

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**EL HUMOR EN LA POESÍA LATINOAMERICANA DE
VANGUARDIA
(DE LOS JUEGOS SONOROS AL HUMOR NEGRO)**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**MAESTRÍA EN LETRAS
(LETRAS LATINOAMERICANAS)**

P R E S E N T A

Carlos Manuel Pineda Sumano

Asesor: Dra. Susana González Aktories

Junio de 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción.....5

Consideraciones preliminares: el humor en la poesía de vanguardia latinoamericana

Capítulo 1.....17

Humor y comicidad. Divergencias conceptuales en una zona inestable para la crítica literaria

Capítulo 2.....33

El humor en los (re)juegos fónicos del gran guiñol vanguardista: de jitanjáforas y otras quimeras poéticas. (Brull, Ballagas, Guillén, Huidobro, Hidalgo)

2.1

Poesía pura, “infantilismo” y poesía negra: por las (r)*humorosas* venas de la vanguardia

2.2

Glosolalia dadaísta y performatividad burlesca

Capítulo 3.....94

Humor sexual de tendencia misógina. Lastre ideosincrático de la vanguardia. (Hidalgo, Sinán, Gironde, Vidales, Valdés, Ballagas, Guillén, Luna)

3.1 “Cosificar” a la mujer. ¿Estrategia (anti)vanguardista contra el poder de la *femme fatale*?

Capítulo 4.....130

Ironía, parodia, sátira: obuses cancerberos de la vanguardia. (Vidales, De Greiff, Palés, Moro, Guillén, Novo)

4.1 Tras los pasos ambiguos de la ironía

4.2 El palimpsesto obscuro de la parodia

4.3 Señalar al otro (y al *yo*) con el dedo ácido de la sátira

Capítulo 5.....181

Absurdo, grotesco y humor negro. La antropofagia carnavalesca de la vanguardia.
(Fijman, Sinán, Huidobro, Guillén, Palés, Ballagas, Girondo, Mayo)

Conclusiones.....224

Bibliografía directa.....230

Bibliografía crítica.....232

La poesía parecía ser cosa seria. Poesía
no es sino Nadería. Qué más puede ser ella?
No ignoraba que no era cosa bella
sino la que en sí propia se extasía,

como la que de sí se desasía:
la elación de su pathos, la doncella
de su virginidad, que mundos sella
de pasión y donarse sólo ansía.

La Poesía parecía ser cosa seria. Cosa seria...
Yo creo que ni en la Nada que es lo que sólo existe,
ni en lo que es la vislumbre de lo que vale Nada.

Mínimo en al altitud, máximo en la miseria,
yo soy sino la brizna que a viento algún resiste,
soy sino el mismo viento que a la brizna anonada.

—Cancioncilla”

León de Grefiff

INTRODUCCIÓN

CONSIDERACIONES PRELIMINARES: EL HUMOR EN LA POESÍA DE VANGUARDIA LATINOAMERICANA

Risa: acción de reírse.
 Manifestación de alegría o regocijo [...] que consiste en contraer los músculos de la cara que estiran los labios dejando a la vista los dientes y dando una expresión particular a los ojos; a veces [...] va acompañada de movimientos de otras partes del cuerpo, particularmente de los hombros, y de sonidos vocales particulares, producido todo ello por contracciones espasmódicas del diafragma.

Diccionario de uso del Español
 María Moliner

La emergencia de las vanguardias artísticas europeas en las primeras décadas del siglo XX representó para el desarrollo de la cultura occidental un salto cualitativo, cuya impronta aún se deja sentir en las propuestas artísticas contemporáneas. Esta apuesta radical en la percepción y traducción del hecho estético buscaba demoler los cimientos del arte decimonónico (incluso a través de la negación misma del arte, como propugnaba el dadaísmo) al cual se le negaba trascendencia alguna, por lo que debería ser sustituido por un arte nuevo cuyo fin estaba, más allá de la creación artística, en la transformación del tejido social a partir de la renovación (de inspiración nietzscheana) del individuo; esto es, que las vanguardias quisieron transformar la vida misma, eliminando la vieja moral y la visión dogmática impuesta desde el poder, fuera cual fuere el signo bajo el cual se arropara. Sin embargo, la mayoría de las veces sus programas artísticos sintetizados en los múltiples manifiestos no dejaron de ser sólo literatura: ficción que quería ser algo

más; pero que pocas veces llegó a la calle, limitándose a vociferar desde el papel donde aún hoy día, utópicamente, habita pidiendo cambios platónicos, cuando no alucinantes.

