de estos dos elementos metaforiza por las imágenes sobre uno y otro. Por un lado la desolación es permanente; por el otro, hay un ambiente festivo.

Aunque la disputa es casi inevitable, un elemento se presenta como un conector, un enlace que ignora su condición: “Sobre los muelles, / mercurizados por la pesca, / marineros que se agarran de los brazos / para aprender a caminar”. La voz poética se refiere

a los hombres que se desenfrenan como animales para volver a su estado infantil. Quieren huir de esta responsabilidad. Sin embargo, son llevados por el mismo mar, embelesados se acercan torpemente al llamado femenino: “y van a estrellarse / con un envión de ola / en las paredes; / mujeres salobres, / enyodadas”.

Ahora las mujeres se presentan como espejismos marítimos, un nivel onírico, de algún modo vuelven al mar desde el contacto femenino: “de ojos acuáticos, de cabelleras de alga, / que repasan las redes colgadas de los techos / como velos nupciales”. Están tan lejanas, arriba, son celestiales, pero a la vez marítimas. La unión entre ambos, marineros y mujeres, se consagra o, simplemente, se sublima en el matrimonio (velos nupciales), los dos tienen que estar juntos por designio divino; pero a la vez, como por arte de magia, fundirse para ser uno solo, mar y tierra juntos, una isla. “El campanario de la iglesia, / es un escamoteo de prestidigitación, / saca de su campana / una bandada de palomas.”

Después de esta fusión, los papeles se cambian, los espacios marítimos se vuelven terrenos y a al mismo tiempo sacros, los botes y barcazas ya no están abandonados, ahora son las mujeres las que son parte de esta conexión, las que se emborrachan, pero desde la última parte de su vida, la vejez. Los marinos ahora son santos inmóviles que recuerdan la juventud femenina, el aroma sexual ya se perdió: “Mientras las viejecitas, / con sus gorritos de dormir, / entran a la nave / para emborracharse de oraciones, / y para que el silencio / deje de roer por un instante / las narices de piedra de los santos.”

Como pudimos observar, la metaforización en este poema se establece desde la necesidad del yo lírico de trasladar al lector de su crónica, al lugar preciso; pero no se contenta con las metáforas visuales, la presencia de sinestesia-metáfora es evidente: los aromas eróticos, los sonidos de la campana, la sensación de estrellamiento y dolor de los marinos al chocar contra las paredes. También hay que tomar en cuenta que la voz poética

nos muestra una primera instancia del viaje, el mar y la tierra lugares que el viajero no puede dejar a un lado.

3.2.- Café-concierto

Las notas del pistón describen trayectorias de cohete, vacilan en el aire, se apagan antes de darse contra el suelo.

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

La mirada del público tiene más densidad y más calorías que cualquier otra, es una mirada corrosiva que atraviesa las mallas y apergamina la piel de las artistas.

Hay un grupo de marineros encandilados ante el faro que un “maquereau” tiene en el dedo meñique, una reunión de prostitutas con un relente a puerto, un inglés que fabrica niebla con sus pupilas y su pipa.

La camarera me trae, en una bandeja lunar, sus senos semi-desnudos... unos senos que me llevaría para calentarme los pies cuando me acueste.

El telón, al cerrarse, simula un telón entreabierto.

Brest, agosto, 1920.

La segunda parada de este viaje se establece dentro de un ambiente de espectáculo; con una metáfora exquisita, la voz poética establece el ámbito musical que se apaga poco a poco, mientras el show está por comenzar, mediante la sinestesia auditiva el silencio se puede sentir en las palabras de la voz poética. La sensación de expectativa es latente, las imágenes se presentan por dos sentidos principalmente: la vista y el oído “Las notas del pistón describen trayectorias de cohete, vacilan en el aire, se apagan antes de darse contra el suelo.”.

Al inicio del espectáculo, un elemento oscuro, recurrente en la obra, salta a la vista. Lo mundano que se mezcla con la figura femenina que está dividida en un rostro

caricaturesco, casi indescifrable y unas piernas que se mueven descomunalmente. La voz poética la describe desde lo que ella puede expresar por su exterior (lo teatral), como una especie de metatexto sobre el arte: “Salen unos ojos pantanosos, con mal olor, unos dientes podridos por el dulzor de las romanzas, unas piernas que hacen humear el escenario.”

En los versos siguientes la perspectiva cambia, el público toma la escena y la descripción solo se fija en la perspectiva de éste, lo que establece un choque entre las miradas de unos y otros: por un lado, *los ojos pantanosos* muestran una señal enigmática; por el otro, la mirada del público se exterioriza como un intento de descifrar este enigma, una mirada que se plasma en el exterior de los artistas, les da forma, los delinea permite su accionar, es una relación de doble vínculo: “La mirada del público tiene más densidad y más calorías que cualquier otra, es una mirada corrosiva que atraviesa las mallas y apergamina la piel de las artistas.”

Inmediatamente después se enfoca en tres lugares distintos: la primera es la envidia, el deslumbramiento por lo que el otro tiene y esto no permite ver al mundo más allá de una pequeña parte, dejando a un lado el arte (“Hay un grupo de marineros encandilados ante el faro que un “maquereau” tiene en el dedo meñique...”). Después, la sensualidad no tarda en aparecer, la comparación mar-sexo es evidente, el olor salobre es para el viajero su constante recuerdo erótico (“...una reunión de prostitutas con un relente a puerto...”). Por último, el cosmopolitismo del lugar se transforma en un espectador más, se lo representa por un extranjero que se lo presenta por su patronímico, y que rápidamente se vuelve un enigma más (“...un inglés que fabrica niebla con sus pupilas y su pipa”).

El erotismo aumenta en cada palabra, lo que empezó como una invitación desde la música y una figura femenina aparentemente grotesca, evoluciona en un olor a mar y acaba en los eróticos pechos llamativos que vienen como un regalo hacia el viajero expectante. La

imagen de la luna, símbolo de la feminidad y su fertilidad, es el mecanismo por el cual pueden transitar estos dones eróticos que se le presentan al yo lírico. El erotismo de la semidesnudez vuelve a esta imagen idílica: solamente desde las miradas se pueden comunicar, todo es sensitivo, casi sublime pero inalcanzable, sólo puede desearse y el yo poético es consciente esto: “La camarera me trae, en una bandeja lunar, sus senos semidesnudos... unos senos que me llevaría para calentarme los pies cuando me acueste.”. El espectáculo se acaba, no obstante todavía hay rezagos de una posible continuación, el telón toma la forma del sexo femenino, todavía no es el fin del espectáculo ni del placer. “El telón, al cerrarse, simula un telón entreabierto.”

Un rasgo muy importante de este poema y que se conservará en algunos de los demás, es la prevalencia de un multifocalismo del yo lírico. Se transforma en cada uno de los elementos de que dispone el poema e instala su perspectiva ahí, sutilmente cambia de forma y la focalización nuevamente. El mimetismo del yo poético permite captar los pequeños detalles que el ojo turista pasaría por alto, detalles que expanden el horizonte de lo cosmogónico y permiten una aprehensión multidireccional del mundo.

El viaje aquí no se nos presenta directamente, sino que se logra a través de la imagen femenina. Es gracias a esta que el viaje se puede consumir, pero en este caso estamos hablando de un viaje interior, donde el yo lírico atraviesa su universo interno por medio del erotismo, lo que está en el exterior se difumina dentro de él y se convierte en un sendero que cruzar solo desde las sensaciones, ese es su automóvil.

3.3.- 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 tornearse 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 cluecas. Sifones irascibles, con extracto de mar. Rocas con pechos algo de marinero y corazones pintados de esgrimista. Bandadas de gaviotas, que fingen 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.

El intento de dibujar un mapa de lo que hasta ahora es un viaje marítimo, se plasma en la orilla. Pero este dibujo es parte de una realidad desarticulada por la visión del yo lírico, ahora las cosas no son más que imágenes amorfas que se desintegran con el agua, como una suerte de recuerdos que el tiempo se los lleva. La voz poética se fusiona con la mañana para describir este transcurso temporal que no tiene ni inicio ni fin, pero es

evidente las huellas que deja. “La mañana se pasea en la playa empolvada de sol. / Brazos. / Piernas amputadas. / Cuerpos que se reintegran. / Cabezas flotantes de caucho.”

La figura femenina, siempre presente, es víctima del tiempo. La fusión mar-sexo-mujer es cambiada por la metáfora temporal. El mar es el inexorable tiempo que no perdona ni distingue, solo transforma, envejece y mata. Los seres que describe la voz poética son mujeres que son modeladas por el mar, por lo que son felices y no les importa nada de esto: “Al tornearles los cuerpos a las bañistas, las olas alargan sus virtutas sobre el aserrín de la playa. / ¡Todo es oro y azul!”

La felicidad es parte de todo esto, el constante espectar del mundo que está ante la mirada de todos. Lo que el mar puede borrar son los dibujos en la arena, pero la vida se queda en la mente, el tiempo no puede contra la belleza de vivir, lo que está escrito por los recuerdos y lo que el tiempo nos depara, es la esencia propia de la vida, es la felicidad. El yo poético se transforma en un niño que juega mientras el tiempo pasa ante sus ojos, mientras sorteas, a manera de travesura, con saltos lo que es inevitable: “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.”

El retrato es la metáfora perfecta de los recuerdos, pero también es un presente incambiable, estático. Todo puede ser reducido a una fotografía, es la única manera de que el tiempo no destruya lo que fue alguna vez. Mientras el tiempo destroza las imágenes del presente deformándolas con su transcurrir, la fotografía rescata ese segundo que se convierte en una eternización de un momento, pero esto tiene un precio, solo queda recordar. “Por ochenta centavos, los fotógrafos venden los cuerpos de las mujeres que se bañan.”

Se muestra una ciudad llena de comercio, hoteles y sifones. La voz poética trata de matizar dos planos muy marcados: Las personas y el lugar donde viven. Este último solo es el rastro del paso de la gente por una vida simple, casi despreocupada frente al inmenso tiempo que siempre está presente y no se lo puede eludir pero sí asimilar: “Hay quioscos que explotan la dramaticidad de la rompiente. Sirvientas cluecas. Sifones irascibles, con extracto de mar. Rocas con pechos algosos de marinero y corazones pintados de esgrimista. Bandadas de gaviotas, que fingen el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel. / ¡Y ante todo está el mar!”

Por último, hay una alegoría al tiempo y su curso, a veces fluye lento, otras es pasmado y no se percibe lo que pasa, solo se sueña. Pero todo es una burla, una actuación, una distracción que se para cuando nos damos cuenta de que existe y está frente a nosotros.

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

¡El mar!... hasta gritar

¡basta!

como en el circo

3.4.- Nocturno

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.

El viajero hace su parada una noche en la ciudad. La primera parte del poema nos remite a la lejanía, ver el lugar desde la ventana, desde esta especie de barrera que te separa del mundo, que solamente te permite ser testigo mudo: “Frescor de los vidrios al apoyar la frente en la ventana”. Ahora un elemento emergente aparece en las sensaciones del viajero: la soledad. Las luces, que metaforizan a la gente alrededor y su partida, se presentan como un estímulo de la soledad que se va enmarcando como uno de los ejes centrales del poema: “Luces trasnochadas que al apagarse nos dejan todavía más solos”.

