
ARTÍCULO

La ciudad a través del ojo girondino: el humor en
Veinte poemas para ser leídos en el tranvía

The city through the girondino eye: humor in *Veinte
poemas para ser leídos en el tranvía*

ALEJANDRO SOLANO VILLANUEVA
ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-2305-3801>
Universidad Veracruzana, México
alejandro.solanov86@gmail.com

Resumen:

Varios académicos y críticos insisten en que el “sentido del humor” en la obra de Oliverio Girondo es una de sus principales cualidades, sin embargo, pocas veces este se ha examinado detenidamente, ya que se han preferido interpretar los rasgos más “cultos” de la obra girondina. En este trabajo, partiendo de las categorizaciones alrededor de la estética de la risa, se analiza cómo la concepción de la ciudad, así como las nociones de lo moderno y lo nuevo se construyen desde el humor en



Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (1922). Asimismo, se podrá dar cuenta de cómo esta visión de lo nuevo —que parte de lo finito, de lo pequeño o de lo nimio— tiene una intención más profunda que la burla misma; se trata de rebajar, relativizar, deconstruir y poner en tensión todo lo que se considere sublime, grandioso o sagrado, lo cual termina por ser una afrenta a la tradición y a las estéticas dominantes en la época.

Palabras clave:

Girondo, humorismo, poesía argentina, vanguardia, desacralización.

Abstract:

Several researchers and critics insist that the “sense of humor” in Oliverio Girondo’s work is one of his main qualities. However, this has rarely been examined in detail, since they have preferred to interpret the more “cultured” features of Girondo’s work. In this paper, starting from the categorizations around the aesthetics of laughter, we analyze how the conception of the city, as well as the notions of the modern and the new are constructed from humor in *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922). It will also show how this vision of the new —which starts from the finite, the small or the insignificant— has a deeper intention than mockery itself; it is about degrading, relativizing, deconstructing and straining everything considered sublime, grandiose or sacred, which, ends up being an affront to tradition and the dominant aesthetics of the time.

Keywords:

Girondo, humorism, Argentine poetry, avant-garde, desacralization.

Recibido: 22 de agosto de 2024.

Aceptado: 26 de junio de 2025.

Publicado: 1 de julio de 2025.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i31.529>

INTRODUCCIÓN

Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (1922)¹ es el primer poemario de Oliverio Girondo. También es el más analizado y comentado por la crítica. El objetivo de este artículo es describir cómo se construye la imagen de la ciudad a través del humor en *Veinte poemas*, de tal modo que se observe con detenimiento cómo las características intrínsecas de los textos —su tono, su forma, su versificación, sus figuraciones— sirven para deconstruir y desacralizar tanto lo poético, como afrenta a la tradición lírica en español, como lo concreto, es decir, la imagen objetiva de las cosas y el sentido de los símbolos socialmente aceptados como grandiosos o sublimes.

Cuando aparecieron los *Veinte poemas*, una nutrida lista de escritores e intelectuales comentaron el libro: Ramón Gómez de la Serna, Jules de Superville, Jorge Luis Borges, Mário de Andrade, Enrique Díez-Canedo, José Carlos Mariátegui, entre otros. Varios críticos dijeron que el libro era violento e inmoral. Sin embargo, no se puede negar que se trata del poemario que inaugura una verdadera vanguardia

¹ Todos los ejemplos de poesía que se mencionan en este artículo provienen de la misma edición, por lo que solo se indicará el número de página que les corresponde.

latinoamericana, pues no pretendió usar los moldes heredados desde el modernismo ni es tampoco una copia de las vanguardias europeas como tal, sino que contiene la poderosa fuerza de la originalidad y el ingenio, como lo afirma el mismo Mariátegui:

Sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y sus *Calcomanías* pueden ser desdeñados por una crítica asmática y pedante. A pesar de esta crítica, Gironde es uno de los valores más interesantes de la poesía Hispanoamericana. Entre una aria sentimental del viejo parnaso y una «greguería» acérrima y estridente, Oliverio Gironde nos ofrece al menos versiones verídicas de la realidad. (615)

La crítica ha insistido mucho en la potencia de la imagen y la metáfora girondina. Entre la crítica académica, es muy popular el estudio de Jorge Schwartz: *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Gironde y Oswald de Andrade* (1983). En este se analizan las similitudes entre el poeta argentino y el brasileño: la enumeración como recurso tomado de la obra de Whitman, la influencia de la muchedumbre y del *flâneur* en la poesía urbana, la “modernolatría” y la “maquinolatría” provenientes del cubismo y del futurismo, y el “dislocamiento geográfico” para darle “ubicuidad” a la poesía. Se hace especial énfasis, como característica fundamental de la poesía girondina, en la ruptura a través del uso de géneros no tradicionales en la lírica convencional: el verso libre y roto, la poesía (aparentemente) en prosa, la inclusión de dibujos hechos por el propio autor, además del “tono burlesco”. Sin embargo, este último punto se considera una obviedad, una curiosidad o una característica propia de la poesía de vanguardia latinoamericana, que esta ha heredado del futurismo. La mayoría de los estudios

posteriores al de Schwartz se centraron en destacar los elementos “graves”, “serios” o “solemnes” de la poesía girondina.

Girondo es víctima de uno de sus rivales poéticos: “la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica cuanto toca” (Girondo, “Manifiesto Martín Fierro” 272). En otras palabras, la obra girondina se ha “serificado”. Explica Luis Beltrán Almería que algunas obras “humorísticas” se vuelven muy importantes en la cultura, tienen un enorme alcance y un impacto significativo, al grado de volverse influencia fundamental; por tanto, la cultura oficial tiende a querer integrarlas dentro de sus parámetros, rescatando de ellas los elementos más “bellos” que se asocian con lo “patético” y con lo “didáctico”.

En la obra de Oliverio Girondo, como en la de muchos otros poetas, se han pasado por alto o no se han reflexionado lo suficiente las categorías relacionadas con la risa: lo cómico, lo lúdico, la ironía, la parodia, lo grotesco y, en este caso, el humor, no solo como recursos, sino como marcas de identidad poética. A continuación, ofrezco una breve conceptualización sobre el humor desde la visión de la modernidad. Esto servirá para entender mejor el análisis de esta categoría en los *Veinte poemas* de Oliverio Girondo.

HUMOR

La risa, como categoría estética, explica Martha Munguía Zatarain, es una fuerza articuladora que permite al arte literario ofrecer una perspectiva especial o particular para estetizar el mundo. En ese sentido, la risa constituye una actitud estética hacia la realidad, es decir, expresa una particular visión sobre el mundo y regresa a él a través de un efecto

que puede adquirir diversas tonalidades. A veces puede ser una risa estruendosa y desarticuladora, cuando se trata de algo cómico o dentro del relajo; otras veces puede ser una risa que mueva a la reflexión a través de las ambivalencias de sus elementos; mientras que en otras ocasiones puede ser una risa crítica que tenga la intención de romper con el orden establecido. La risa adquiere numerosos tonos porque expresa distintas formas de entender, de ser y de estar en el mundo, dependiendo de qué exprese, a qué se oponga, qué critique o con qué juegue.

A decir de Luis Beltrán Almería, la risa es la expresión de la cara alegre de la vida y “[a]l decir la vida, ya estamos señalando la dimensión estética de la experiencia del mundo” (*Anatomía de la risa* 17). En contraste está la cara seria de la vida, que también corresponde a una dimensión estética. Desde la modernidad, la risa y lo serio se mezclaron, sobre todo en la alta cultura.