Las vanguardias se enfrentaron desde varios frentes con el estado ortodoxo de las cosas: desde las artes visuales, la música, la arquitectura, *et al.* y, por su puesto, la literatura. Es en este último aspecto en el que, quizá, los países latinoamericanos tuvieron su primer y más fuerte acercamiento al proceso de ruptura vanguardista que se gestaba en el viejo continente, ello debido, entre otras razones, a los viajes realizados a Europa por varios de los por entonces jóvenes poetas como Vicente Huidobro; pero también a que la difusión de una obra literaria por aquellos días, dado su carácter de reproductibilidad masiva, podría haber sido más efectiva que las reproducciones litográficas o en daguerrotipo de las obras plásticas, e inclusive que la adquisición de copias de música¹ de vanguardia, por no hablar de su improbable audición en vivo.

Así, prontamente la literatura se convirtió en el arte propicio para que la cultura de la América Latina ingresara a la vorágine de innovaciones y múltiples rebeldías que la ubicasen a la altura de las circunstancias históricas, pudiendo entonces proponer, desde su particular cosmovisión, su lectura de la apuesta vanguardista. Rápidamente se gestaron en Latinoamérica tanto movimientos que eran evidente reformulación de alguna propuesta europea (estridentismo-futurismo), como otros que se alejaron del nihilismo a ultranza, para proponer estéticas vanguardistas que no temieron volver a sus raíces negras o indígenas, para actualizarlas desde una estética cosmopolita. Dichos movimientos de

¹ Recordemos que apenas en 1878, Tomas Alva Edison patenta su fonógrafo, mientras que el gramófono, instrumento similar utilizado para sonorizar las películas cinematográficas, se patentó en 1888 por Emile Berliner, quien con este acto establecía la piedra fundacional de la futura Columbia Broadcasting System (CBS). Estos datos son trascendentes si consideramos que en el año en que, según la historiografía literaria, da inicio la vanguardia latinoamericana: 1914, el poeta chileno Vicente Huidobro dicta la conferencia *Non serviam* donde postula su ideario estético bajo el nombre de “~~re~~acionismo”.

vanguardia tuvieron diversos signos y guardaron, cada uno a su manera, cercana relación con la (si se me permite el término) ortodoxia vanguardista europea; sin embargo, y a pesar de que los diversos movimientos latinoamericanos tienen una evidente cercanía genética, sería inexacto ubicarlos en un mismo universo estético y tradición literaria; por ello no podemos (acaso no debemos) analizarlos bajo una misma óptica, ya que las diferencias estéticas entre ellos fueron tan significativas, que en ocasiones llegaron a ser excluyentes entre sí, como lo demuestra el caso mexicano del desenfadado estridentismo y su contraparte –conservadora”, el grupo de –Contemporáneos”.²

Ahora bien, a pesar de la importancia que representan las vanguardias literarias para la construcción de la conciencia artística latinoamericana, los estudios que se avocan a su análisis y fijación son insuficientes si los comparamos con los que se realizan de cotidiano sobre otras épocas de nuestra historia literaria, como por ejemplo los estudios novohispanos, la amplia crítica a la Novela de la Tierra y, por su puesto, a la literatura del