En seguida la metáfora se expande y dos espacios se oponen, la naturaleza y la ciudad: “Telaraña que los alambres tejen sobre las azoteas. Trote hueco de los jamelgos que pasan y nos emocionan sin razón.”. El tono melancólico empieza a tomar protagonismo, la impresión de vacuidad se afirma con las preguntas retóricas del yo lírico, el saber que sus palabras solo las escuchará él y no tendrán eco en este aislado cuarto de hotel, que simboliza el apartamiento del exterior.

Habla de un nosotros, como si fingiera estar acompañado, empero lo está: la soledad es parte de su entorno y él la siente. Se compara con los pequeños objetos sin importancia que el viento lleva sin ningún rumbo, allá a lo lejos; y el profundo sentir desértico de un mundo lleno de gente que no le hace compañía, al contrario lo aísla. Entre suspiros se compara, o más bien, se cosifica y animaliza en su alrededor, se transforma en lo más simple

del mundo, pero para su mirada es la explicación de un mundo distante, y solo de esta manera puede ser parte de él: “¿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?”

La reminiscencia de lo que fue, marca un principio de una línea de tiempo que se detiene en el presente de ese instante de soledad que el yo lírico está pasando. No hay distancias temporales entre el futuro y el pasado, el tiempo se ha interrumpido en el pensamiento del yo poético. Las cosas a su alrededor dicen la verdad de un mundo; son testigos fehacientes de los actos, pero no se inmutan, están estáticos como el tiempo, el cual los cubre de polvo, o sea, los esconde. Ellos quieren hablar, decir todo lo que han visto pero es imposible, su sonido no es asimilado por nadie, están impotentes. El yo lírico siente esto porque se ha transformado en las cosas, y entiende que sólo son un elemento adicional a de la soledad que cada vez más ocupa su espacio: “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.”

La naturaleza se perdió completamente en la figura de la ciudad. Lo urbano se convierte en lo deshumanizante. Los objetos pasan a un primer plano, la ciudad es lo preponderante ahora. Las cosas tienen más sentimientos ante lo que ven que los mismos humanos, los que no se hacen presentes porque ahora ellos son los objetos inanimados. La mecanización y cosificación de los seres humanos es inevitable. No son parte de una sociedad sino de una estructura vacía que los consume.

Los dos planos (humano y ciudad) se fusionan, y lo que está alrededor es la representación de nuestros miedos y deseos: “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, tiene algo de siniestro y uno quisiera rozarse a las paredes, como un gato o como un ladrón.”.

No obstante, la soledad se hace insoportable, la necesidad de contacto es imprescindible. Ya quiere transmutarse de nuevo en humano, poder sentir como humano nuevamente, ya no ser un testigo mudo de la vida; necesita amor maternal que disuelva toda esta sensación de vacío y la angustia que esta conlleva, necesita estar relajado y poder dormir: “Noches en las que desearíamos 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.”.

Por último, el silencio se rompe, el diálogo resquebraja toda la vaciedad de la ciudad, el contacto puede darse. Sin embargo con quien se comunica es quien no es parte natural de la ciudad, sino un extranjero que se adaptó, que ahora es uno de los tantos objetos que recuerdan a la soledad del sitio: el grillo: “¡Silencio! -grillo afónico que nos mete en el oído-. ¡Cantar de las canillas mal cerradas! -único grillo que le conviene a la ciudad”.

El viaje interno se puede evidenciar desde el primer verso, como se puede ver, el yo lírico transforma lo exterior en su camino a transitar en su interior. Esta metamorfosis continua es un elemento que permite al yo lírico hacerse de herramientas para el viaje y lo desapega de la visión unidireccional, el norte como una meta y a donde siempre se tiene que ir no es tomado en cuenta por él, la posibilidad de una infinidad de caminos le da paso a la reflexión de un viaje sin rumbo. Es importante resaltar que la soledad está representada en los tres animales principalmente: el grillo, el jamelgo y los gatos. Los mismos que mediante sus sonidos buscan contacto con el otro sexo, pero esto puede tornarse en una desesperación constante de no ser aceptados, por lo tanto nunca lograr el contacto y morir

solo. La aliteración en la repetición de la letra “s”, que, claramente, se refiere al resonancia del viento en lugar desierto, es significativa porque el poema se encuentra en un nivel audiovisual que permite sentir el efecto de despoblado, que se reitera a lo largo del texto.

3.5.- Río de Janeiro

La ciudad imita en-cartón, una ciudad de pórvido.
Caravanas de montañas acampan en los alrededores.

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.

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

El sol ablanda el asfalto y las nalgas de las mujeres, madura las peras de la electricidad, sufre un crepúsculo, en los botones de ópalo que los hombres usan hasta para abrocharse la bragueta.

¡Siete veces al día, se riegan las calles con agua de jazmín!

Hay viejos árboles pederastas, florecidos en rosas té; y viejos árboles que se tragan los chicos que juegan al arco en los paseos. Frutas que al caer hacen un huraco enorme en la vereda; negros que tienen cutis de tabaco, las palmas de las manos hechas de coral, y sonrisas desfachatadas de sandía.

Sólo por cuatrocientos mil reis se toma un café, que perfuma todo un barrio de la ciudad durante diez minutos.

Río de Janeiro, noviembre, 1920.

Este es el primer poema que se refiere a una ciudad directamente. A diferencia del primero -Paisaje Bretón-, desde el título se menciona a Río de Janeiro. La primera metáfora de la que hace uso alude a la belleza y colorido de la diversidad que nace del caos, lo que no necesita un molde para llegar a la perfección, sino que su belleza radica en su condición de única e irreplicable. Pero esta belleza está limitada por sus alrededores que no permiten

que escape, la custodian, la quieren para sí. De esta manera, la voz poética da forma al lugar, sin detenerse en detalles, sino usando una comparación perfecta: “La ciudad imita en cartón, una ciudad de pórvido. / Caravanas de montañas acampan en los alrededores.”

Al contrario del olor salobre -elemento importante en la obra de Gironde-, aquí prima la dulzura, es una parte importante de toda esta ciudad que amalgama múltiples colores y sabores dentro. El sabor azucarado prima y seduce. Esta condición meliflua es parte de la gente, por ende, de la voz poética que se asimila en ella y se deja llevar. “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.”

El aspecto lúdico es propio de la descripción. Las edificaciones se aúnan perfectamente dentro de un colorido de un ambiente natural. Su disposición es semejante a la de dos niños jugando a saltar uno arriba de otro: “Con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de otros y cuando están arriba, ponen el lomo, para que las palmeras les den un golpe de plumero en la azotea.”. La felicidad es un constante sentir dentro del poema, el ambiente festivo se instala en la retina de quien lo ve y se lo asimila rápidamente.

Todo lo que es parte del entorno, así sea este urbano, se fusiona con lo natural y se convierte en eso mismo. Todo lo que es propio de una ciudad es fértil: postes de luz y la propia ropa de la gente, son plantas que el sol ayuda a florecer. Todo lo que en esta ciudad existe es un fruto que madura frente a los ojos del viajero; esto nos inmerge en un elemento visual, la preponderancia del color amarillo: “El sol ablanda el asfalto y las nalgas de las mujeres, madura las peras de la electricidad, sufre un crepúsculo, en los botones de ópalo que los hombres usan hasta para abrocharse la bragueta.”. Aquí podemos establecer la

intención de la voz poética de querernos convertir en insectos en busca de miel, y todo lo que está alrededor nos ofrece néctar.

Lentamente la ciudad se convierte en un pedazo de naturaleza pura. La gente, los edificios y las calles son parte de un jardín paradisiaco que toma forma: el asfalto se convierte en césped; los ancianos, en árboles, etc.; la felicidad misma es una fruta. “Hay viejos árboles pederastas, florecidos en rosas té; y viejos árboles que se tragan los chicos que juegan al arco en los paseos. Frutas que al caer hacen un huraco enorme en la vereda; negros que tienen cutis de tabaco, las palmas de las manos hechas de coral, y sonrisas desfachatadas de sandía.”

El poema es una gran metáfora-sinestesia sobre una ciudad llena de olores, sabores y paisajes. La voz poética sólo atina a describirlos desde el ámbito sensorial, todo está presentado como un collage de sensaciones y emociones que solo puede compararse con la dulzura y colorido de las frutas. Todo se vuelve tan perceptible que el propio yo lírico hiperboliza estas sensaciones, porque ya son parte de él y las siente en todo su esplendor. “Sólo por cuatrocientos mil reis se toma un café, que perfuma todo un barrio de la ciudad durante diez minutos.”.

El viaje en este poema se establece desde la hiperestesia y sinestesia. Río de Janeiro se instaura como un paraje o senda que el yo lírico solo atina a ver desde la hipérbole. Se puede decir que es comparable con un viaje onírico psicodélico, donde se establecen dos mundos por los cuales el viajero transita: el primero es el mundo exterior que con su belleza y colorido lo lleva a este segundo estado, uno interno, que solo se maneja por emociones e impresiones del primer estado, este segundo lugar toma protagonismo frente al primero y el viajero se sumerge en este viaje de reconocimiento de la belleza sin tiempo.

3.6.- 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 quioscos, 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.

En este poema se encuentran dos elementos importantes antes no usados por el autor: el primero, una especie de soliloquio que va desde una omnipresencia crítica hasta el sacrificio del yo lírico; el segundo, la ausencia de fecha y lugar. La voz poética, en un principio, se nos presenta como un elemento fuera de la acción; sin embargo, se permite comentarios cosificadores que se relacionan con la burguesía, y que al yo lírico le parece burlesco. El calificativo que asigna a esta primera imagen, permite vislumbrar la falta de sensaciones que le produce esta condición social: “En la terraza de un café hay una familia gris”.

Consecuentemente la voz poética sigue su recorrido por lo demás del entorno sin materializarse, ni mucho menos aunarse con él. Un sorprendente giro aparece, la figura femenina se reduce a una sinécdoque de sus senos, que pasan desapercibidos para el entorno pero no para el yo lírico, en realidad, son ellos los que buscan contacto visual, la respuesta de la gente indiferente es inexorable. El sexo pierde su valía frente al entorno. “Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas.”.

Ahora la voz poética da cuenta de la cruel realidad de la ciudad, que con su ruido relega a la naturaleza a una condición meramente decorativa. “El ruido de los automóviles

destiñe las hojas de los árboles”. Entonces lo cotidiano en la ciudad se vuelve un sacrificio del ser humano, el soportar esta nueva concepción de la naturaleza se convierte en una auténtica expiación de los pecados. El dejar entrar todo este terror que ofrece lo no natural de la urbe es el inicio de este camino de inmolación: “En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana.”.

El yo lírico se encarna, ya es parte del entorno, ha bajado desde su condición omnipresente para materializarse. Todo lo que se presenta frente a sus ojos es inconmensurable, ya no lo puede aprehender como en su condición anterior. Siente miedo de pertenecer a lo que es extraño, a lo innatural de la ciudad y siente la incapacidad de volver, entiende que sólo hay una vía de regreso: “Pienso en donde guardaré los quioscos, 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...”

El viajero, el yo lírico, se sacraliza, se fragmenta entre él y su sombra. Su parte natural, su esencia, no puede soportar todo lo que está a su alrededor, es demasiado para él. Solo el hombre puede ser parte de la ciudad, el alma es inadapta y tiene que sacrificarse para que el yo material pueda aprehender el mundo que fue hecho para él. Su pasado, su cultura, su historia, su condición burguesa muere en las vías, el viaje lo destruye: “Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.”. La metáfora se sublima con la aliteración utilizada en este último verso, la repetición del sonido de la “r” asemeja al fragor de las vías y la ciudad y sus ruidos, y es el final perfecto para dramatizar la muerte de sus raíces y la asimilación de un nuevo mundo que se puede hacer uno con él.