El humor es una categoría estética abarcadora, es decir, que puede valerse de otras formas asociadas con la risa. Munguía explica: “es otra de las formas que suele adquirir la risa en el arte verbal; es más, sería posible suponer que el humor, en buena medida, es el que preside la mayor parte de las manifestaciones jocosas de la literatura, sea que se oriente hacia lo grotesco, hacia lo satírico o hacia lo paródico” (127). La risa provocada por el humor “[e]s inaudible, hasta ausente de tan discreta, justo porque se trata de una respuesta que revela una extrema conciencia del dolor y el sufrimiento, resulta especialmente liberadora y placentera” (Munguía 130). El humor, como lo concebimos hoy día, no pretende generar una risa franca y abierta, no pretende solo relajar o evadirse de la realidad —aunque estas sí sean algunas de sus funciones—, sino que, por medio de su ingenio, “la grandiosidad inflada recibe un pinchazo y se deshinchas súbitamente: lo majestuoso cae por los suelos” (Eagleton 136).

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, Jean Paul Richter describe una nueva forma de entender la risa: el humor. Alejado de la concepción antigua,² piensa que el humor es lo moderno, quiere decir, “lo romántico”. Explica que el humor tiende a destruir lo sublime: “Rebaja la grandeza y eleva la pequeñez, pero, diferente también de la parodia y de la ironía, lo hace colocando el grande al lado del pequeño al mismo tiempo que lo pequeño al lado de lo grande, reduciendo así a la nada uno y otro, porque ante lo infinito todo es igual y todo es nada” (55).

El satírico, que es la medida volteriana inmediata, se centra en la tontería individual para exhibir la falta de moral o de decoro, para llevar al individuo al cadalso; mientras que el humorista es tolerante —pues sabe que como humano es perfectamente capaz de caer en lo mismo que juzga—, muestra piedad, lo que universaliza su postura, pues “no puede desconocer su propia afinidad con el género humano” (Richter 57). A diferencia del satírico, que juzga el actuar desde afuera, en una posición elevada en comparación con los otros, el humorista mide lo infinito a partir de lo pequeño y finito. Esa operación la hace en su interior, desde la subjetividad, mirando las acciones de quienes lo rodean o las suyas propias para ponerlas en la obra humorística y luego aniquilarlas poéticamente, de manera compasiva y generando piedad en el oyente o lector:

² Recuérdese la famosa “teoría de los humores”, desarrollada en la antigua Grecia por Hipócrates, en la que se postulaba que el cuerpo humano estaba compuesto por cuatro sustancias básicas o humores: bilis negra, bilis amarilla, flema y sangre. El equilibrio de estas, que se creía que eran líquidos, proporcionaba salud física y mental al individuo. Posteriormente, el filósofo Teofrasto tomó la idea hipocrática y estableció que todos los seres humanos tenían un exceso natural de alguna de dichas sustancias, lo que determinaba su carácter.

Consintiendo lo cómico en la destrucción del contraste que existe entre los dos principios, el subjetivo y el objetivo, y según hemos dicho, debiendo ser el principio objetivo un infinito del que deseamos apoderarnos, no puedo imaginar ni poner este principio fuera de mí, sino que lo enfoco en mí mismo, donde lo substituyo con el principio subjetivo [...] El hombre ríe entonces porque se dice: «¡Esto es imposible!» «¡Esto es absurdo!». ¡Sin duda! Y por esto en el humorista el yo desempeña el papel principal, y allí donde esto es posible, lleva a su teatro cómico sus relaciones personales, pero tan solo para aniquilarlas poéticamente. (Richter 60)

Jean Paul Richter se refiere a la “idea aniquiladora o infinita del humor”. Algunas experiencias generan una “tensión patética”, acarrear en el individuo una alta carga emotiva o reflexiva, pues parten de lo abrumador de la existencia, del dolor o de lo trágico, que desde la antigüedad se considera lo sublime, la base de la poesía seria y de la tragedia. El humor permite un descanso de aquella carga, pues iguala lo pequeño con lo grandioso, restándole peso a lo infinito a través de lo finito, pero con la certeza de que ambos coexisten en la conciencia del individuo: “Después de cada tensión patética, el hombre experimenta ordinariamente la necesidad de descanso que el humor proporciona. Pero como un sentimiento no puede exigir otro contrario, sino solo su propia debilidad, debe existir en la burla que provoca lo patético, un serio intermedio, y este lo hallamos en el humor” (Richter 58).

El humor es ambiguo, puede provocar cierto sentido de empatía o simpatía por el que enuncia o por los personajes inmersos en la obra y al mismo tiempo se percibe la burla o lo ridículo de la situación. Se desprende del yo, de sus experiencias y de la forma en que concibe y

percibe la realidad, por tanto, no puede subsistir sin la “experiencia desoladora” o la “situación desconsoladora” ante la que es una respuesta, una puesta en marcha de la intimidad del individuo en su relación con la realidad.³

El “carácter humorístico” es general a los humanos, es una disposición anímica sobre la realidad que se observa y se percibe. Un poeta humorístico desvía ligeramente la visión sobre la realidad para volverla algo burlesco, de tal modo que se inserte lo ridículo en lo serio o lo serio en lo que parece ridículo. El humor refleja la naturaleza humana, la obra humorística vuelve signo las contradicciones que perviven en el ser, las cuales descansan sobre todo en cosas pequeñas, en lo finito.

El orden sólo puede asemejarse a lo divino, a lo infinito, de donde deriva lo serio; el caos sensible, de donde deriva el humor, sólo puede ser humano, finito: entre más se aleje del orden, a través de lo grotesco, por ejemplo, más parecido a la demencia será, es decir, menos cercano a lo divino o a lo infinito. El “estilo del humor”, para Jean Paul Richter, dependerá de qué tanto puede el poeta metamorfosear su objeto y de qué tanto apela a los sentidos. Un humor intelectual estará más cerca de lo serio porque atravesará lo razonable por los sentidos; a diferencia de un humor cómico, que casi dejará de lado el razonamiento para dar paso a la experiencia a través de los sentidos.

³ Luigi Pirandello retoma esta idea en su propia visión, llamando la atención sobre la estrecha relación entre el humor y la melancolía: “Esto resultará más claro si se piensa que indudablemente una innata o heredada melancolía, una amarga experiencia de la vida y de sus tristes vicisitudes, o también un pesimismo o un escepticismo adquirido mediante la consideración del azar en la humana existencia y del destino de los hombres, etcétera, pueden determinar esa particular disposición de ánimo que se suele llamar humorística, pero esta disposición, por sí sola, no bastará luego para crear una obra de arte” (239).

El humor conserva muchos elementos de los géneros jocoserios de la antigüedad, entre ellos el espíritu renovador y vivificador. Para los modernos, el humor es una disposición de ánimo, sirve para que el artista se exprese en sus contradicciones, en sus ambigüedades, para mostrar la cara alegre de la vida, pero siempre consciente del dolor terrible de la existencia. Dependiendo de la sensibilidad de cada individuo, el humor puede inclinarse hacia ciertos matices, utilizar ciertos tonos, elaborar imágenes grotescas, absurdas o fantásticas. Se trata de una transformación del objeto tanto desde la visión del artista, como desde sus intenciones, su visión de mundo, la relación que haya establecido con la sociedad o con otros grupos de artistas.