² Al margen de los aspectos formales y genésicos (la filia estridentista al futurismo y la de Contemporáneos por el Simbolismo) una de las diferencias entre estos grupos que los hizo virulentamente opuestos entre sí, radicó en que mientras los Estridentistas se manifestaron a favor del enlace entre el nacionalismo y el arte, los Contemporáneos rechazaron explícitamente esta relación, erigiendo su obra dentro de la estética de la vanguardia como una crítica a la retórica nacionalista establecida por el Muralismo, los Estridentistas y la novela de la Revolución. Por otro lado, cabe destacar que mientras para Contemporáneos el pulimento extremo del lenguaje poético era condición fundamental para la gestación del poema, para los Estridentistas el acento debería ponerse en la experiencia desbastadora del lenguaje: en la violación a todo aquello que indicara la preceptiva. Acerca de esta polémica consúltese, entre otros: Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. Vicente Quirarte, "La doble leyenda del estridentismo" en *Las vanguardias literarias en México y la América Central: bibliografía y antología crítica*. Ed. Merlin H. Forster. Frankfurt; Madrid: Vervuert; Iberoamericana, 2001. 185-193. Samuel Gordon "Modernidad y vanguardia en la literatura mexicana: Estridentismo y Contemporáneos". En *Las vanguardias literarias en México y la América Central: bibliografía y antología crítica*. Ed. Merlin H. Forster. Frankfurt; Madrid: Vervuert; Iberoamericana, 2001. 161-175.

llamado *Boom* latinoamericano. Hace falta ahondar en este momento histórico transformacional para comprender certeramente su génesis, la originalidad de sus propuestas programáticas, y su influencia en el devenir de la literatura posterior a su sedimentación.

Si bien es cierto que hacen falta tanto trabajos panorámicos sobre las vanguardias latinoamericanas, también es necesario realizar investigaciones (a modo de arqueología literaria) que tengan como fin “rescatar” algunos movimientos subterráneos que la doxa mantiene en el olvido. Por supuesto, estos acercamientos completarían la geografía de la vanguardia literaria latinoamericana con la realización de estudios puntuales sobre aspectos específicos que nos ayuden, a partir de una visión más aguda, a determinar con mayor precisión nuestro objeto de estudio a partir de sus características intrínsecas; así, en la ampliación de un rasgo particular podremos comprender de mejor manera al todo, dado que en la medida en que determinemos las singularidades de los movimientos y sus hacedores, comprenderemos las conjunciones de sus espectros estéticos como un todo artístico, que respondió a un mismo espíritu de época y estuvo determinado por los aspectos sociopolíticos que en aquella hora bullían en Latinoamérica.³

Aunada a esta situación de marginalidad en la que se encuentran algunas de nuestras vanguardias y un número significativo de poetas que publicaron su libros entre 1916 y 1935⁴, llama la atención que una de las características más caras a nuestra

³ Esto se puede inferir de la profusa información histórico-contextual que ofrece el libro de Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE, 2002.

⁴ Como Alberto Hidalgo, Jacobo Fijman, Manuel Navarro y Luis Vidales, entre otros.

literatura: el humor, se encuentre en igual circunstancia, lo que es evidente por los escasos trabajos críticos que sobre este tema se han escrito en lengua española⁵.

A pesar de que los estudios realizados sobre la vanguardia van en aumento, con una participación cada vez mayor de críticos hispanoamericanos, la mayoría de estos trabajos (Jorge Schwartz, Hugo Verani, Evodio Escalante, Mario de Micheli, Alberto Vital y Luis Mario Schneider, et. al)⁶ apuestan o por las muy necesarias antologías historiográficas, o por las visiones panorámicas de los grandes movimientos y nombres de la vanguardia, antes que por la realización de un análisis temático puntual que la recorra, como sí es nuestro caso, en el cual decidimos poner énfasis en el aspecto humorístico. Otros investigadores, allende las fronteras latinoamericanas, no se han alejado mucho de este camino.⁷ Dado este estado de la cuestión, consideré necesario estudiar el tema del humor como motivo central de la vanguardia poética latinoamericana, lo que necesariamente nos obligó a realizar un acercamiento panorámico que nos permitiera ver en su conjunto al fenómeno.