3.7.- Milonga

Sobre las mesas, botellas decapitadas de “champagne” con corbatas blancas de payaso, baldes de níquel que trasuntan enflaquecidos brazos y espaldas de “cocottes”.

El bandoneón canta con esperezos de gusano baboso, contradice el pelo rojo de la alfombra, imanta los pezones, los pubis y la punta de los zapatos.

Machos que se quiebran en un corte ritual, la cabeza hundida entre los hombros, la jeta hinchada de palabras soeces.

Hembras con las ancas nerviosas, un poquitito de espuma en las axilas, y los ojos demasiado aceitados.

De pronto se oye un fracaso de cristales. Las mesas dan un corcovo y pegan cuatro patadas en el aire. Un enorme espejo se derrumba con las columnas y la gente que tenía dentro; mientras entre un oleaje de brazos y de espaldas estallan las trompadas, como una rueda de cohetes de bengala.

Junto con el vigilante, entra la aurora vestida de violeta.

Buenos Aires, octubre, 1921

El viajero llega al evento rioplatense más popular: la milonga. La metáfora y la inversión en la condición de los elementos por parte de la voz poética siguen haciéndose más y más imponentes en la poesía de Girondo. Los objetos se humanizan (“Sobre las mesas, botellas decapitadas de ‘champagne’ con corbatas blancas de payaso”) y, por el otro lado, las personas se transforman en cosas (“baldes de níquel que trasuntan enflaquecidos brazos y espaldas de ‘cocottes’”). No hay que olvidar que el uso de varios dialectos aumenta el ambiente de un viajero que recorre un mundo para asimilarlo, sin embargo esa no es su meta, sino su condición.

La animalidad se presenta como un componente instintivo. La voz poética se refiere a esto siempre en los lugares donde se realizan espectáculos, como si en estos sitios se representara el despojamiento de la razón de las personas y se dejasen llevar por lo más

profundo de su ser, lo animal, por lo tanto, lo sexual y lo violento. El sexo desborda por los poros de cada rincón, cada esquina, cada copa, cada mesa. Cosas y personas participan de estos festejos, la música es el factor primordial que incita a la sensualidad, la conexión música-sexo vuelve a tener preponderancia. (“El bandoneón canta con esperesos de gusano baboso, contradice el pelo rojo de la alfombra, imanta los pezones, los pubis y las puntas de los zapatos.”)

Pero el nivel instintivo no se queda solamente en esto. El lenguaje también se vuelve soez, ya no se usa terminologías francesas; al contrario, el lenguaje despectivo aumenta este exceso bacanal, todo se vuelve puramente animal, la razón no tiene cabida, solo los instintos son pertinentes en ese momento: “Machos que se quiebran en cuarto ritual, la cabeza hundida entre los hombros, la jeta hinchada de palabras soeces. / Hembras con las ancas nerviosas, un poquito de espuma en las axilas, y los ojos demasiado aceitados.”.

El sentido auditivo acompaña esta escena, los vasos rompiéndose clarifican el descontrol de lo que sucede, todo es un fracaso de la razón, el reflejo de las acciones es una clara metáfora de lo que lo instintivo no deja ver más allá, solo permite vivir el instante, sin pensar. El otro lado del espejo, la otra mitad del ser humano se rompe para dar paso a la sinrazón, a la pelea, y los seres humanos se convierten totalmente en animales: “De pronto se oye un fracaso de cristales. Las mesas dan un corcovo y pegan cuatro patadas en el aire. Un enorme espejo se derrumba con las columnas y la gente que tenía dentro; mientras entre un oleaje de brazos y de espaldas estallan las trompadas, como una rueda de cohetes de bengala.”. Por último, el orden entra con el amanecer y el vigilante, todo es fruto de una noche de excesos. “Junto con el vigilante, entra la aurora vestida de violeta.”.

El viaje aquí, como en muchos de los poemas siguientes, se establece desde los cuerpos que el yo lírico toma posesión. Este intento de vislumbrar el mundo desde todos los rincones visuales, le permite al yo lírico ser parte de todos, de viajar por el interior de otros mundos, por decirlo de alguna manera, y recorrer el universo a su antojo para poderlo admirar desde otros ojos, ya no solo desde los suyos.

3.8.- Venecia

Se respira una brisa de tarjeta postal.

¡Terrazas! Góndolas con ritmos de cadera. Fachadas que reintegran tapices persas en el agua. Remos que no terminan nunca de llorar.

El silencio hace gárgaras en los umbrales, arpegia un “pizzicato” en las amarras, roe el misterio de las casas cerradas.

Al pasar debajo de los puentes, uno aprovecha para ponerse colorado.

Bogan en la Laguna, “dandys” que usan un lacrimatorio en el bolsillo con todas las iridiscencias del canal, mujeres que han traído sus labios de Viena y de Berlín para saborear una carne de color aceituna, y mujeres que sólo se alimentan de pétalos de rosa, tienen las manos incrustadas de ojos de serpiente, y la quijada fatal de las heroínas d’Annunzianas.

¡Cuando el sol incendia la ciudad, es obligatorio ponerse un alma de Nerón!

En los “piccoli canali” los gondoleros fornican con la noche, anunciando su espasmo con un triste cantar, mientras la luna engorda, como en cualquier parte, su mofletudo visaje de portera.

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, julio, 1921.

El poema tiene una clara metáfora-sinestesia de tipo olfativa-visual. La ciudad, para el yo lírico, se puede describir desde su aroma inconfundible; pero esto se fusiona a la vez con su paisaje de una ciudad singular. “Se respira una brisa de tarjeta postal.”. Las edificaciones son sensuales y llamativas; la ciudad tiene un encanto cosmopolita y burgués. El agua que recorre sus canales es comparable con una alfombra que transita toda la ciudad, los gondoleros y sus remos son un inacabable ir y venir: “¡Terrazas! Góndolas con ritmos de cadera. Fachadas que reintegran tapices persas en el agua. Remos que no terminan nunca de llorar.”

El efecto auditivo tiene una importancia desde el silencio. La tranquilidad de la ciudad se refleja precisamente en esto. Todo en el lugar es música silenciosa y natural, un constante fluir de la vida: el correr del agua, las cuerdas que se tiemplan para sostener las barcazas hasta las casas cerradas que expresan un cierto misticismo que, al contrario de sorprender, es más una invitación a navegar por este sitio lleno de pasividad. El silencio se transmuta en el yo lírico, desde su perspectiva se puede apreciar como esta característica se vuelve una antítesis de sí misma, el silencio es el único sonido que presente: “El silencio hace gárgaras en los umbrales, arpegia un ‘pizzicato’ en las amarras, roe el misterio de las casas cerradas.”

Aunque el olor es llamativo para el viajero, la sutileza con que se menciona su hedor es impresionante. La voz poética no quiere desprestigiar el lugar por donde en ese momento transita, señala, en un tono burlesco pero acertado, como es el atravesar los puentes, donde es más notorio esta característica: “Al pasar debajo de los puentes, uno aprovecha para ponerse colorado”. No obstante no hay que olvidar el significado erótico que tiene esta acción y que se presenta tenuemente, pero es un aviso de cómo esto irá creciendo en cada palabra.

Contrastado con esto la elegancia del “dandy” se presenta como una figura que guarda lo sepulcral y colorido dentro de sí (“Bogan en la Laguna, “dandys” que usan un lacrimatorio en el bolsillo con todas las iridiscencias del canal”). Por otro lado, está el erotismo no expresado desde un punto meramente sexual, sino pasional. Los colores son muy importantes para enunciar las sensaciones producidas por recorrer Venecia, y lo llamativo que es para las mujeres el visitar un lugar que convoca al amor y al sensualismo, pero las que visitantes son mujeres fatales, devoradoras de hombres y de su pasión, asimilan el amor desde sus adentros y su expresión las convierte en entes inalcanzables: “mujeres que han traído sus labios de Viena y de Berlín para saborear una carne de color aceituna, y mujeres que sólo se alimentan de pétalos de rosa, tienen las manos incrustadas de ojos de serpiente, y la quijada fatal de las heroínas d’Annunzianas.”

El día llega y el desenfreno tiene que ser parte de todo, hay que estar listo para disfrutar la pasión en su máxima expresión (“¡Cuando el sol incendia la ciudad, es obligatorio ponerse un alma de Nerón!”). Al anochecer, la luna y el hombre se juntan, como una especie de pacto en el agua. Los navegantes de los canales son la conexión entre lo celestial y lo mundano, barqueros que se dirigen al sexo puro, al vivir con la noche y su luz: cantando, y esperando que la noche llegue a su fin. Una relación casi idílica: “En los ‘piccoli canali’ los gondoleros fornican con la noche, anunciando su espasmo con un triste cantar, mientras la luna engorda, como en cualquier parte, su mofletudo visaje de portera.”

Por último, la alusión sexual se hace aún más notoria. La potencia sexual, según la voz poética, en esta ciudad, radica en la estructura de una iglesia. Solo dios y sus construcciones son los más grandes en sensualidad: “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”. El viaje desde lo erótico es de gran importancia

en este poema, ya que el viaje marítimo, como ya se ha mencionado antes, es en realidad el canal de la sensualidad. Lo sexual es un viaje que el yo lírico constantemente repite y que los disloca de una realidad de monumentos y de una belleza arquitectónica, la mujer es para él un monumento a apreciar.

3.9.- Exvoto

A las chicas de Flores

Las chicas de Flores, tienen los ojos dulces, como las almendras azucaradas de la Confeitería del Molino, y usan moños de seda que les liban las nalgas en un aleteo de mariposa.

Las chicas de Flores, se pasean tomadas de los brazos, para transmitirse sus estremecimientos, y si alguien las mira en las pupilas, 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, para que sus vestidos se empurpuren al sentirlas desnudas, y de noche, a remolque de sus mamas —empavesadas como fragatas— 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.

Las chicas de Flores, viven en la angustia de que las nalgas se les pudran, como manzanas que se han dejado pasar, y el deseo de los hombres las sofoca tanto, que a veces quisieran desembarazarse de él como de un corsé, ya que no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojárselo, a todos los que les pasan la vereda.

Buenos Aires, octubre, 1920.

La gratitud sobre la donación que recibe de este nuevo lugar en el que el viajero se detiene, es la metáfora para referirse a la belleza de las mujeres que en este sitio se encuentra, pero no son cualquier mujer, son prostitutas. Al parecer todas son iguales a sus ojos y son la representación perfecta de toda la sensualidad. Al principio se refiere a la dulzura, pero desde la mirada empieza esta invitación a la sensualidad como la de una flor

silvestre que es adornada por colores para beber su néctar: “Las chicas de Flores, tienen los ojos dulces como las almendras azucaradas de la Confitería del Molino, y usan moños de seda que les liban las nalgas en un aleteo de mariposa.”