Por esto, el humor se ayuda de la “percepción carnavalesca”. El carnaval en la literatura permite la unificación de los más variados elementos: el diálogo filosófico, la aventura, lo fantástico, la utopía, el lenguaje, el naturalismo bajo, etcétera. Esta unificación o combinación de elementos rompe las barreras entre los géneros, permitiendo que se quiebren lo estático y las formas dogmáticas y tradicionales de expresión literaria; además, imprime fuerza y vitalidad al arte a través de la generación de imágenes poéticas novedosas. Bajtín, en su estudio sobre Rabelais, lo explica del siguiente modo:

impregnada por esta compenetración y lucha críticas recíprocas entre las lenguas, que rompía con lo que podría llamarse el dogmatismo lingüístico, el cual es inevitable para una conciencia que habita el ámbito de una única lengua, sórdidamente aislada, y el que a la larga es definitivamente imposible. Por eso el radicalismo literario y lingüístico de Rabelais se basa en la superación de este dogmatismo, la que es realizada en un ambiente que era plurilingüístico, además de modo activo y crítico; y esa es

la premisa sustancial de su libertad excepcional de imágenes, de la libertad respecto de todas las normas y condiciones discursivas, así como también de todos los valores lingüísticos establecidos por la jerarquía semántica (“Quince tesis” 63)

Como se observa, la concepción del humor artístico es moderna, pero conserva ecos de la tradición de los géneros jocosos, permitiendo la entrada de las más variadas formas de expresión. La “percepción carnavalesca” permitió que surgieran estructuras como el verso libre o el poema en prosa —por poner algunos ejemplos—, que se integraran símbolos populares del folclor y que se cambiaran los escenarios de las descripciones artísticas. En la modernidad, ya no están los jardines idealizados, al estilo neoclásico, sino el arrabal y la taberna, además de las implicaciones ideológicas y lingüísticas que esos mismos espacios motivaban. El espíritu revitalizador de la “percepción carnavalesca” sirvió a los modernos para manifestar su propia libertad intelectual y ética. No se podría afirmar que se trata de ciertos procedimientos fijos, de estrategias literarias o retóricas específicas, sino más bien de una visión audaz de la realidad y del arte, liberadora, festiva.

Explica Manguía Zatarain que el acto humorístico, en esencia, es un acto ético, es decir, un modo particular de ver el mundo, de darle coherencia, así como de enfrentar las situaciones en las que nos pone la propia vida, por más dolorosas que estas sean. Quizá esa sea una de sus principales diferencias respecto a lo cómico: lo humorístico no pretende solamente el disfrute, el placer a través de la risa, sino que reconoce que este placer se desprende o deriva de una situación dolorosa o de una experiencia desoladora.

No es extraño que Girondo haya incluido, desde la primera publicación de *Veinte poemas*, un epígrafe que va a determinar el espíritu

de la obra: “Ningún prejuicio más ridículo / que / el prejuicio de lo SUBLIME” (25). Este epígrafe tiene como punto de referencia lo artístico en general, la consideración específica de lo que se puede considerar “verdadero arte” para la época: lo que cumple con los parámetros de la estética romántica, neoclásica o realista. Sobre la poesía en particular, había formas artística y socialmente aceptadas de versificación, así como temas propios para ser abordados en el poema, un lenguaje altamente refinado —como el de los modernistas— y una serie de símbolos, con sus figuraciones y motivos, que parecían haberse asentado en una sola e inamovible base significativa.

Para Girondo, pensar conceptos nuevos, generar formas de expresión innovadoras, jugando con los límites de los géneros y del sentido de las palabras, construyendo una forma literaria que corresponda con la observación de una realidad naciente y cambiante, va a ser la base de toda su poesía. Uno de sus modos preferidos de romper con lo sublime es el humor, en tanto que mide lo infinito desde lo finito, a veces poniéndolos a la par, de tal modo que el contraste los equilibre, a veces elevando lo pequeño más allá de lo grande y de lo trascendente y, otras más, rebajando lo elevado al nivel de lo pequeño.

PROFANANDO LO SAGRADO

La ciudad no es solo un paisaje en que se desenvuelve la vida social y personal de los individuos; para Girondo, es un organismo vivo que evoluciona y cambia, que determina el ser de las personas o las cosas que la habitan. La ciudad es una construcción analógica, metafórica, sobre lo nuevo. Lo nuevo, desde el punto de vista de Beatriz Sarlo, “organiza y

da significado al conjunto de reivindicaciones de la vanguardia [...] ‘Lo nuevo’ es fundamento de valor, la vanguardia es unilateral e intolerable. ‘Lo nuevo’ es, de todas las lógicas de confrontación, la más excluyente” (120).

Mónica Bueno observa que la ciudad en Borges es una amenaza y por eso intenta construir, desde el pasado, el ahora. Girondo, por otro lado, celebra el paisaje citadino, precisamente, como una manifestación de lo nuevo que habita en su propio espíritu vanguardista. La ciudad, entonces, será un paisaje disruptivo en sí mismo, porque niega el pasado al darle cuerpo al futuro en el ahora. Desde la perspectiva de Girondo, tal negación no tiene un matiz trágico, sino que debe celebrarse, pues la ciudad, como paisaje determinante del espíritu, traerá consigo lo nuevo para el hombre, una nueva sociedad, un cambio en las concepciones éticas y estéticas.

Con las descripciones de la ciudad, Girondo logra echar por tierra dogmas, creencias y antiguos modos de concebir tanto el arte como la realidad. Recurre a la celebración de las cosas que constituyen la modernidad, que construyen la ciudad. Nada termina por agobiar el espíritu del poeta, hay una exaltación de la vida hasta en las cosas más pequeñas. En este sentido, explica Enrique Molina:

El trato de Girondo con los seres y las cosas [...] no se resuelve en crueldad sino en una ternura última por ellas, una inmensa piedad hacia lo irrisorio, lo desechado, las formas de la frustración [...]

Esta ternura no es evangélica, no nace de la humildad sino de la avidez, de un amor inagotable a la vida, en todas sus dimensiones, de una delicadeza natural para acercarse a los seres

y a las cosas colocados en los niveles inferiores, destituidos por las falsas jerarquías estéticas o sociales. (15)

Este “vitalismo” notable se basa en la “percepción humorística” de Girondo, esto es, elevar lo pequeño en el macrocontexto de la ciudad. Esta visión de mundo se expresa en los poemas a través de ironías, sinécdoques y juegos de lenguaje. Es decir, la imagen de la ciudad se construye con muy variadas formas que conducen a centrar el ojo en los elementos más nimios o insignificantes, rebajando la importancia de los grandes motivos poéticos.

Obsérvese por ejemplo el poema “Apunte callejero”, de *Veinte poemas*, una excelente muestra de la construcción de la imagen de la ciudad a través de la elevación de lo pequeño y por la configuración de imágenes poéticas novedosas: “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” (41). Este texto es el único en los *Veinte poemas* que no indica fecha ni lugar en el que se escribió, como si se quisiera permitir al lector imaginar su propia ciudad. El ritmo está determinado por la secuencia de imágenes poéticas, lo que algunos llaman “expresión de la melodía interior”.⁴ El poema va adquiriendo forma de acuerdo con el punto focal de la voz lírica, el cual cambia de acuerdo con su avance por la calle. La emoción está determinada por lo que se observa. La voz lírica se metonimiza hasta

⁴ María Victoria Utrera Torremocha explica: “Este ‘verso’ que realmente responde a la idea de libertad y del que él mismo [Ricardo Jaimes Freyre] se atribuye la invención en 1894 sería «una forma diferente del verso y de la prosa», una ‘tercera forma’ en la que se mezclan todos los periodos prosódicos y en la que cada unidad se ajusta a una sola idea o imagen, de manera que cada pensamiento crea su propia forma” (315).

convertirse en el “poeta-ojo”, como lo llama Beatriz Sarlo, para dejarnos impresiones sinestésicas de lo que se alcanza a percibir con la mirada. Para Mónica Bueno, estos elementos permiten evaluar en la poesía girondina “el punto de vista corrosivo contra la moral burguesa”. Explica: “el sujeto se metonimiza en un ojo que mira y recorta. La mirada organiza la disposición de las imágenes que selecciona irreverentemente. La mezcla está también en esos recortes que le permiten fusionar lo sagrado con lo profano, lo público con lo privado y, de esta manera, abolir límites” (135).