Ahora bien, si elijo este tema como *axis* analítico del *corpus* vanguardista latinoamericano es, en primera instancia, porque la dimensión lúdica de las vanguardias fue una característica intrínseca para la mayoría de los poetas de aquella hora⁸; en segundo lugar, porque la tradición en lengua española nos provee a lo largo de su historia una cantidad considerable de obras realizadas bajo el signo del humor; y, finalmente, por la falta de estudios realizados en nuestro país sobre la poesía vanguardista en relación con

⁵ Cabe destacar la reciente publicación en México del volumen *Del humor en la literatura: compilación*, Monterrey: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2001.

⁶ Para ampliar estos datos, consúltese la bibliografía crítica al final de este trabajo.

⁷ Grünfeld, Forster, Müller-Bergh, Pöppel, *et al.*

⁸ La gran excepción es César Vallejo y la mayoría de la obra poética de Contemporáneos.

este aspecto⁹. Esta carencia incide negativamente en el conocimiento literario, filosófico, e incluso, antropológico y social de la circunstancia latinoamericana de principios del siglo pasado.

Con base en lo anterior, consideré que el estudio del humor en la poesía de vanguardia latinoamericana es de gran ayuda para determinar los alcances de estas propuestas artísticas en el ámbito social en el cual emergieron, así como su posible pervivencia en el presente literario latinoamericano.

Para cumplir con lo propuesto con anterioridad, precisamos determinar, caracterizar y analizar la función del humor y los modos de expresión de éste en el contexto de las vanguardias literarias latinoamericanas, partiendo del análisis de un *corpus* representativo de los principales movimientos, y dentro de ellos, de los autores más influyentes y las obras con mayor trascendencia literaria.

Así, a partir de la determinación de las funciones generales del humor y de las conceptualizaciones más relevantes del fenómeno humorístico que revisaremos en el primer capítulo, en el siguiente, nos adentraremos en la poesía de vanguardia latinoamericana desde la “superficie” de los fenómenos fónicos como la jitanjáfora, la glosolalia e incluso lo que llamaremos la “performatividad” burlesca; ya en el tercer

⁹ En cuanto a libros editados y hasta donde tengo conocimiento de ello, sólo Evodio Escalante (*Elevación y caída del estridentismo*. México: ESN, CONACULTA, 2002.) y Luís Mario Schneider (*El estridentismo. Antología*. Cuadernos de Humanidades núm. 23. México: Difusión Cultural, UNAM, 1983) han abordado algún movimiento poético con el rigor que se merece. Mientras que Rodolfo Mata se avoca a un análisis temático más puntual (*Las vanguardias literarias en latinoamérica y la ciencia (Tablada, Borges, Vallejo, Andrade)*, México: IIFL, UNAM, 2003). Ya de modo más lírico, encontramos el libro del poeta estridentista Germán List Arzubide (*El movimiento estridentista*. México: Lecturas Mexicanas, 2da. serie, SEP, 1987) y algunos ensayos aislados de Alberto Blanco. Finalmente, y al margen de las vanguardias históricas, el propio Escalante publicó un estudio crítico sobre el poeticismo (*La vanguardia extraviada*, Textos de Difusión Cultural, UNAM, 2003).

capítulo nos acercaremos a una de las singularidades más interesantes de la poesía de vanguardia latinoamericana: el cultivo recurrente del humor sexual de corte misógino; en el capítulo cuarto avanzaremos sobre los órganos vitales del discurso poético vanguardista a través del bisturí de la ironía, la parodia y la sátira; el capítulo que da fin a esta investigación concluye en los calabozos grotescos del humor negro y el absurdo. Esta clasificación, responde a la necesidad de que para comprender a cabalidad el fenómeno de humor, se precisa ir desde sus expresiones más evidentes y que representan una menor complejidad conceptual, hasta aquellas cuya discusión requiere de un mayor nivel de abstracción y análisis.

Este recorrido que realizaremos por la poesía latinoamericana de vanguardia a partir del humor, se justifica en tanto que nos permitirá (a partir de una visión lúdica y descentralizada con respecto a la visión europea) *observar*, con detenimiento, algunos escorzos que todavía pueden guardar claves no evidenciadas para dilucidar de manera óptima los alcances, la originalidad y la permanencia de nuestra poesía vanguardista en la contemporaneidad.