El desborde de lo sexual es creciente y móvil, se mueve en grupo para realzar este fluir que no solamente se pasó a los ojos del viajero como una imagen aislada, sino también que se establece como la forma más simple por la se comunican, la sensualidad. Las mujeres convocan a una excitación siempre desde la mirada, como si esta fuera la entrada hacia el erotismo, la única manera de acceder al él y, tal vez, fuera una caja de pandora que al abrirla todo este sentimiento salga a la luz, se expresara de manera prolija, sin ningún tabú: “Las chicas de Flores, se pasean tomadas de los brazos, para trasmitirse sus estremecimientos, y si alguien las mira en las pupilas, aprietan las piernas, de miedo que el sexo se les caiga en la vereda”

A medida que el tiempo transcurre, al atardecer específicamente, la desnudez es parte de la privacidad, lo que queda de todo este juego de sensualidad es su ropaje, como frutos silvestres que se han despojado de su corteza, pero su dulzura sigue estando presente. Es en esta estancia se descubre, ante los ojos del viajero, una transformación de las mujeres: el paso de una niña a una mujer, “Al atardecer, todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones, para que sus vestidos se empurpuren al sentirlas desnudas, y de noche, a remolque de sus mamás -empavesadas como fragatas- van a pasearse por la plaza”

Es en la noche donde la cópula se sublima. El viajero termina su metaforización de la prostitución en las calles bonaerenses, con el encuentro de la figura masculina con las chicas de flores. Es evidente que lo reprimido por ellos en el día llega a su clímax en la noche. La animalidad con el sexo es primordial para la metaforización de Girondo. Esta

condición que solo puede verse desde lo instintivo y la relación hombre-mujer es una atracción física, pero descrita desde la belleza de la palabra: “para que los hombres les eyaculen palabras al oído y sus pezones fosforescentes, se enciendan y se apaguen como luciérnagas.”.

El miedo al envejecimiento vuelve a tomar protagonismo para el yo lírico, las mujeres temen ya no ser vistas como en su juventud, temen a desaparecer para la mirada de los otros y, por ende, no existir más en el mundo (“Las chicas de Flores, viven en la angustia de que las nalgas se pudran, como manzanas que se han dejado pasar”). Sin embargo, la figura masculina también es causa de su angustia, el acoso constante por su belleza es, en ocasiones, insoportable para ellas, como un gran peso con el que tienen que vivir; peso que radica en el deseo de pertenecer, ser parte de todos y no solo de uno: “y el deseo de los hombres las sofoca tanto, que a veces quisieran desembarazarse de él como un corsé, ya que no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojárselo, a todos los que le pasan la vereda.”

Como se puede apreciar, en todo el poema el viaje erótico se establece en la conexión entre lo interno del hombre (los deseos más profundos) con la belleza externa de la mujer. Para la voz poética la figura femenina es el equilibrio entre los dos mundo por los cuales el viajero transita; empero, el hombre, por su inconsciencia y animalidad, destruye este mundo perfectamente armónico que la mujer posee dentro de sí. El intento del yo lírico de poseer a la mujer sin destrozarla, asimilándola, es una constante en la poesía de Gironde. Él la ve como única entrada a lo sublime y volátil, algo incorpóreo que no puede asir como a los demás objetos y personas en las que se transforma.

3.10.- Fiesta en Dakar

La calle pasa con olor a desierto, entre un friso de negros sentados sobre el cordón de la vereda.

Frente al Palacio de la Gobernación:

¡CALOR! ¡CALOR!

Europeos que usan una escupidera en la cabeza.

Negros estilizados con ademanes de sultán.

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

¡Plantas callicidas! Negras vestidas de papagayo, con sus crías en uno de los pliegues de la falda. Palmeras, que de noche se estiran para sacarle a las estrellas el polvo que se les ha entrado en la pupila.

¡Habrán cohetes! ¡Cañonazos! Un nuevo impuesto a los nativos. Discursos en cuatro mil lenguas oscuras.

Y de noche:

¡ILUMINACIÓN!

a cargo de las constelaciones

En este poema volvemos a encontrar la imprecisión del lugar, no se señala la ciudad ni la fecha al final del poema. Se puede entender que para el viajero lo que prima en estos textos es la fuerza de sus imágenes y no su ubicación, el viaje interno donde no cabe decir un lugar específico, sino describirlo. La acción teatral es una característica fundamental. La visión multifocal del yo lírico se plasma específicamente en el exterior de los elementos a su alrededor. Lo que estos puedan expresar desde su vestimenta y sus acciones le basta, las palabras son reservadas para él.

Para poder entender este jolgorio a su alrededor, el yo poético se transmuta en la calle, testigo de toda esta festividad y conducto por donde todos tienen que desfilan. Además que su gran tamaño permite una perspectiva casi omnisciente (“La calle pasa con

olor a desierto, entre un friso de negros sentados sobre el cordón de la vereda.”). El elemento olfativo es creado por el uso de la metáfora-sinestesia, que también alude a lo visual, en este caso lo desértico. La transmutación también ocurre del otro lado, la cosificación vuelve al ruedo, las personas se vuelven parte de la estructura. Los colores con que se identifican expresan cada momento del poema.

El elemento táctil es impresionante, y el ambiente festivo es cada vez más notorio. El yo lírico se convierte en un ente que concentra todos los sentimientos de la fiesta y se expresa con locura desenfrenada:

Frente al Palacio de la Gobernación:
¡CALOR! ¡CALOR!

De pronto, la focalización dirige su mirada a la sociedad. La voz poética empieza su travesía etnográfica. La metáfora radica aquí en la comparación de un carnaval medieval con el desfile de carácter gubernamental de una ciudad cosmopolita, que engloba multiplicidad de culturas y, por lo tanto, de colores, sean estas razas o vestimentas (“Europeos que usan una escupidera en la cabeza. / Negros estilizados con ademanes de sultán.”).

Animalidad y sensualismo van de la mano, las mujeres se transforman en vacas y el baile las vuelve llamativas deseables. La música aumenta el liviandad sexual y no importa el estrato ni la clase social, todos son parte de un tumultuoso festín de sensualismo y lujuria y esto se mezcla con la dulzura del libido: “El candombe les bate las ubres a las mujeres para que al pasar, el ministro les ordeñe una taza de chocolate.”

Poco a poco, la voz poética se va asimilando como un hombre de raza negra, pareciera que el clamor de su felicidad lo obliga a rendirse frente a esta cultura que representa la liberación del yo interno. La noche, la luna, las estrellas, todo se amalgama

con la fiesta que ellos viven dentro de cada uno, y ahora es parte del yo lírico, su mirada siempre es hacia lo que la noche y los astros deparan para ellos, como un entendimiento de la oscuridad que no simboliza miedo, sino libertad: “¡Plantas callicidas! Negras vestidas de papagayo, con sus crías en uno de los pliegues de la falda. Palmeras, que de noche se estiran para sacarle a las estrellas el polvo que se les ha entrado en la pupila.”

El sonido aumenta cada vez más, ahora la palabra pasa a ellos, pero se pone en evidencia un detalle para la voz poética, la mentira de los gobernantes. La fiesta solo es una pantalla, sin embargo ellos no dejan de soñar. Sin embargo, el color oscuro cambia su significado, se implanta en lo indescifrable de las palabras, idiomas inentendibles que pasan desapercibidos por las celebraciones nocturnas: “¡Habrà cohetes! ¡Cañonazos! Un nuevo impuesto a los nativos. Discursos en cuatro mil lenguas oscuras.”

Pero esto no importa, lo que importa es fantasear con lo inalcanzable, la luz no viene del sol sino de las estrellas. Los astros y las constelaciones simplifican el significado de una cultura que siempre ha estado unida, que ha brillado y no se ha extinguido. Son personas que transitan el universo para iluminarlo con su felicidad:

Y de noche:
¡ILUMINACIÓN!
a cargo de las constelaciones.

3.11.- Croquis Sevillano

El sol pone una ojera violácea en el alero de las casas, apergamina la epidermis de las camisas ahorcadas en medio de la calle.

¡Ventanas con aliento y labios de mujer!

Pasan perros con caderas de bailarín. Chulos con los pantalones lustrados al betún. Jamelgos que el domingo se arrancarán las tripas en la plaza de toros.

¡Los patios fabrican azahares y noviazgos!

Hay una capa prendida a una reja con crispaciones de murciélago. Un cura de Zurbarán, que vende a un anticuario una casulla robada en la sacristía. Unos ojos excesivos, que sacan llagas al mirar.

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

Sevilla, marzo, 1920.

La perspectiva del yo lírico en este caso empieza desde que se transmuta en el sol, es desde este elemento que el entorno empieza a tomar forma. El astro rey es el moldeador de los objetos del sitio. Primero se presenta la imagen del insomnio, una ciudad que no duerme nunca; segundo, la elegancia. Esto se puede evidenciar en una supremacía del factor externo de los sujetos, un llamado a ser vistos; sin embargo, el sol los transforma, los envejece, tienen el tiempo contado: “El sol pone una ojera violácea en el alero de las casas, apergamina la epidermis de las camisas ahorcadas en medio de la calle.” El viaje comienza desde el movimiento del sol, una clara metáfora del tiempo y sus estragos en el viajero y su entorno. Para circular a través este paraje, el yo poético tiene que transformarse en el objeto que no puede ser detenido, entonces su viaje no tiene trabas y se comprende desde todos los ángulos que están iluminados.

Se establece una barrera que separa lo femenino de lo masculino. Este último se presenta como un deseo inalcanzable que se encuentra dentro, enclaustrado, contenido en una caja transparente fuera del tacto masculino (viaje interno). Pero se puede apreciar desde lejos y esto enloquece a los hombres que se transforman en animales que desbordan ansias sexuales (“¡Ventanas con aliento y labios de mujer!”). La impotencia se muestra en excitación animal; no obstante, en medio de todo esto se puede entrever un elemento de

pretensión, hasta de control de la situación, pero es aplacada por animalidad nuevamente: “Pasan perros con caderas de bailarín. Chulos con los pantalones lustrados al betún. Jamelgos que el domingo se arrancarán las tripas en la plaza de toros.”.

Los perros que mueven su cola son un primer estadio de la ardor sexual, el movimiento de caderas simboliza la ansiedad; después, el chulo que se presenta con esta doble connotación antes mencionada: por un lado la petulancia de lo elegante, por otro el deseo de control sobre la figura femenina, el proxeneta. Pero la imagen del jamelgo vuelve a ponerlo ahora en un nivel aún más de excitación, lo cual provoca un deseo sangriento de lucha con otras bestias por conseguir el contacto femenino.

De golpe, la voz poética se metamorfosea en el patio y, asimismo, esta se convierte en moldeadora del entorno. Evidentemente, la focalización también cambia. La metáfora se plantea en la comparación del contacto con las flores de un naranjo. La relación florece para dar cabida al noviazgo que se convierte en el fruto. Lo que eleva a la primera unión entre hombre y mujer a un nivel natural: “¡Los patios fabrican azahares y noviazgos!”

La animalización sigue, esta vez es en un murciélago, que se metaforiza con la ceguera que produce lo instintivo, y el intento de acoplarse con el sexo femenino desde lo auditivo. También podemos evidenciar un acechamiento del hombre sobre la barrera aún inamovible entre ambos. El deseo de poseer lo inalcanzable es latente con cada imagen construida por la voz poética, lo que ocasiona que el hombre trate de utilizar cualquier triquiñuela para alcanzar su cometido, en este caso profanar lo sagrado, comercializar lo sacro para acceder a lo más pedestre y carnal. La sacristía es algo antiguo que se puede vender para dar paso a la vanguardia que expresa todos los tabúes no permitidos por la institución eclesiástica. Después se descubre la entrada al sexo femenino: la mirada. Es el detonante que enciende el fuego de sensualismo en la figura femenina: “Hay una capa

prendida a una reja con crispaciones de murciélago. Un cura de Zurbarán, que vende a un anticuario una casulla robada en la sacristía. Unos ojos excesivos, que sacan llagas al mirar.”