Al final de la estrofa del poema citado, la voz lírica rompe con los límites de lo sagrado a través de la imagen del hombre abriendo la ventana. Este deja de ser solamente eso, para trascender a convertirse en un crucificado, evidente referencia al mito cristiano. El símbolo de la cruz, al ser colocado en la cotidianidad, es de algún modo profanado, pues pierde sus rasgos asociados con lo divino, se vuelve mundano, humano. Girondo utiliza un recurso parecido en la descripción del campanario de la iglesia, en la tercera estrofa del poema “Paisaje Bretón”:

El campanario de la iglesia,
es un escamoteo de prestidigitación,
saca de su campana
una bandada de palomas. (32)

En comparación con las estrofas precedentes en “Paisaje Bretón”, en esta hay un ritmo mucho más pausado y un tono que tiende a la

solemnidad,⁵ pues tiene que ver con el espacio enfocado. Sin embargo, es irónico, pues el contenido semántico de la estrofa no solemniza el campanario, punto más visible de la iglesia, sino que genera una imagen juguetona, cómica, en la que hay una equivalencia metafórica con la chistera del mago de donde salen palomas. No es un llamado a misa, es un truco de magia; los sonidos no invitan a la devoción divina, sino a un espectáculo de carpa popular.

Otro ejemplo que describe también un campanario de iglesia y que roza con lo grotesco —si se toma en cuenta que estas suelen ser los centros de concentración social, el centro moral, desde el punto de vista simbólico, de las ciudades—, se encuentra en la última estrofa del poema “Venecia”: “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” (45). Si la iglesia es el centro social y moral, en un espacio sensual, como Venecia, el núcleo de la ciudad se mimetiza con esa condición elemental de la personalidad que el poeta observa en el espacio. Recurre a una terminología formal (falo, erección, badajo, *campanile*) para realzar irónicamente la importancia y el poder que ostenta la ciudad en sí, pues el monumento descrito, como punto medular y más visible de Venecia, representa valores sociales, morales y artísticos generalizados e irreductibles.⁶ En el poema, tales

⁵ En esta estrofa parece haber un equilibrio entre versos de arte mayor y menor. Se podrá observar que, aunque se trata de estructuras con dos acentos rítmicos, estas tienen muchos sonidos átonos, especialmente el verso 22, el segundo de esta estrofa, que es compuesto. Otro de los recursos que utiliza la voz para generar ritmo son las rimas internas asonantes, sobre todo entre las palabras acentuadas en el verso 23 y 24 (“saca”, “campana” y “bandada”) que dan una secuencia rítmica uniforme a los versos y que terminan por modular la voz en un tono bajo.

⁶ Cristina Márquez Rodilla, en su artículo “El falo, símbolo privilegiado del psicoanálisis”, explica: “Lacan al introducir los tres registros parece poner orden dejando al pene en el ámbito de lo real, al significante de la castración en el registro simbólico, y al símbolo

valores se relacionan con el sensualismo y no con lo divino; es decir, actúa el humor para desacralizar, el símbolo es rebajado a lo mundano. Pone en tensión el significado de un monumento para la construcción imaginaria de la ciudad y de su población.

Una marca de la poética de Girondo, según Francine Masiello, es que es impulsada por ritmos eróticos, ya sea por el de la copulación manifestada en la sonoridad del poema o por la yuxtaposición de imágenes sensuales que se van sucediendo a lo largo de los versos. Es bien sabido que Girondo no tenía empacho en incluir los lenguajes libidinosos de los bajos fondos en su poesía: a veces para erotizar, a veces para generar juegos grotescos, a veces —como es el caso de la estrofa anteriormente citada— para invertir los valores tradicionales asociados con aquello que se describe. Esa inversión, por medio de la imagen sexualizada, permite que la poesía desarrolle dos cualidades fundamentales del humor: por un lado, resta solemnidad a la carga simbólica; por el otro, pone de manifiesto el ingenio que puede cambiar la concepción supuestamente inamovible de los objetos en el mundo.

El ingenio, en la poesía humorística, es la expresión a través de la imaginación o la fantasía invertidas y aplicadas a los objetos, de tal modo que lo que es pequeño parezca menor, que lo mediano sea más ligero o menos valioso. Rompe con la admiración o el afecto por ciertas cosas, personas o sentimientos supuestamente graves o sublimes, como la *Campanille* de San Marcos. Genera sorpresa o ayuda a reaccionar frente

fálico, estrechamente ligado a los ritos en los que aparecía siempre en erección, al registro imaginario, al territorio de la ficción cuyo tejido es sostén del erotismo. Pero el falo, además de símbolo ancestral, es eje del erotismo, actualísima herramienta literaria y estética como puede apreciarse, por ejemplo, en la reciente torre Agbar de Barcelona: símbolo de la erección permanente que sólo un terremoto u otra gran catástrofe podrían hacer decaer. Sin embargo, el pene es vulnerable y su erección frágil, dependiente del otro, del semejante que lo pone en posición de firmes o lo reduce a su mínima expresión” (46).

a un contraste no observado cotidianamente. Influye en las concepciones ordinarias y literales, lo cual no implica que, según Hazlitt⁷, nos mueva a la simpatía o a la aversión duradera, el efecto es sólo momentáneo.

Girondo, al rebajar estos símbolos morales y sociales, relativiza su sentido desde el punto de vista de la modernidad. El hombre moderno ya no observa en estos centros y en estos símbolos una profundidad espiritual, sino que les da una dimensión más mundana, más terrenal. Esto fractura el nexo entre estos objetos y ese algo superior con lo que tradicionalmente se referencia. Delfina Muschietti explica que este efecto se debe a los procedimientos privilegiados por el texto en la construcción de la referencia, es decir, cómo las cosas de la ciudad son fragmentadas y sacadas de su tradicional contextualización Muschietti señala: “contaminación referencial, desarticulación y desmembramiento sinecdótico del ELLO que desplazan en desmesura y focalización las cosas tal como las conoce nuestra experiencia, esto es, nuestro contacto con la realidad, así como ha sido formalizado por las instituciones de la cultura a la que pertenecemos” (136).

Estos procedimientos poéticos constituyen una visión fragmentaria e íntima de la ciudad, por tanto, basada en la experiencia del ser en el mundo, lo que forma la visión humorística girondina. La

⁷ William Hazlitt, en su texto “Sobre el ingenio y el humor (Conferencia sobre los escritores cómicos ingleses, 1818)” remarca lo siguiente: “El mero ingenio, como opuesto a la razón o el argumento, consiste en destacar alguna coincidencia casual y parcial que nada tiene que ver, o que, al menos, no implica una conexión necesaria con la naturaleza de las cosas, forzadas a la analogía aparente mediante un juego de palabras o una noción irrelevante, como en los retruécanos, los enigmas, las aliteraciones, etc. La chanza, en todos estos casos, reside en la suerte de identidad de mofa, o parecido nominal, establecido por la intervención de las mismas palabras que expresan ideas diferentes y favorecen, como si dijéramos, por una fatalidad de lenguaje, la malévola insinuación que la persona que posee el Ingenio quiere proporcionar para sacarle partido” (84).

fragmentariedad, según Ramón Gómez de la Serna, es un elemento central del humorismo, pues permite que el poeta se desvíe del medio social que “constituye una atmósfera nutritiva. Hijo pródigo de su propio talento, lo derrocha el humorista, protestando contra un orden aparatoso, cuya médula es un desorden que a su vez busca normalidad dentro de síntesis superiores” (67). Girondo utiliza su poesía para cuestionar los órdenes sociales, éticos y estéticos establecidos, y no deja de proponer soluciones artísticas para mirar la belleza del caos como atributo esencial de la ciudad.