Noticia sobre el *corpus* a estudio

Para efectos de nuestra investigación sólo consideraremos la obra poética de autores latinoamericanos escrita¹⁰ en el período que la crítica suele denominar como de las vanguardias históricas¹¹, esto es, entre 1916 y 1935, siguiendo en este aspecto los

¹⁰ Y en algunos casos, sólo escrita, aunque publicada de forma póstuma décadas después.

¹¹ Acerca de esta periodización y las diferentes posturas de la crítica, consúltese también: Hugo Verani, *Las vanguardias literarias hispanoamericanas (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México. FCE, 1995; “Vanguardias”. *Alforja*, núm. XV, Invierno 200-2001. México: Ediciones Alforja, 2001; Alberto Vital, *La cama de Procusto: vanguardias y polémicas, antologías y*

argumentos de Mihai Grünfeld expuestas en su *Antología de la Poesía Latinoamericana de Vanguardia*. Madrid: Hiperión, 1997.

Amén de esta consideración temporal, incluimos en la selección a poetas de todas las latitudes latinoamericanas (con exclusión del Brasil¹²), con el único criterio de ofrecer a través de su obra poética muestras lo suficientemente evidentes e importantes que fueran útiles para comprender de cabal manera nuestro objeto de estudio.

Ahora bien, antes de concentrar a los poetas y su obra por “zonas” geográficas, preferimos agruparlos en función de sus características humorísticas, lo que nos permitirá una mayor riqueza analítica al ofrecernos en un sólo capítulo autores de diferentes latitudes pero con similares procedimientos humorísticos, lo que implica que podremos encontrar poemas de un mismo autor en diferentes capítulos, mostrándonos así las diferentes facetas de su registro humorístico, así como las diversas estrategias escriturales a las que recurrió para resolver sus planteamientos poéticos basados en el humor. Por otro lado, consideremos que tanto los textos programáticos, los manifiestos, o cualquier otro texto, en el cual se incluya de manera directa o indirecta la poética de un autor o movimiento, serán citados en la medida en que coadyuven a esclarecer la postura del poeta frente al fenómeno humorístico.

Plantear como soporte estructural el entramado de obras y autores alrededor de un núcleo teórico conformado por diferentes aspectos del humorismo, tiene como fin

manifiestos, México, 1910-1980. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1996; Saúl Yurkiévich, *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Barcelona: Muchnik, 1984; y Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE, 2002.

¹² Ciertamente lamento esta ausencia, sobre todo si consideramos la gran riqueza experimental de la poesía lusa desde América. Sin embargo, el compromiso de seriedad y disciplina crítica, me obliga a ella, dado que no tengo el suficiente conocimiento de la lengua como para atreverme a enunciar juicio crítico alguno con respecto a su expresión poética.

ofrecer una visión orgánica integradora del fenómeno que se estudia, y quiere evidenciar las constantes que caracterizan a la poesía de vanguardia latinoamericana.

En este sentido, cabe destacar que la selección del corpus de autores y obras en los que basaremos esta investigación responde: 1) a la originalidad de la propuesta poética del escritor en la que, en por lo menos algunos fragmentos de su obra, refleje a cabalidad una disposición intelectual y anímica para con el humorismo; 2) que sean representativos del universo poético de su país y región; 3) por la impronta literaria dejada por su obra en la poesía ulterior postvanguardista. A este listado hay que sumarle el hecho de mi interés por ampliar los márgenes estrechos de la *doxa* literaria oficial, por lo que a la par de plumas de reconocida fama vanguardista, como Guillén, Huidobro, Girondo o Novo, he convocado a poetas lejanos, ajenos y desconocidos por el lector latinoamericano no especializado (como quizá para algunos críticos) como Alberto Hidalgo, Hugo Mayo, Manuel Navarro Luna, Rogelio Sinán, Luís Vidales y Fernán Silva Valdez, que a pesar de tener un sólido reconocimiento local permanecen casi inéditos más allá de las fronteras de sus países de origen.