La mirada fogosa, antes mencionada, permite el contacto tan esperado, un contacto esta vez a un nivel táctil, por los poros que se abren como predisponiéndose para asimilar al hombre en su piel, la mujer también sufre una transformación animal. El calor corporal desborda todo lo sexual y calienta aún más la excitación la expuesta por el hombre, pero el contacto no se sublima, todo se queda en el deseo: “Las mujeres tienen los poros abiertos como ventositas y una temperatura siete décimos más elevada que la normal.”

3.12.- Corso

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 desgreñada 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.

Mar del Plata, febrero, 1921.

El viajero llega nuevamente al ambiente festivo por el que tanto le gusta estar y, en esta ocasión, establece otra analogía etnográfica, desde la alusión a un hombre en una celebración, el que, al estar desenfrenadamente llevado por el ambiente, no omite el develamiento de sus sentimientos más profundos a través de sus movimientos. Esto interesa al ojo del yo lírico que maximiza su focalización en la expresión total del individuo.

El poema es la metaforización de los sueños inalcanzados por un hombre y la mujer. En el primer plano encontramos a un entorno que dicta las acciones del sujeto que está embelesado por la música que se convierte en el ritmo de su fluyente de acciones (“La banda de música le chasquea el lomo / para que siga dando vueltas.”). Es una entidad transformadora que lo convierte en animal. La gente a su alrededor está disfrazada, esto implica el misterio de quién es el que moldea sus actos esto se complementa con el éxtasis que el ambiente produce en él (“cloroformado bajo los antifaces”).

El nivel olfativo se divide en dos campos: el primero es el de la fragancia, el sujeto se cosifica en un envase pequeño que guarda perfumes; el segundo, el olor a animal, a hombre, su sudor (“con su olor a pomo y a sudor”). La falsedad y el virtualismo toman posesión de la imagen, su voz es irreal, solo la música es sonido permitido (“y su voz falsa”). Y aparece un primer sentimiento, y la primera evidencia de posesionamiento del yo lírico sobre él: la incapacidad de retorno, su condición de ser un náufrago, un viajero sin rumbo que se despide para siempre cada vez que lo hace. El mar, o sea el tiempo, destruye su pasado y no lo deja volver (“y sus adioses de naufragio”).

Más adelante podemos dar cuenta de la condición de objeto a la que se reduce el sujeto poético, pero es esta condición la que le permite ser parte de la naturaleza, la misma que lo asimila y lo acicala como una madre, él es producto de esta naturaleza que lo dio a

luz: “y su cabellera desgreñada de largas tiras de papel / que los árboles le peinan al pasar”. Sin ningún aviso, la voz poética transforma el lugar en un mar y su orilla, la gente se convierte en la única salvación de un nuevo naufragio. Le arrojan flores (la naturaleza) que lo reivindica a su estado originario: “junto al cordón de la vereda / donde las gentes / le tiran pequeños salvavidas de todos los colores.”.

Por último, el otro plano, el de la mujer, se presenta como una estructura que puede desarmarse, desprenderse de su sexualidad y entregarla (“se sacan los senos de las batas / para arrojárselos a las comparsas”). Establece una entrada al erotismo. El sexo se metaforiza en una festividad llena de música y comparsas, a la que la mujer accede al abrirse, al mostrarse desnuda. Inmediatamente el sexo se vuelve metafísico, se espiritualiza; ya no es mundano, ahora es etéreo. Llega el clímax la mujer quiere se acceder a esta cúspide de felicidad, dura un momento que se eterniza, se electrifica y lentamente acaba:

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.

En este poema el viaje se hace posible desde una exteriorización del deseo festivo del ser que se metaforiza a través de un naufragio, propio de un viajero que no tiene rumbo, que a través del mar (la mujer), del contacto femenino puede elevarse a un nivel divino, puede viajar al cielo, ascender al nivel que el poeta busca con la belleza y el erotismo, el alejamiento de lo pedestre y la asimilación del paraíso como él mismo.

3.13.- Biarritz

El casino sorbe las últimas gotas de crepúsculo.

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

Con la cara desteñida por el tapete, los “croupiers” offician, los ojos bizcos de tanto ver pasar dinero.

¡Pupilas que se licuan al dar vuelta las cartas!
¡Collares de perlas que hunden un tarascón en las gargantas!

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.

Cuando la puerta se entreabre, entra un pedazo de “foxtrot”.

Biarritz, octubre, 1920.

La vida nocturna es una característica fundamental de en el inicio del poema. A esto se suma el elemento del azar utilizado en el primer poema (Paisaje Bretón), sin embargo en esta ocasión el juego es lo preponderante para la voz poética. El lugar de concentración de la diversión también es un ente que absorbe el tiempo; que, por decirlo de algún modo, está encima de lo temporal, el cual está metaforizado, nuevamente, con el agua y su fluir. Este líquido que es bebido por la inconciencia del que produce la diversión y la excitación del jolgorio del hado (“El casino sorbe las últimas gotas de crepúsculo.”).

El efecto auditivo toma forma en la humanización de los carros: la metáfora utilizada aquí explica la algarabía del lugar y nos contextualiza hacia el tipo de gente que concurre a este sitio, la burguesía (“Automóviles afónicos.”). La imagen de opulencia se construye en base a un elemento onírico, la noche y la iluminación son mundos que se

encuentran en una sincronía perfecta y dan forma a un ambiente donde las personas se encuentran en un estado de constante de desilusión, en contraposición de lo que el lugar muestra: “Automóviles afónicos. Escaparates constelados de estrellas falsas. Mujeres que van a perder sus sonrisas al bacará.”.

La felicidad no es un componente propio de las personas. Esto se convierte en un paralelismo que, a través de la antítesis entre las emociones humanas y las sensaciones de júbilo que el sitio pretende entregar a los presentes, establece dos ámbitos distintos concentrados en uno solo. El sentimiento de codicia se hiperboliza por la gran cantidad de imágenes de riqueza: “Con la cara desteñida por el tapete, los “croupiers” offician, los ojos bizcos de tanto ver pasar dinero.”.

Las miradas se instauran como los diferentes puntos de vista de los presentes en el casino (“¡Pupilas que se licuan al dar vuelta las cartas!”), que expresan de una manera casi precisa las sensaciones que produce el juego. Pero las miradas también combinan el deseo de fortuna con la concupiscencia, el erotismo y el azar van de la mano, son pecados capitales que se cometen juntos: “¡Collares de perlas que hunden un tarascón en las gargantas!”.

La falta de madurez, expresada en retratos de hombres que pretenden ser adultos y que se contrasta con el deseo lúdico, es una alusión sobre el infantilismo (“Hay efebos barbilampiños que usan una bragueta en el trasero”). Los hombres que están ahí aparentan algo que no son, esto se asimila con el entorno del casino que se presenta como una simple apariencia mientras la tristeza es el fondo verdadero (“Hombres con baberos de porcelana. Un señor con un cuello que terminará por estrangularlo”). El erotismo que nunca se escapa de la mirada del yo lírico y que es tan importante se presenta de una manera desenfrenada y se exhibe ante todos desde el juego, pero como siempre, la sinécdoque basta para expresar

lo más sensual de lo femenino que arrasa con todas las miradas y es ineludible, como una avalancha de erotismo (“Unas tetas que saltarán de un momento a otro de un escote, y lo arrollarán todo, como dos enormes bolas de billar.”). Pero este erotismo no entra solo a la escena, necesita de un plus que lo hará aún más espectacular e inevitable hacia la mirada de un viajero perplejo: el baile y la música: “Cuando la puerta se entreabre, entra un pedazo de ‘foxtrot’.”. El viaje en este poema se metaforiza con la incompreensión del destino, el azar. El trayecto por el cual el yo lírico pasa es impreciso, está lleno de colores, encantamientos, falsas esperanzas, pero una clara opulencia. La verdad del final nunca está a la vista de él, pero si sus estragos por no conocerlo, esto se aprecia cada rostro. Por último, el viajero tiene que diferenciar el exterior tan mentiroso de su interior que es producto de la metamorfización con su entorno (exterior), por lo que dentro de sí siente el presente de su alrededor y lo asimila.

3.14.- Otro nocturno

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.

París, julio, 1921.

La figura de la luna se presenta como la del tiempo mismo, que recae sobre la ciudad. El viaje esta vez se nos presenta desde la trayectoria de la luna y la introspección (viaje interno) reflexiva a la que el yo lírico es sometido por sí mismo. El efecto visual iluminativo es preponderante desde el principio. La imagen de una noche llena de luz es la metáfora de una ciudad que nunca duerme. Todo lo que es parte de ella, en especial sus habitantes, se transforman en luces y convierten al lugar en una explosión de resplandor y luminiscencia, una gran cantidad de amarillo que representa celebración todo el día: “¡Faroles enfermos de ictericia! ¡Faroles con gorras de “apache”, que fuman un cigarrillo en las esquinas!”

El efecto visual se junta con el auditivo y construye una escena casi cinematográfica. El tono melancólico de las palabras del Yo lírico permite encontrarnos con una sensación de resaca, de depresión después de un intento de huida, de un intento de encontrar la felicidad, sin embargo, la verdad aparece ante nuestros ojos. La vía por la cual transita el Yo lírico es un sendero orinado por los faroles y sus decepciones. El recuerdo de la vida de la que se quiere escapar es el fluir como micción hacia el pavimento de un beodo, y del cual somos testigos mudos, pero siempre sentiremos que nos desahoga como un efecto de catarsis. “¡Canto humilde y humillado de los mingitorios cansados de cantar!; ¡Y silencio de las estrellas, sobre el asfalto humedecido!”

El autocuestionamiento se presenta desde el soliloquio hecho en tercera persona del plural, lo que invita a pensar en la necesidad de compañía del yo lírico. Las metáforas sobre el hundimiento al que le lleva la melancolía, se expresan desde las imágenes más simples pero intensas de la voz poética, imágenes que representan dentro de sí todo el sentimiento

de abatimiento y desconsuelo (“¿Por qué, a veces, sentiremos una tristeza parecida a la de un par de medias tirado en un rincón?”).

Pero la melancolía transporta a la voz poética a su pasado, a su niñez, y le permite sentir la facilidad del niño que se preocupa solamente de reír. Encuentra la felicidad en un pequeño juego que no le importa el paso del tiempo, ni lo que suceda a su alrededor, se vuelve sordo ante el mundo, porque su mundo se convirtió en un simple juego: “¿por qué, a veces, nos interesará tanto el partido de pelota que el eco de nuestros pasos juega en la pared?”.

Es aquí cuando la metáfora aparece de una manera más evidente, ahora podemos conocer que el viajero está regresando, después de una noche de libación, a su aposento. Este camino de regreso es un camino de reflexión. La vergüenza hacia los demás lo mueve a caminar por la oscuridad, y esto aumenta aún más su sentir mustio de apartamiento (“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”).