LA CIUDAD Y LA NATURALEZA

Los elementos de la naturaleza son trasplantados a la artificialidad de la ciudad en la poesía de Girondo, la cual busca rebajar la simbolización tradicional de dicho espacio para exhibir un nuevo paisaje que corresponde a una nueva sensibilidad. Por ejemplo, en la primera estrofa de “Apunte callejero”, citado arriba, el ruido de los autos destiñe las hojas de los árboles; esta imagen pareciera en sí un sinsentido porque una acción auditiva tiene una consecuencia visual. Se apela al desorden sintáctico y semántico para representar el caos ordenado, valga aquí el oxímoron, que es la ciudad. Esta, a su vez, parece consumir la naturaleza, parece que desea quitarle cualquier halo de vitalidad; pero no es así, pues la estructura artificial se esfuerza por tener en su propia construcción lo que intenta matar: los parques, los jardines, la playa.

El poema “Plaza” empieza con el siguiente verso: “Los árboles filtran un ruido de ciudad” (60). La imagen es muy plástica y una de sus principales virtudes es su efecto sinestésico. En este caso, musita el sonido de la ciudad con una intención de pacificación o de relajación

que se conecta con la descripción que la voz realiza en el versículo siguiente: “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” (60).

Los árboles en una plaza pública apenas y pueden contener la cantidad de sonidos que vienen desde la ciudad, como el propio poema que no los puede reprimir al final del versículo.⁸ El tono juguetón del primer verso se contagia inmediatamente en el versículo siguiente, de tal modo que todo parezca una secuencia de imágenes lúdicas que van creciendo conforme se agregan características a las descripciones o al juego comparativo. Son imágenes, metáforas y prosopopeyas que contribuyen a la visión humorística del poema. Los árboles se asocian con un remanso que conecta a los seres con su pasado en los campos, en la pampa, que los vincula directamente con sus lazos con la tierra. La ciudad representa el futuro pujante hecho presente y sin embargo estos dos símbolos coexisten con una intención poética específica: dar cuenta de que la modernidad es contradictoria y ambigua.

⁸ Se ha dicho que, en muchos textos de este poemario, Gironde combina versos con fragmentos en prosa. Sin embargo, a diferencia de los poemas narrativos de *Espantapájaros*, aquí se pueden ubicar fragmentaciones sintagmáticas específicas, las cuales permiten escuchar un tono y un ritmo muy específico, casi como si estuviera medido, es decir, como si fueran versos dentro de estructuras mayores, como si se tratara de estrofas que no se acomodaron en su forma tradicional a propósito, lo cual no implica que se pierda el ritmo versal. Me parece que es más adecuado analizar estas estrofas pseudoprosódicas como versículos. Por ejemplo, cada una de las secciones del versículo, dividida en tres por los puntos y seguido, logra acelerar cada vez más el ritmo que comenzó con el verso de los árboles. La primera parte parece imitar hasta la posición de los acentos del verso inicial, pero después se le agrega uno más y, al final, cuando habla de los hombres dormidos, ya es imposible contener la cantidad de sonidos. Esto último es contradictorio, pues hay más sonido donde está el sueño, que parece muerte, otorgado por la anestesia solar. La expresión sonora, en este caso, corresponde con lo que quiere enunciar la voz lírica: la falta de contención del sonido, del ruido de la ciudad, el cual parece atravesar poco a poco el poema.

Este poema está firmado en Buenos Aires. Girondo tenía presente el conflicto por el que pasaba la modernidad argentina⁹. En su poesía, por lo menos en *Veinte poemas*, no hay un interés por conciliar con el pasado, como en Borges o en Güiraldes¹⁰, sino que, a través de la descripción humorística, el conflicto se resuelve en una visión que exalta el presente. Beatriz Sarlo lo explica de una manera mucho más clara:

Cultiva una distancia respecto de los objetos que pertenecen al “mundo” y no son digeridos en la economía del poeta. Las cosas están allí, afuera, en la escena urbana; la relación simbólica que se

⁹ En Buenos Aires, desde 1890, a decir de Sarlo, ya se había roto la imagen de la ciudad homogénea. Para los años del Centenario de la Revolución de Mayo (1910), la ciudad ya se había vuelto cosmopolita. En ella se encontraban los nativos al lado de los inmigrantes extranjeros, los llegados de Europa o de los países cercanos menos industrializados — como el mismo Rubén Darío, quien arriba en 1893—, y los internos que llegaban desde las orillas de la ciudad o de la pampa. Esto causa mucho temor entre los intelectuales de la época, pues este cosmopolitismo trae consigo un desprecio por “lo bárbaro”, es decir, por “lo criollo” que se comenzó a considerar primitivo, una suerte de carácter moral que solo servía como pintoresquismo de un pasado que tenía que dejarse atrás. Los intelectuales nacionalistas pretenden quitarle la connotación negativa a lo criollo, por lo que impulsan sus valores y virtudes positivas: generosidad, desinterés y disposición para la vida heroica. Consideran que quienes destruyen la identidad son los “gringos”, es decir, los inmigrantes, a quienes se les reviste con la imagen de ser personas sin miras de elevación, con el único afán de lucrar y terriblemente mezquinos.

¹⁰ Mónica Bueno explica que el joven Borges experimenta la tensión entre el pasado y el presente del siguiente modo: “En *El campo y la ciudad*, Raymond Williams sostiene que el mito y la revolución son dos ideas típicas de la ciudad. ‘Con ellas’, señala Williams, ‘se podría leer gran parte de la literatura de fin de siglo’ (54). En ese sentido, para Williams, el mito no se opone a la historia, sino que la complementa porque conlleva un alejamiento del exceso de conciencia histórica para acercarse a la experiencia estética. En este punto, la experiencia poética del joven Borges logra aunar lo personal con lo comunitario; esto es, recuperar la forma mítica de la historia nacional, en los nombres propios (Rosas, Quiroga, su abuelo) o en la aparición de un ideograma constitutivo de la historia nacional, como es el concepto de patria” (122).

establece con ellas, no es de propiedad, tampoco de apropiación; nadie las incorpora a su patrimonio porque sobre ellas se ejerce, básicamente, el común derecho de la percepción. [...] La escena urbana, que para Girondo es una naturaleza, no tiene historia; en consecuencia, nada puede perderse ni convertirse en objeto de evocación; el presente es más extenso que el pasado; lo que se ve cubre y obtura lo que otros poetas construyen como recuerdo (81-82)

Es más fuerte el presente urbano que el oasis que se busca en el pasado, el cual queda ridiculizado a través del humor. Girondo rebaja la simbolización tradicional, quitándole todo su peso alegórico al árbol, lo metaforiza como “filtro” para generar una imagen microscópica; el escenario macroscópico es la ciudad como máquina, como totalidad. La plaza sólo es una parte de esta y los árboles sólo son un filtro para que la maquinaria siga funcionando perfectamente. Además, los árboles únicamente delimitan un espacio específico, en el que el ciudadano puede tener la sensación de que “La vida es aquí urbana y simple” (60).

El sol que aparece (“Hombres anestesiados de sol que no se sabe si se han muerto”) no es vida o luz, por el contrario, se relaciona con el sueño y la muerte, elementos tradicionalmente nocturnos o referidos a la oscuridad. La sinestesia solar se configura de manera paradójica, por su asociación con lo contrario. La imagen que resulta es de una especie de caricatura poética de los hombres que descansan de la ciudad en el parque citadino. Siguiendo a Jorge Schwartz, la ciudad se apropia de todos los referentes poéticos para sacarlos de los espacios que hasta ese momento les habían sido tradicionales, eso los revitaliza, los vuelve elementos nuevos dentro de una novedosa forma de concebir el alrededor y, por supuesto, la poesía misma.

El mismo Schwartz explica que, en estos primeros libros de Girondo, la expresión depende del punto de vista del turista, por eso todo lo que describe la voz lírica parece nuevo, como el sol, los árboles o la playa, pues se exaltan los vaivenes espacio-temporales de la ruta geográfica. Dice: “La palabra desempeña en estos primeros libros una función deíctica por excelencia, o sea, la indicación del espacio circundante como soporte de un referente urbano permanentemente ironizado, caricaturizado” (“La trayectoria masmedular” 217).