Esto se evidencia en todo el poema porque la soledad es un elemento tácito, el yo lírico permite sentir el desierto melancólico de su andar a través de sus palabras. Sin embargo, al final podemos encontrar una salida a todo este melancólico mundo, los placeres oníricos son lo único que haría de esta vida más placentera para el yo lírico. Solo podemos vivir esta vida soñando (“y en las que el único consuelo es la seguridad de que nuestra cama nos espera, con las velas tendidas hacia un país mejor.”)

3.15.- Pedestre

En el fondo de la calle, un edificio público aspira el mal olor de la ciudad.

Las sombras se quiebran el espinazo en los umbrales, se acuestan para fornicar en la vereda.

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

Las miradas de los transeúntes ensucian las cosas que se exhiben en los escaparates, adelgazan las piernas que cuelgan bajo las capotas de las victorias.

Junto al cordón de la vereda un quiosco acaba de tragarse una mujer.

Pasa: una inglesa idéntica a un farol. Un tranvía que es un colegio sobre ruedas. Un perro fracasado, con ojos de prostituta que nos da vergüenza mirarlo y dejarlo pasar⁴³.

De repente: el vigilante de la esquina detiene de 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.

Buenos Aires, agosto, 1920.

La visión del viajero se plasma desde la lejanía. El edificio se humaniza, absorbe y a la vez propaga por todo el poema el efecto olfativo. La perspectiva del yo lírico está contraria al sol, es separada de su vista por las sombras (“En el fondo de la calle, un edificio público aspira el mal olor de la ciudad.”). La visión del yo poético se transmuta en las miradas de las personas que ahora son fasma amorfos, personas sin rostro y cambiantes según el lugar que estén, también se mimetizan con su entorno (“Las sombras se quiebran el espinazo en los umbrales, se acuestan para fornicar en la vereda.”).

Pero los objetos que en realidad iluminan se convierten en los testigos de la vida a su alrededor, ellos si pueden ver las cosas (“Con un brazo prendido a la pared, un farol

⁴³ Los perros fracasados han perdido a su dueño por levantar la pata como una mandolina, el pellejo les ha quedado demasiado grande, tienen una voz afónica, de alcoholista, y son capaces de estirarse en un umbral, para que los barran junto con la basura.

apagado tiene la visión convexa de la gente que pasa en automóvil”). En cambio los sujetos se han convertido en entes incapaces de alumbrar al mundo que los rodea; al contrario, lo transforman en un lugar de tristeza y oscuridad (“Las miradas de los transeúntes ensucian las cosas que se exhiben en los escaparates,”). Ahora las sombras tienen la capacidad de deformar lo que está a su alrededor, son moldeadores de un mundo lleno de opulencia, pero de algún modo también es un mundo que es demasiado para brillante para ellos, demasiado luminoso (“adelgazan las piernas que cuelgan bajo las capotas de las victorias.”).

Todo lo que pueda producir sombra devora a lo que simbolice algo de brillantez, trata a la mujer, la asimila en su oscuridad, la desaparece para hacerse uno con ella y que la luz se extinga, porque ella está sentada, inmóvil, tal vez esperando ser absorbida y escapar de un mundo que la ciega con su luminiscencia (“Junto al cordón de la vereda un quiosco acaba de tragarse una mujer.”).

La voz poética se siente decepcionado por el lugar, su tono se asimila desde el principio. Sus imágenes se construyen a través de metáforas que de alguna manera destruyen lo que ven, es una vista repulsiva: “Pasa: una inglesa idéntica a un farol. Un tranvía que es un colegio sobre ruedas. Un perro fracasado, con ojos de prostituta que nos da vergüenza mirarlo y dejarlo pasar”.

No satisfecho con esto, crea un pie de página para explicar su metáfora y aumentar más aún el descontento sobre lo que está viendo: personas que han perdido sus ganas de vivir, jóvenes encerrados que viajan a un destino incierto, y gente que está en el nivel más mundano, y pedestre (“Los perros fracasados han perdido a su dueño por levantar la pata como una mandolina, el pellejo les ha quedado demasiado grande, tienen una voz afónica, de alcoholista, y son capaces de estirarse en un umbral, para que los barran junto con la basura.”). Esto representa lo pedestre para el yo lírico.

Se puede evidenciar una separación del viajero de lo profano, también un claro intento de búsqueda de lo etéreo, de viajar lejos del suelo que devora en sombras todo lo que está sobre él, una bestia implacable que nos limita a ser seres pedestres. Pero lo único incorpóreo y volátil del mundo es la mujer, el yo lírico pretende elevar a la figura femenina al nivel de vía al cielo, el erotismo que en sí lleva es la única manera de parar toda esta inmundicia (“De repente: el vigilante de la esquina detiene de 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.”).

3.16.- Chioggia

Entre un bosque de mástiles,
y con sus muelles empavesados de camisas,
Chioggia
fondea en la laguna,
ensangrentada de crepúsculo
y de velas latinas.

¡Redes tendidas sobre calles musgosas... sin afeitarse!
¡Aire que nos calafatea los pulmones, dejándonos un gusto
de alquitrán!

Mientras las mujeres
se gastan las pupilas
tejiendo puntillas de neblina,
desde el lomo de los puentes,
los chicos se zambullen
en la basura del canal.

¡Marineros con cutis de pasa de higo y como garfios los dedos
de los pies!
Marineros que remiendan las velas en los umbrales y se ciñen
con ella la cintura, como con una falda suntuosa y con olor
a mar.

Al atardecer, un olor a frituras agranda los estómagos,
mientras los zuecos comienzan a cantar...

Y de noche, la luna, al disgregarse en el canal, finge un
enjambre de peces plateados alrededor de una carnaza.

Venecia, julio, 1921.

El viajero volvió a zarpar de su orilla para llegar a un nuevo destino. Esta vez es otra ciudad a la cual si hace referencia directamente. Una ciudad portuaria que atrae la felicidad del yo lírico, esto se puede sentir en el tono con el que se expresa del lugar, esta creciente felicidad por encontrar una gran belleza en un pequeño poblado, las personas se transforman en un elemento decorativo del entorno:

Entre un bosque de mástiles,
y con sus muelles empavesados de camisas,
Chioggia

Al principio tenemos la frase “fondea en la laguna”. Este verbo nos remite hacia una imagen donde los barcos están atados a los muelles y no pueden salir, otra vez la única conexión entre los dos espacios (marítimo y terrestre) no está presente para poder consumir el acto. El tiempo se muestra como una herida sobre el agua; su pasado, sus recuerdos son huellas sobre este lugar (“ensangrentada de crepúsculo / y de velas latinas.”).

Volvemos a encontrar la transformación de lo marítimo en lo terrestre: el agua se traslada a las calles, lo que nos dice que el erotismo se está haciendo presente, está en cada rincón de las calles de la ciudad. La única manera de tenerlo es atrapándolo, pescarlo. El aroma que de este lugar desborda, convierte a la voz poética en el mecanismo con el que el que se puede volver al mar, en otras palabras, el retorno al erotismo buscado recurrentemente por el viajero:

¡Redes tendidas sobre calles musgosas... sin afeitarse!
¡Aire que nos calafatea los pulmones, dejándonos un gusto
de alquitrán!

Inmediatamente después, la figura femenina hace su aparición, nuevamente lo más importante para el yo lírico se concentra en las miradas, desde este punto de vista se puede desentrañar el misterio del erotismo. Ellas crean la barrera para que el navegante tenga dificultad para encontrar su sublimación en el contacto femenino, para que se pueda dar la unión el viajero tiene que ser el lugar mismo, tiene que volver a ser un niño y hundirse en el tiempo, en los recuerdos, ser totalmente pedestre, para que todo llegue a concebirse:

Mientras las mujeres
se gastan las pupilas
tejiendo puntillas de neblina,
desde el lomo de los puentes,
los chicos se zambullen
en la basura del canal.

La conexión entre lo la tierra y el mar, entre el hombre y el sexo, por fin se humaniza, pero es una figura envejecida por el tiempo, su rostro es parte de la naturaleza del vivir. Están más apegados a lo mundano (“¡Marineros con cutis de pasa de higo y como garfios los dedos de los pies”). Pero quieren volver a este estadio etéreo, por eso arreglan su vehículo que los conducirá de nuevo a ser volátiles, pero para esto también tienen que transformarse en mujeres, pasar por una etapa de travestismo que los devuelva a su estado incorpóreo. (“Marineros que remiendan las velas en los umbrales y se ciñen con ella la cintura, como con una falda suntuosa y con olor a mar.”)

El día está llegando a su fin y el hambre y la música empiezan a despertar los instintos de cópula. Todo es un preludeo que antecede a la sublimación del acto, el preámbulo de lo inminente, de lo que permitirá que todo vuelva a ser celestial. (“Al

atardecer, un olor a frituras agranda los estómagos, mientras los zuecos comienzan a cantar...” Todo queda suspendido, es momento de que la luna aparezca y la unión llegue a darse. Todo se metaforiza en peces nadando alrededor de una carnada (“Y de noche, la luna, al disgregarse en el canal, finge un enjambre de peces plateados alrededor de una carnaza.”)

3.17.- Plaza

Los árboles filtran un ruido de ciudad.

Caminos que se enrojecen al abrazar la rechonchez de los parterres. Idilios que explican cualquiera negligencia culinaria. Hombres anestesiados de sol, que no se sabe si se han muerto.

La vida aquí es urbana y es simple.

Sólo la complican:

Uno de esos hombres con bigotes de muñeco de cera, que enloquecen a las amas de cría y les ordeñan todo lo que han ganado con sus ubres.

El guardián con su bomba, que es un “Manneken-Pis”.

Una señora que hace gestos de semáforo a un vigilante, al sentir que sus mellizos se están estrangulando en su barriga.

Buenos Aires, diciembre, 1920.

El encuentro entre lo natural y la urbe vuelve a la vista del viajero que encuentra en un parque el sitio de esparcimiento perfecto para representar los deseos de su yo interno. Los árboles se transforman en la barrera que separa estos dos ámbitos (“Los árboles filtran un ruido de ciudad.”). El yo lírico se establece como un ente capaz de sostener entre sus

brazos la belleza de la naturaleza concentrada en este sitio dentro de una ciudad plagada de antinaturalidad (“Caminos que se enrojecen al abrazar la rechonchez de los parterres.”).

Al parecer, este es el único lugar donde se mezclan los dos mundo en una perfecta sincronía, lo que lo convierte en un lugar de éxtasis y olvido, pero a la vez de simpleza y recogimiento, donde el paso del tiempo no importa, mucho menos si la muerte está por llegar (“Idilios que explican cualquiera negligencia culinaria. Hombres anestesiados de sol, que no se sabe si se han muerto.”)

Mediante la construcción de metáforas sobre elementos específicos que representan una sociedad muy peculiar, la voz poética trata de resumir lo que hace de este ambiente algo antinatural. Primero empieza de esta manera:

La vida aquí es urbana y es simple.
Sólo la complican:

Aquí podemos ver el afán del yo poético por establecer esta diferencia tan marcada ya en otros poemas, y que aquí se le hace más imprescindible de decir, porque esta ante sus ojos de una manera natural, el viaje es una constante lucha entre lo natural, nuestros instintos, y lo no natural, el exterior del ser, el intento de despegar desde nuestro interior hacia un exterior más viable y más natural.

Primero tenemos al deseo de extorsión al que nos lleva el ambiente citadino, las ganas locas de poseer todo lo que nos produce sensaciones y lo que nos es sensual, de lo que, de alguna manera, se usufructuará y todo forma parte de la mujer (“Uno de esos hombres con bigotes de muñeco de cera, que enloquecen a las amas de cría y les ordeñan todo lo que han ganado con sus ubres.”); en segundo lugar, se nos presenta de nuevo la transformación al infantilismo, pero esta vez a la malacrianza, a lo peor de nuestra infancia que se la puede contemplar como una estatua, este instinto de independencia que se convierte en libertinaje

y nos convierte en pedestres (“El guardián con su bomba, que es un “Manneken-Pis”.”); Por último, la engendración de estos (“Una señora que hace gestos de semáforo a un vigilante, al sentir que sus mellizos se están estrangulando en su barriga.”)

3.18.- Lago Mayor

Al pedir el boleto hay que “impostar” la voz.

¡ISOLA BELLA! ¡ISOLA BELLA!

Isola Bella, tiene justo el grandor que queda bien, en la tela que pintan las inglesas. Isola Bella, con su palacio y hasta con el lema del escudo de sus puertas de pórvido:

“HUMILITAS”

¡Salones! Salones de artesonados tormentosos donde cuatrocientas cariátides se hacen cortes de manga entre una bandada de angelitos.

“HUMILITAS”

Alcobas con lechos de topacio que exigen que quien se acueste en ellos se ponga por lo menos una “aigrette” de ave de paraíso en el trasero.

“HUMILITAS”

Jardines que se derraman en el lago en una cascada de terrazas, y donde los pavos reales abren sus blancas sombrillas de encaje, para taparse el sol o barren, con sus escobas incrustadas de zafiros y de rubíes, los caminos ensangrentados de amapolas.

“HUMILITAS”

Jardines donde los guardianes lustran las hojas de los árboles para que al pasar, nos arreglemos la corbata, y que —ante la desnudez de las Venus que pueblan los boscajes— nos brindan una rama de alcanfor...

¡ISOLA BELLA!...

Isola Bella, sin duda, es el paisaje que queda bien, en la tela que pintan las inglesas.

Isola- Bella, con su palacio y hasta con el lema del escudo de sus puertas de pórvido:

“HUMILITAS”

Pallanza, abril, 1922.

El estilo apostrófico del poema permite evidenciar el júbilo que tiene el viajero de llegar a este lugar. La fuerza que se debe tener para poder viajar hacia este lugar representa un deseo, nunca antes mencionado, por pertenecer hasta lugar sin vacilaciones (“Al pedir el boleto hay que “impostar” la voz.”). “ISOLA BELLA” se grita desde el tranvía, de desea tanto estar ahí que el lugar se transforma en una obra de arte sobre un telar, menciona una belleza comparable a la de un lienzo (“Isola Bella, tiene justo el grandor que queda bien, en la tela que pintan las inglesas.”). Todo en la ciudad es llamativo para la voz poética, desde su entrada se puede sentir su colorido, elemento muy importante para el yo lírico, quien al mencionar esto, pronostica un ambiente festivo (“Isola Bella, con su palacio y hasta con el lema del escudo de sus puertas de pórvido”)

La descripción construye un lugar con grandes rasgos artísticos, detalles magníficos que son captados por el yo lírico y se metaforizan perfectamente con la isla italiana. Sin embargo no deja a un lado el toque de humildad que tiene, es insistente en repetir que la principal característica es esta (Humilitas). La figura femenina se fusiona con la del infantilismo, se transforman en una pintura que realza la belleza del lugar: “¡Salones! Salones de artesonados tormentosos donde cuatrocientas cariátides se hacen cortes de manga entre una bandada de angelitos.”

A pesar del rasgo de humildad que está presente en todo momento, esta *Humilitas* mencionada por Cicerón donde el poeta tiene que presentarse en una actitud suplicante y humilde, la voz poética establece un plus a la belleza del sitio, el cual tiene sus

restricciones, al poseer tanta preciosidad artística. El yo lírico se permite bromear pero a la vez poner en claro que aunque este sea un lugar también tiene este rasgo humilde, su nivel de obra de arte lo pone en una escala que no cualquiera puede apreciar, que quien ocupe un espacio de este lugar tendrá que poseer por lo menos un elemento decorativo para ser digno de él, y no desencajar en el paisaje perfecto: “Alcobas con lechos de topacio que exigen que quien se acueste en ellos se ponga por lo menos una “aigrette” de ave de paraíso en el trasero.”

El lugar va tomando la forma de un Edén, su pasto es tan verde y lleno de vida que se compara con la caída de agua de una cascada, sus animales llenos de color resaltan este retrato manierista lleno de vida animal y vegetal que se presenta como un sendero de éxtasis contemplativo del mundo que en cada rincón es bello: “Jardines que se derraman en el lago en una cascada de terrazas, y donde los pavos reales abren sus blancas sombrillas de encaje, para taparse el sol o barren, con sus escobas incrustadas de zafiros y de rubíes, los caminos ensangrentados de amapolas.”.

Si el ser humano quiere ser parte de esto tiene que respetarlo tanto como el arte mismo, porque es lo que es este lugar, una obra de arte. Esto se puede convertir en un espejo de nuestros deseos que se subliman cuando la figura femenina, la de una diosa, la única permitida de vagar por los verdes campos, se hace presente frente a los ojos del visitante: “Jardines donde los guardianes lustran las hojas de los árboles para que al pasar, nos arreglemos la corbata, y que —ante la desnudez de las Venus que pueblan los boscajes— nos brindan una rama de alcanfor...”.

Sin más palabras que decir, la voz poética solo atina a repetir lo ya dicho y dejarse absorber por la belleza de un lugar tan pequeño y lleno de hermosura. Otra vez el viaje se presenta como el ascenso a lo etéreo a través de la figura femenina, la cópula o contacto

entre hombre y mujer es el mecanismo para el viaje interno, a esto se le suman las sensaciones producidas por esto que llenan el trayecto de belleza y satisfacción instantánea pero efímera, por tal razón el viaje siempre se repite.

3.19.- Sevillano

En el atrio: una reunión de ciegos auténticos, hasta con placa, una jauría de chicuelos, que ladra por una perra.

La iglesia se refrigera para que no se le derritan los ojos y los brazos... de los exvotos.

Bajo sus mantos rígidos, las vírgenes enjugan lágrimas de rubí. Algunas tienen cabelleras de cola de caballo. Otras usan de alfiletero el corazón.

Un cencerro de llaves impregna la penumbra de un pesado olor a sacristía. Al persignarse revive en una vieja un ancestral orangután.

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”.

Sevilla, abril, 1920.

Lo profano y lo divino se juntan en este lugar. La voz poética fija su perspectiva en una reunión de ciegos frente a su iglesia, una metáfora que sobre la institución que lo prohíbe todo, por lo que los hombres no pueden ver más allá, así estos estén frente a un monumento. El animalismo vuelve a tomar preponderancia, ahora los infantes se convierten en perros y jadean por lujuria, necesitan ya del contacto femenino: “En el atrio: una reunión de ciegos auténticos, hasta con placa, una jauría de chicuelos, que ladra por una perra.”

La iglesia está perdiendo su importancia, trata de salvarse a sí misma pero es amputada sus cuatro miembros, por lo que solo le queda esconderse de las ofrendas que antes la engrandecerían, ahora son la razón de su resquebrajamiento, ya no tiene poder

sobre las miradas de los otros, ya limita la visión, ya no es fuerte, ya solo es un monumento: “La iglesia se refrigera para que no se le derritan los ojos y los brazos... de los exvotos.”.

Dentro de sí, la iglesia tiene figuras de vírgenes que expresan esta decadencia, ahora ya no son piezas de culto, sino solo piezas de arte que encarnan con sangre la verdadera forma de la religión, la femenina. Pero es una figura devastada, llena de opulencia pero sangrante y herida por dentro: “Bajo sus mantos rígidos, las vírgenes enjugan lágrimas de rubí. Algunas tienen cabelleras de cola de caballo. Otras usan de alfiletero el corazón.”

La voz poética advierte que de todos los rituales resultan en la transmutación tan anunciada por el yo lírico, no importa que se haga, si sea esto sacro o mundano, todo al final nos convierte en animales porque el mundo, la religión se nos presenta a través de los sentidos, los cuales encienden nuestro instinto y nos convierten en quien realidad somos, dejando a un lado los tabúes y permitiendo sentirnos liberados: “Un cencerro de llaves impregna la penumbra de un pesado olor a sacristía. Al persignarse revive en una vieja un ancestral orangután.”

El rescate de la figura femenina de la confinación a ser el pecado original es evidente; ahora la figura femenina es la salvación de este mundo tan falsamente sacralizado, lleno de tapujos hacia la esencia del ser humano, el sexo. Todo lo femenino representa lo verdaderamente etéreo, volátil, sublime. El contacto con ello nos permite la protección contra el verdadero pecado: el ignorar quienes somos, entes eróticos que encuentran su sexo en los detalles más simples pero a la vez más importantes: “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”.”

3.20.- Verona

¡Se celebra el adulterio de María con la Paloma Sacra!

Una lluvia pulverizada lustra “La Plaza de las Verduras”, se hincha en globitos que navegan por la vereda y de repente estallan sin motivo.

Entre los dedos de las arcadas, una multitud espesa amasa su desilusión; mientras, la banda gruñe un tiempo de vals, para que los estandartes den cuatro vueltas y se paren.

La Virgen, sentada en una fuente, como sobre un “bidé”, derrama un agua enrojecida por las bombitas de luz eléctrica que le han puesto en los pies.

¡Guitarras! ¡Mandolinas! ¡Balcones sin escalas y sin Julietas! Paraguas que sudan y son como la supervivencia de una flora ya fósil. Capiteles donde unos monos se entretienen desde hace nueve siglos en hacer el amor.

El cielo simple, verdoso, un poco sucio, es del mismo color que el uniforme de los soldados.

Verona, julio, 1921.

Por último, el final del viaje empieza con lo mencionado en el anterior poema se hace más latente y evidente. La mujer más sagrada por la religión consume el acto sexual después de que la figura masculina se metamorfosea en un animal, la paloma, y mediante la cópula se llega a aunar todo lo profano y sacro en un simple acto, la ruptura de los tabúes es el elemento primordial de esta primera imagen: “¡Se celebra el adulterio de María con la Paloma Sacra!”. Como se puede sentir el tono de la voz poética es jubilar, por fin se puede expresar a viva voz el deseo humano.

La festividad ahora llega desde el cielo, hay un consentimiento por parte de los dos lados (lo etéreo y pedestre) de conciliar sus deseos. Los pequeños orgasmos de felicidad se representan en explosiones de globos, todo es tan espontáneo: “Una lluvia pulverizada

lustra “La Plaza de las Verduras”, se hincha en globitos que navegan por la vereda y de repente estallan sin motivo.”. La imagen nos lleva a una conclusión: por más sagrado que pueda ser una festividad, en este caso de la virgen, lo pagano será parte esencial de esto, el sincretismo que existe es lo que nos hace humanos.

El exceso de las bacanales se mezcla con la profunda religiosidad de lo que representa la virgen como madre de Dios, pero ella también es humana, pero su condición femenina la vuelve etérea. Sin embargo la desilusión de que esta sea aún inalcanzable para el hombre pedestre que imagina acceder a lo celestial desde el erotismo: “Entre los dedos de las arcadas, una multitud espesa amasa su desilusión; mientras, la banda gruñe un tiempo de vals, para que los estandartes den cuatro vueltas y se paren.”.