Se puede observar esto mismo en el texto “Croquis en la arena”. El poema en su forma es muy interesante, pues es una manifestación del ritmo marítimo,¹¹ algunos versos hacen el efecto de retraerse y apartarse, como si fuera el sonido del mar que se escucha en la playa. Visualmente se hace una especie de croquis de las olas, simulando el espacio. Es un experimento sonoro y visual heredado del futurismo para generar el efecto de estar presente en la playa, idea que se fortalece con la semántica del poema.¹²

El poema comienza del siguiente modo: “La mañana se pasea en la playa empolvada de sol” (34). El tono es bajo, para dar la sensación

¹¹ Este efecto da la sensación del sonido del oleaje. De algún modo el mar contagia al poema. Se podría tratar de una influencia que tiene bien estudiada Girondo, pues este mismo sentido rítmico aparece en otros poemas, como en “Paisaje Bretón” o “Calle de las Sierpes”. Los versolibristas decimonónicos asociaban la expresión de la emoción con el ritmo marítimo: “Juan Ramón [Jiménez] sigue el conocido tópico whitmaniano que asocia el ritmo libre a las olas del mar, tópico repetido por un buen número de poetas anglosajones, y por otros como Mario de Andrade. Para Whitman, el mar mismo es un gran poema versolibrista, cuyas líneas son *‘the liquid, billowy waves, ever rising and falling, perhaps wild with storm, always moving, always alike in their nature as rolling waves, but hardly any two exactly alike in size or measure’*” (Utrecha Torremocha 321).

¹² El futurismo pretendía: “acabar con la imagen del poeta romántico y soso y contraponer una acción dinámica y un espectáculo visual y fonético, una explosión sintáctica, la conversión de la página en una superficie neutral que llevase a cabo muestras gráficas neutrales en un campo dinámico de fuerzas tipográficas y sonoras” (4).

de serenidad.¹³ La prosopopeya forma una imagen poética de tranquilidad que corresponde con el ritmo del verso y además adjetiva la belleza de la arena que está maquillada con el resplandor de la luz solar, es una imagen muy plástica, casi una postal.

Inmediatamente, en la segunda estrofa se rompe con la serenidad para volcarse a la fragmentación, a la sinécdoque violenta, para lograr lo que podría considerarse la “ilógica del arte”, como la llama Macedonio Fernández¹⁴, o para “aniquilar” cierta concepción de belleza. Esto produce una visión paradójica, para que el tono humorístico vaya concretándose entre la belleza cursi del mar y el contraste violento con lo que sucede en la arena, obsérvense las siguientes estrofas:

Brazos.

Piernas amputadas.

Cuerpos que se reintegran.

Cabezas flotantes de caucho.

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

¡Todo es oro y azul! (34)

¹³ La aliteración de /p/ y /l/ generan el efecto de agua en calma. En este caso se refiere al mar, a la playa matutina, cuando el oleaje aún está en paz.

¹⁴ En su “Teoría de la humorística”, Macedonio Fernández da cuenta de lo verdaderamente humorístico artístico, que para él es el “chiste conceptual” o “Ilógica del arte”. Dice: “¿Cuál es el efecto concienial, para nosotros genuinamente artístico, que produce el humorismo conceptual? Que el absurdo, o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad” (297).

Ya no se está al pendiente de la belleza de la arena maquillada con la luz solar, sino de lo que surge de ella: partes de cuerpos que parece que se desentierran o que el mar va arrojando. Lo grotesco parece invadir la belleza del espacio. Sin embargo, la voz lírica no deja de construir una experiencia en la playa con un tono festivo, lo que vuelve irónico el discurso. El versículo rompe con la fragmentación de los cuerpos cercenados para regresar a la belleza de la cotidianidad playera.

Por ello, la voz lanza un grito emotivo, pero irónico (“¡Todo es oro y azul!”). Hay una especie de arrobamiento por lo que se observa; aunque, en realidad, la voz quiere llamar la atención sobre el lugar común de la playa, su consabida belleza, su exagerado fulgor en el imaginario colectivo. A partir del siguiente versículo, se nos presentarán otras cosas que están en la playa. No es un espacio vacío, no todo es oro, es una playa urbanizada; no debe olvidarse esto, el poema está fechado en Mar del Plata. Así, se rompe con el idilio, pues este espacio ha sido invadido por la artificialidad moderna.

Algunos de los elementos citadinos van invadiendo de a poco el escenario natural. Los toldos, las novelas o los zapatos de goma que se mencionan en el siguiente versículo comienzan a dar lugar a una especie de goce artificial: la ciudad traída a la naturaleza, pues los visitantes decidieron evitar todo tipo de incomodidad, dolor o aburrimiento. Esto podría ser un ejemplo de lo que Francine Masiello llama “visión anti-pastoril de la naturaleza” en la poesía de Girondo, en la que destaca la inversión de las convenciones para confeccionar una geografía desacralizada. Explica la crítica:

Hasta cierto punto, nos recuerdan los trabajos paisajísticos de algunos escritores surrealistas [...] en tanto que estos ofrezcan una mezcla de *tropos* culturales que pasan de lo sublime a lo vulgar; lo

bello combinado con lo grotesco, lo elevado con lo cotidiano. Girondo también evoca estas extrañas yuxtaposiciones para subrayar el lenguaje antinatural de la propia poesía, para desvelar las artimañas de la visión lírica, el artificio de la representación (92)

Los versos y versículos de “Croquis en la arena” dan cuenta de la yuxtaposición y las paradojas que menciona Masiello. Esta “ilógica del arte”, según la crítica, no solo puede cambiar nuestra concepción sobre lo que se observa objetivamente, sino también sobre la poesía misma. Los recursos del humor en la poesía girondina tienen una intención rupturista más elevada que la propia burla, se trata de una apuesta estética y crítica. Obsérvese el versículo más largo del poema que nos ocupa: “Hay quioscos que explotan la dramaticidad de la rompiente. Sirvientas cluecas. Sifones irascibles con extracto de mar. Rocas con pechos albosos de marinero y corazones pintados de esgrimista. Bandadas de gaviotas que fingen el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel” (34).

La voz lírica describe todo lo que sucede al mismo tiempo para generar una especie de efecto o sentimiento abrumador. La voz está en medio de ese caos, de esa saturación de cosas, sonidos, imágenes, en medio del espacio habitado por la modernidad, como si en verdad no existiera la paz de la contemplación que nos propuso en un principio, que nos propone otro tipo de poesía. En el quiosco, literalmente, se está vendiendo el mar o, mejor dicho, la evocación emotiva, simbólica, su fuerza lírica, artística, que se ve reducida a *souvenir*. Al utilizar el verbo “explotar” hace hincapié en la comercialización y en el consumo de lo que está en la playa. Parecido a la primera parte del poema, culmina con una exclamación que da pie a una secuencia imprecativa:

¡Ante todo está el mar!
¡El mar!... ritmo de divagaciones. ¡El mar! Con su baba y su
epilepsia.
¡El mar!... hasta gritar
¡BASTA!

Como en el circo (34)

Esto es una continuidad muy emotiva, pero irónica, pues estos gritos, lejos de elevar el mar al nivel de símbolo o de rescatarlo de la explotación, de defenderlo del rebajamiento mundano, lo termina por sobajar todavía más. La grandeza es rebajada por el humor. Incluso queda aislado el sustantivo “mar” las dos veces que aparece, pues se trata de una especie de evocación heroica, pero que se contradice en la semántica, pues este “héroe”, motivo de los poetas y los artistas en general, no es más que un ser enfermo que emite sonidos sin propósito ni ritmo, que es caos en su más pura esencia —como pretende el poema con su combinación versificatoria—, como los sujetos y los objetos que están en la arena.