La mezcla de la figura sacramentada de lo femenino, la fluctuación del agua la instala en un estadio natural, la mujer es la conexión con Dios, el orgasmo que produce, el libido, la sensación maternal, todo esto se concentra en la iluminación de la pasión, la luz roja que nos lleva al cielo por su connotación de fogosidad instintiva, que está a los pies de una mujer: “La Virgen, sentada en una fuente, como sobre un “bidé”, derrama un agua enrojecida por las bombitas de luz eléctrica que le han puesto en los pies.”

La música hace su entrada triunfal, y ahora la literatura es parte explícita de todo el erotismo, la búsqueda en el cielo de la mujer y el intento de acceder a su condición etérea es la meta de este viajero: “¡Guitarras! ¡Mandolinas! ¡Balcones sin escalas y sin Julietas! Paraguas que sudan y son como la supervivencia de una flora ya fósil.”. Pero nuestra condición animal es lo que nos mantiene en el suelo, la transmutación animal es el único camino conocido por el hombre para ser apto a la celestialidad: “Capiteles donde unos monos se entretienen desde hace nueve siglos en hacer el amor”

CONCLUSIONES:

Girondo se presenta como un poeta de cambio, un promotor de la ruptura de lo convencional y a una denuncia de lo que puede poner en peligro la supervivencia colectiva.⁴⁴ Su obra pone al descubierto un avance argentino y latinoamericano en las letras universales. En su primer poemario *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía*, objeto de este estudio, se evidencia elementos como lo compacto, la reforma en las esencias del lenguaje, que no se estanca en la superficie vanguardista de los veinte. Girondo avanza sistemática y firmemente en su actitud comprometida con la palabra, con una herramienta innovadora en cada paso. Su comprensión y aprehensión de la realidad tiene un sentido unívoco que contiene a un universo poblado por hombres, cosas y un todo sideral, mediante una fusión cada vez más perfeccionada en todo su sentido.

Su personalidad rechaza las convenciones del academicismo literario, con un tono burlón y crítico pero a la vez resbaladizo, elemento que será un aspecto de importancia en toda su obra poética. Macedonio Fernández habla de Girondo como un ejemplo vivo de la *pasión*. En 1924, en unas declaraciones hechas a la revista *Variedades* de Lima, expresa este nuevo sentir ante la contemplación del mundo: “Mirar con nuestros propios ojos actuales el espectáculo cotidiano. Ver lo que hay de emocionante, de patético, de inédito, de grotesco en unos guantes, en un farol, y que farol o guantes si lo deseamos transporten nuestra arbitrariedad con el confort de un trasatlántico”. La voz poética de su obra toma el lugar de Adán como un nombrador de un mundo inconcebible a simple vista pero que el yo lírico no deja de presenciar y admirarse, sin dejar a un lado el humor. Hay algo más que Girondo propone al vanguardismo, algo de importancia y que es el retrato vivo de su obra:

⁴⁴ BARRERA, Trinidad, “Oliverio Girondo: la transgresión de los límites cotidianos”, *Revistas Científicas de la Universidad de Murcia*, 1997, revistas.ucm.es/fl/02104547/articulos/ALHI9797220395A.PDF. Acceso 9 de Diciembre de 2010.

el viaje espacial e interior. A esto se le suma el humor en lo sexual y un estilo descriptivo que permitirá crear este viaje.

Girondo, dentro de sus viajes, adoptó una actitud contestataria vanguardista que se expresa en un reconocimiento de su otredad (transformación en su entorno), al ser él un peregrino, que aunque ama su tierra de origen y sus raíces, aprehende del mundo que pasa por sus ojos, imágenes que a su parecer también son parte de él. No se siente como un extraño fuera de su país; al contrario, es este nuevo cosmos el que le da un nuevo matiz a su poesía. "...el genio de Girondo desarticula imágenes de la realidad para reinventarla."⁴⁵.

A esto podemos añadir que la vanguardia huye del localismo y rescata los elementos cosmopolitas, esta huida plantea una primera razón para el viaje del poeta. Como menciona Adriana Rodríguez Pérsico: "El explorador, que se demora en los detalles significativos sólo para él, descubre lo que pasa desapercibido para el resto. Mirar implica el rescate de lo mínimo y la evidencia de las contradicciones culturales."⁴⁶. La voz poética en Girondo se hace mano de estereotipos (guapos⁴⁷, marinos, etc.) para descubrir, por medio de sinécdoques, la cultura y geografía de los lugares por donde transita.

El elemento que aúna lo social, natural y universal de los sentimientos no es visto por el ojo distraído por grandiosos monumentos e inconmensurables paisajes, que se fija en una globalidad inalcanzable. El yo lírico de la poesía de Girondo, gracias a la focalización múltiple, separa este pequeño pedazo que concentra la totalidad, lo que permite desinteresarse de los grandiosos monumentos e insertarse en una óptica etnográfica, también cabe señalar que la representación teatral en algunos de sus escritos es fuerte

⁴⁵ Rizzo Vast, Patricio, *El lugar de Girondo*, Ed. Corregidor, Buenos Aires, 2001, pág. 30

⁴⁶ Rodríguez Pérsico, Adriana, *Girondo o el triunfo de una ética posagónica* en Oliverio Girondo *Obra Completa*, Edición crítica de Raúl Antelo, Madrid, ALLCA XX, 1999, págs. 379 - 403

⁴⁷ En argentina, el significado de esta palabra es valiente.

evidencia del concernir cultural de los sitios visitados, "...el poeta toma nombres y rasgos típicos: en el espacio de la literatura se subraya el carácter fantochesco y se agudiza la artificialidad de los paisajes".⁴⁸

Es importante señalar que el viajero etnógrafo de Gironde asume una condición de amante de lo indeterminado, no le interesa especificar los lugares en algunas ocasiones. El texto no tiene jerarquías, su orden es caótico: "Es la lógica del caos, que sustituye la coherencia por el nomadismo y privilegia lo descentrado."⁴⁹

Viajar se convierte en el sentido de la literatura girondeana. El viaje no solamente en *Veinte Poemas* sino en la obra posterior del autor es pieza clave. "...los cosmopolitas por ciudades, playas y países que vertebran los primeros poemas se transforman en viajes internos por mundos microscópicos que muestran predilección por un nomadismo que cancela la unidad para revertir sobre una combinatoria de multiplicidades: proliferan lenguas que conectan distintas zonas culturales y sociales; frases viajeras ponen en contacto cuerpos escriturarios diferentes; recurrencia de ritmos y crecimientos de partículas invaden los textos; irrumpen enunciados colectivos que enlazan que enlazan con imágenes sorprendentes; los espacios de la página adquieren formas mutantes."⁵⁰

El texto se transforma en el camino del viajero, en su mapa, en su andar. Pero sus poemas no señalan un viaje iniciático, el cual tiene una meta o fin determinado, está estructurado en etapas que conducen al descubrimiento de una incógnita preexistente. Al llegar a este nivel el trayecto del recorrido se detiene, ya no hay motivo para seguir. "Los textos de Gironde suspenden el instante culminante enfatizando la importancia del itinerario."

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ *Ibíd.*

El cuerpo es un lugar por donde el viaje también transita, éste asume el exterior mimetizándose en él, toma cualquier forma, hasta la del mundo mismo, por lo que el ser dentro se vuelve, asimismo, un universo. Lo plural, lo total entra y sale de este espectro corporal y éste muta, se transforma, para convertir a la travesía en un ente capaz de metamorfosearse, lo que representa un claro alejamiento a lo institucionalizado.

Al poemario *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* se lo puede catalogar como un diario de viajes, una visión subjetiva de la travesía de un hombre que ve el mundo a través de una ventana. El nombre de la obra nos sugiere un estado no estático, un movimiento continuo que hace pequeñas paradas –cada uno de los poemas- para mostrarnos cada paraje, ciudad, calle y pequeño detalle de un universo que solo se puede describir por medio de palabras.

La metáfora que tiene preponderancia en la obra de Gironde es la metáfora-sinestesia, como se habló en el segundo capítulo, la metáfora no es una figura aislada sino que es parte de todas las demás. Por tal razón, en Gironde nosotros podemos ver los sonidos, sentir las palabras, oler la música y leer la sensualidad, todo esto a través de un viaje interno que el yo lírico adopta para hacer recordar al sentido sobre la verdadera esencia de la belleza, las sensaciones.

La estructura de las metáforas está poblada por descripciones que comparan los entornos por donde el viajero transita con las sensaciones instintivas que producen dentro de sí los olores, imágenes y sonidos. El yo lírico las percibe y representa a través de festividades, ciudades vacías o coloridas e introspecciones. Cada uno de estos elementos se condensa en el erotismo y el intento de ascenso constante. Pero el viaje no llega solamente al nivel metafórico, sino que está presente en la estilística de su poesía. Lo lírico llega a un

límite con lo prosaico, este intento de establecer estos dos puntos, al parecer antagónicos, como uno mismo es un viaje importante, no solo en la poesía girondiana sino mundial.

BIBLIOGRAFÍA

Internet:

- BARRERA, Trinidad, “Oliverio Gironde: la transgresión de los límites cotidianos”, Revistas Científicas de la Universidad de Murcia, 1997, revistas.ucm.es/fll/02104547/articulos/ALHI9797220395A.PDF. Acceso 9 de Diciembre de 2010.
- Bigot, Margot, “Apuntes de lingüística antropológica”, Campus virtual de la UNR, 2010, www.campusvirtualunr.edu.ar/handle/2133/1367. Acceso: 6 de octubre de 2010.
- Lange, Susana, “Cronología de Oliverio Gironde”, Página oficial de Oliverio Gironde y Norah Lange, <http://www.gironde-lange.com.ar>. Acceso: 5 de septiembre de 2010.
- Taller digital de la Universidad de Alicante, “Oliverio Gironde (Biografía, Obra, Estudios de Investigación, Imágenes y Voces)”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 9 de Junio de 1999. http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/gironde/biografia.shtml. Acceso: 5 de septiembre de 2010.

Textos:

- Cohen, Jean, Estructura del lenguaje poético, Ed. Gredos, Madrid, 1970, pp. 213.
- Gironde, Oliverio, Obra completa (ed. crítica), Madrid, Galaxia Gutenberg, 1999.
- Gómez Redondo, Fernando, *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, 1996, Editorial Edad, p.p. 334.
- Halperin Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 1977

- Hjelmslev, Louis: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1984.

- Pellegrini, Aldo, «Mi visión personal de Girondo», «Breve biografía» y «La poesía de Girondo», en *Oliverio Girondo*, Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas, 1964.

- Rizzo Vast, Patricio, *El lugar de Girondo*, Ed. Corregidor, Buenos Aires, 2001, pág. 30

- Rodríguez Pérsico, Adriana, *Girondo o el triunfo de una ética posagónica* en Oliverio Girondo *Obra Completa*, Edición crítica de Raúl Antelo, Madrid, ALLCA XX, 1999, págs. 379 – 403.

- Solá, Graciela de, «Oliverio Girondo», en *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967.

- Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre la poesía hispanoamericana*, “Adiciones y Adhesiones”, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, págs. 235-245

- Yurkievich, Saúl, *Suma Crítica*, “La pupila del cero” y “El relato limítrofe”, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, págs. 249-269.