Aunque solamente son tres versos de arte menor, el cierre es poderoso.¹⁵ Lo que más llama la atención es que la emotividad de la voz

¹⁵ En los últimos tres versos hay cuatro golpes de voz colocados estratégicamente. En el primero de estos, de hecho, hay una rima interna que abona al ritmo. Por cómo está diseñado el verso, se pensaría que seguiría una concatenación, pero la voz aísla el segundo grito y lo coloca entre signos de admiración, lo que obliga a hacer una pausa versal antes y después del “basta”, buscando, precisamente, que se haga el silencio, que se escuche por un momento el mar y no el caos de la playa, no en vano el último verso es átono hasta el sustantivo que cierra, además, con un acento alto, quitándole lo ceremonioso al tono, como si fuera un remate irónico. También se ve que el acomodo de los versos da lugar a

va creciendo hasta el “¡BASTA!”. Es el sujeto lírico quien lanza el grito, pero puede prestarse a una ambigüedad, pues es posible pensar que el mar es quien enuncia el grito, quitándole la voz al sujeto para expresarse: está cansado de ser explotado y convertido en un espectáculo para el disfrute de los visitantes, harto de no ser más que un *show* de circo, no más que un entretenimiento sorprendente. En resumidas cuentas, el poema trata todo el tiempo de dar la vuelta al símbolo que ha significado el mar para los artistas y para la sociedad, pretende quitarle su idealización y su solemnidad a través de un tono irónico, ambiguo e hiperbólico.

EL YO CITADINO

En “Apunte Callejero”, la voz lírica hace referencia a los elementos de la ciudad como causantes de cierta angustia que muere ante el poder del humor:

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 (41)

la visualización del mar y a su ritmo de vaivén; se organizan como olas, entre las que la segunda, evidentemente, es la que golpea con más fuerza la playa.

El poeta-ojo no puede evitar absorber las pequeñas cosas de la ciudad, lo finito que se concentra en la experiencia poética. Su única preocupación es la de reventar por estar “tan lleno de ellas”. Así que decide dejar un “lastre”, metaforizado en su propia sombra, es decir, en una parte de su propio ser que muere, irónicamente, suicidándose en las vías de un tranvía, símbolo inequívoco de la modernidad. La experiencia abrumadora que venía describiendo, se desinfla con un pinchazo poético que sorprende por la violencia de la imagen que produce.

Al matar esta parte del yo, enfrenta y rompe algunos principios del Romanticismo,¹⁶ en tanto que la subjetividad no es solamente el mundo interior del poeta, sino que hay un impulso desde el exterior que se interna en su visión de mundo; es decir, la voz poética de los textos de Girondo necesita estar en la realidad, con las cosas pequeñas, donde se mueve la gente, bajar de la Torre de Marfil. Le interesa lo etéreo solamente para rebajarlo al nivel de la cosa; de este modo, el yo no tiene un vínculo con lo divino, sino que es sólo una cosa más en el mundo. En otras palabras, se desacraliza.

Técnicamente, en los poemas de Girondo, por lo menos en *Veinte poemas* y en *Calcomanías*, prácticamente no existen los sujetos líricos. Se trata de una negación total y absoluta del yo. El poeta no se representa a sí mismo, pues el yo pierde su propio valor ante la existencia de todo

¹⁶ Héctor García-Blásquez Bedoya explica que durante el Romanticismo el “exacerbado subjetivismo que genera un choque entre el ‘Yo ideal’ del poeta y la realidad social circundante, conduce al romántico a internarse en la soledad, la lejanía y, en muchos casos, a encerrarse en su torre de marfil. El romántico busca desesperadamente la evasión hacia un mundo ideal, ilusorio, del que procede su gusto por la Edad Media, el orientalismo y el exotismo. [...] Fundan y publican sus trabajos en revistas y anuarios. Hacen propaganda de sí mismos y de otros para lograr la unión, ‘Aunque este afán por la simbiosis no es más que el reverso de su individualismo y la compensación de su soledad y de su desarraigo’ (Hauser 380)” (6).

lo que la modernidad ofrece. Para Francesca Camurati esto es una actitud de repudio, por parte de Girondo, contra el impresionismo y la emotividad paisajista. Cuando aparecen rasgos de emotividad son más bien ironías, hipérboles, que sirven para fortalecer el espíritu humorístico de los poemas, como las interjecciones en “Croquis en la arena” o la misma imagen de la sombra suicidándose, o como cuando la voz exclama en “Croquis sevillano”: “¡Los patios fabrican azahares y noviazgos!” (51) o aquella otra de “Verona”: “¡Guitarras! ¡Mandolinas! ¡Balcones sin escalas y sin Julietas!” (66). Aunque a Camurati no le interesa particularmente el espíritu humorístico ni las ironías hiperbolizadas de las que doy cuenta, sí explica lo siguiente sobre la disolución tanto de lo sublime como del sujeto lírico:

En su poesía, la mirada de quien percibe solo puede construir sumas de fragmentos, nunca totalidades, y el sentimiento del sublime no encuentra espacio, ni siquiera como objetivo posible o deseable. Además, el sujeto poético no se identifica como tal, sino que está totalmente diluido en el magma de objetos, personas y animales que habitan los poemas. No hay un yo lírico que sentado frente al pasaje funcione como filtro entre este y la expresión poética. El paisaje de los *Veinte poemas* es sobre todo urbano y cuando aparece el paisaje natural no adquiere ninguna significación trascendente, más bien se lo incorpora al poema como objeto más o hasta se le critica cierta inutilidad expresiva. (213)

Como el sujeto lírico está diluido entre las cosas y los seres que aparecen en los poemas, su lugar en la enunciación lo toma una voz que por momentos se presenta como una conciencia que describe una

experiencia, es decir, construye sus impresiones en el presente que todo el tiempo se esfuma en la vivencia, de ahí la fragmentariedad en los poemas. Aunque es un observador, en algunos poemas se remite a experiencias determinadas por el espacio. En la mayoría de los textos, Girondo construye impresiones, así, el yo lírico y la ciudad misma no son más que percepciones de lo que se experimenta en el presente, estampas, caricaturas representadas en el texto literario.

Un ejemplo es la quinta estrofa del poema “Café-concierto”: “La camarera me trae, en una bandeja lunar, unos senos semidesnudos... Unos senos que me llevaría para calentarme los pies cuando me acueste” (33). Toda la estrofa es un versículo en el que se hace presente el yo lírico para expresar ciertas impresiones en el presente de manera vivencial, pero no eleva su sentimentalismo para llenar a la otra, a la mesera, de sí mismo, sino que diluye la experiencia del yo entre las pequeñas cosas que describe.

La reticencia divide el versículo en dos partes: en la primera, el sujeto recibe los senos; en la segunda, imagina qué haría con ellos. Así se puede fijar mejor la sinécdoque que sustituye el cuerpo completo de la mujer. Los senos son el objeto de deseo, pero hay una resolución que tiende a la ilógica, pues en vez de elevar el objeto al grado del erotismo, el sujeto prefiere imaginarlo desde el más simple utilitarismo, como si fueran dos bolsas de agua caliente que servirán para pasar las noches de frío; sustituye la posibilidad erótica por la utilidad práctica y nada más, rompe con la lógica del sensualismo proporcionado por el propio espacio. El sujeto, en otro tipo de poesía, expresaría cierto tipo de belleza asociada con lo nocturno y que se combinaría con el deseo sexual. La costumbre lírica se rebaja, lo tradicionalmente aceptado se desinfla y se genera el humor a través de la ilógica puesta en ellos.

CONCLUSIONES

La imagen de la ciudad se va construyendo de las pequeñas cosas que se encuentran en el andar cotidiano, a las que el ojo del poeta presta particular atención. Estas pequeñeces son elevadas a través de la poesía, le dan vida y determinan la personalidad de las ciudades, es decir, construyen la modernidad. Girondo toma tanto los elementos más representativos, como los más nimios del espacio, para relativizar su funcionalidad o su significado. Se trata de concentrarse en el presente, mirar todo como si fuera nuevo, de tal modo que se puedan desacralizar, a través del humor, ciertos símbolos, estructuras o concepciones sociales, morales o artísticas tradicionales.

En *Veinte poemas*, la estructura poética, las ironías, las caricaturizaciones, las hipérboles, sinécdoques y demás recursos poéticos permiten que caiga lo sublime, lo poético, la convención y la tradición. El humor en los poemas girondinos rompe con todo y construye una nueva forma de observar la nueva realidad. Funda una visión innovadora y positiva de la ciudad, la modernidad, lo nuevo, desde la consideración de lo más insignificante, de lo que parece nimio, de lo que es más cercano a la experiencia cotidiana, mundana, humana.

A través del humor, los símbolos sagrados se desdoran para desinflar su sentido moral y su significado social. El poeta ojo observa en ellos pequeños detalles que nadie había visto y los ironiza a través del ingenio poético para transformar el objeto sagrado en una mundanidad, en algo ridículo o abiertamente profano. Al trastocar estos símbolos, pone en entredicho los valores éticos y estéticos que se les ha atribuido tradicionalmente. La poesía girondina, en este aspecto, revela que la arbitrariedad puede relativizarse. Girondo, por medio de su humor, considera nuevas perspectivas y significados para las cosas que habitan

el mundo. Al ridiculizar lo sagrado, no busca destruirlo, sino mundanizarlo, volverlo terrenal, más cercano a la humanidad. En resumidas cuentas, hasta lo más imponente y elevado, como la *Campanille* de San Marcos, tiene su cara alegre.

Por otro lado, la poesía girondina que describe la ciudad presenta una naturaleza que choca con las concepciones de la poesía paisajista tradicional. Ya no es la indomable de la literatura latinoamericana decimonónica, sino que está sometida por el nuevo paisaje citadino. La ciudad es elevada como nuevo referente poético y, por medio del tono irónico y las figuraciones humorísticas, la vieja naturaleza se queda sólo como un referente de lo que fue, de lo que existió; ya ha perdido su grandeza lírica, ya se ha convertido solo en un recuerdo nostálgico o melancólico de un pasado que ya no existe, pero al que algunos puristas aún son devotos. El humor despoja a estos elementos de su antigua majestuosidad y romanticismo, los convierte en parte de la maquinaria, en un espectáculo de circo, les arranca completamente su brillo. El humor, también, subraya la ironía de la transformación del entorno, el cómo la máquina requiere de la naturaleza para ser completamente.

Finalmente, en *Veinte poemas* se destruye el yo lírico para desacralizar la tan estimada individualidad y emotividad que acompaña al poeta romántico. El yo queda difuminado entre las cosas del mundo, se convierte en un mero observador que registra y describe la realidad urbana desde una nueva sensibilidad, desde la que nada puede ser sublime, ni siquiera el mismo poeta. Dislocar la poesía, rebajando al yo y los sentimentalismos que derivan de él, permite enfocar el ejercicio poético en la ciudad, lo cual genera imágenes fragmentadas y múltiples sobre la propia experiencia urbana. Las voces líricas de Girondo exploran la ciudad como un espacio de anonimato y de encuentro casual, donde la individualidad se pierde. El yo lírico se disuelve en la multitud

y en la arquitectura de la ciudad, mientras que la poesía se convierte en una metáfora sobre la realidad colectiva, sobre lo que se observa y lo que no, sobre el orden y el caos, sobre lo serio y lo risible que habita en todas las cosas, más que en una expresión de sentimientos y emociones individuales.

El humor girondino no niega el sufrimiento humano, no puede ser condescendiente, sino que tiene el propósito de desinflamar el objeto al que se dirige. Tiene un sentido de rebeldía y de extravagancia, de fantasía y de ilusión, y de ahí parte para provocar la autorreflexión y la crítica a la idiosincrasia que imperaba en Argentina y en toda Latinoamérica en la década de 1920.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail. “Quince tesis sobre François Rabelais en la historia del realismo (1946)”. *Mijail Bajtín: Rabelais, la risa y la cultura popular*, compilado por Carlos Antonio Aguirre, Desde Abajo, 2019, pp. 49-64.
- Beltrán Almería, Luis. *Anatomía de la risa*. Ediciones sin nombre / Conacyt / Universidad de Sonora, 2011.
- _____. *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura de occidente*. Montesinos, 2002.
- Bueno, Mónica. “Los tonos de la vanguardia: poesía y ciudad”. *Variaciones sobre Borges*, no. 35, 2013, pp. 111-142.
- Camurati, Francesca. “Veinte poemas. Veinte postales. Sobre el primer libro de poemas de Oliverio Girondo”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, no. 85, 2005, pp. 205-221,

https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2005_num_85_1_2910.

“De la poesía fonética a la poesía sonora (vanguardias históricas del siglo XX)”. *Merz Mail*, <https://www.merzmail.net/fonetica.htm>.

Eagleton, Terry. *Humor*. Penguin Random House, 2021.

Fernández, Macedonio. Teoría de la humorística. *Teorías. Obras completas: Tomo III*. Ediciones Corregidor, 1974, pp. 229-308.

García-Blásquez Bedoya, Héctor. “El Romanticismo”. *Runa Yachachiy: revista digital*, no. I, 2016, <https://alberdi.de/ROMANHECIS2016.pdf>.

Girondo, Oliverio. Manifiesto Martín Fierro. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, compilado por Hugo J. Verani, Fondo de Cultura Económica, pp. 272-273.

_____. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías*. Losada, 2007.

Gómez de la Serna, Ramón. *Humorismo*. Casimiro, 2014.

Hazlitt, William. “Sobre el ingenio y el humor (Conferencias sobre los escritores cómicos ingleses, 1818)”. *Cuadernos de información y comunicación*, no. 7, 2002, pp. 69-94, <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110069A/7338>.

Mariátegui, José Carlos. “Oliverio Girondo”. *Oliverio Girondo: Obra completa*. Conaculta, 1999, pp. 614-616

Márquez Rodilla, Cristina. “El falo, símbolo privilegiado del psicoanálisis”. *Trama y fondo: revista de cultura*, no. 22, 2007, pp. 45-56.

Masiello, Francine. “Oliverio Girondo: naturaleza y artificio”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año 24, no. 48, 1998, pp. 85-98.

- Molina, Enrique. Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo. *Obras completas de Oliverio Girondo*. Losada, 1968, pp. 7-40
- Munguía Zatarain, Martha Elena. *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*. Iberoamericana Editorial / Vervuert, 2012.
- Muschietti, Delfina. “La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo”. *Filología*, no. 20.1, 1985, pp. 153-169.
- Pirandello, Luigi. *El humorismo*. Ediciones elaleph.com, 1999.
- Ritcher, Jean Paul. “Del humorismo”. *Cuadernos de información y comunicación*, no. 7, 2002, pp. 53-68,
<https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110053A/7337>.
- Sarlo, Beatriz. *Modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Siglo XXI, 2020.
- Schwartz, Jorge. “La trayectoria masmedular de Oliverio Girondo”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1966, jun. 1966, pp. 553-554.
- _____. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Beatriz Vierbo Editora, 2002.
- Utrera Torremocha, María Victoria. “Ritmo y sintaxis en el verso libre”. *Rythmica. Revista española de métrica comparada*, no. 1, feb. 2003, pp. 303-333, <https://doi.org/10.5944/rhythmica.3958>.