Una vez determinadas las prerrogativas que se consideraron para conformar el corpus poético a estudio, es preciso señalar, ahora, algunas consideraciones mínimas acerca de la elección del aparato crítico y teórico usado para enmarcar esta investigación.

Como en el caso de la mayoría de los estudios realizados alrededor del humor y la comicidad, es indispensable referirse a las investigaciones realizadas sobre la risa por Bergson y Hobbes y a las consideraciones freudianas del humor desde el punto de vista psicoanalítico. A la par de estos estudios clásicos sobre la risa, es preciso considerar los trabajos específicos que sobre diversos tópicos del humor se han escrito, como el

referente al absurdo y lo carnavalesco (Bajtín), así como los acercamientos hechos desde la filosofía y algunos estudios conceptuales y semióticos (Asa Berger).

Como necesario complemento a estos autores que se destacan por ofrecer teorías sobre el humor y la comicidad no sólo en función de su expresión literaria, recurriremos a trabajos teóricos alrededor de la ironía, la parodia y la sátira de autores como Linda Hutcheon y Oleza Simo, que enfocan la problemática del humor desde el aspecto meramente literario.

En los pocos casos en los que existen trabajos previos sobre el humor en un autor determinado, como el caso de López-Barlat sobre Palés Matos, aprovecharemos estos acercamientos para sustentar nuestro análisis ya en consecuencia o en desacuerdo con lo expuesto con antelación.

Ciertamente, el planteamiento del corpus y la manera de presentar el análisis teórico en el presente estudio quiere ser una guía mínima de exploración en las lindes incógnitas que la poesía latinoamericana de las primeras décadas del siglo XX aún ofrece, así, el trabajo resultante, será útil tanto para el crítico especialista en el tema de la vanguardia como para aquellos estudiosos no especializados en la misma.

Breve notica sobre autores y obras

En el presente trabajo se incluyen sesenta poemas de dieciséis poetas correspondientes a diez nacionalidades, distribuidos, por países, de la siguiente manera: Argentina: Oliverio Girondo, Jacobo Fijman; Colombia: Luís Vidales, León de Greiff. Chile: Vicente Huidobro. Cuba: Manuel Navarro Luna, Nicolás Guillén, Mariano Brull, Emilio

Ballagas. Ecuador: Hugo Mayo; México, Salvador Novo; Panamá: Rogelio Sinán; Perú: César Moro, Alberto Hidalgo; Puerto Rico: Luís Palés Matos, Uruguay: Fernán Silva Valdez.

Con esta selección, antes de ofrecer una compilación exhaustiva, queremos dar un muestreo significativo que abarca todo el continente americano de habla hispana, incluyendo el Caribe, en particular, los países más importantes desde el punto de vista de la innovación literaria de las primeras décadas del siglo pasado. Sin embargo, no consideramos este recuento lo suficientemente extenso, ya que de varios poetas, en particular de los centroamericanos, hace falta una revisión más puntual de su obra.¹³

Huelga decir que falta realizar, de un gran número de ellos, la edición crítica de sus obras. Si bien de algunos de ellos existen sendas ediciones de sus obras completas, éstas han sido editadas más con la venia de las buenas intenciones de algún grupo de admiradores, que atendiendo al rigor que una edición crítica presupone; por lo que si bien son ediciones que de alguna manera ayudan a la salvaguarda del material poético, no siempre las podemos considerar como fuentes confiables para el estudio académico.

Como es evidente, faltan algunos nombres y corrientes que desde Latinoamérica cultivaron de diversos modos la experimentación poética, esta ausencia se debe a que el humor les fue ajeno o extraño, por lo que su presencia sólo fue ocasional y sin mayor repercusión en su poética.¹⁴

¹³ La cual aún hoy día es de difícil acceso, gracias a lo limitado y local de los tirajes de sus libros, o bien a que su obra aún permanece en gran medida desperdigada en publicaciones periódicas de la época y no se han compilado y mucho menos vuelto a editar.

¹⁴ Un caso singular, aunque no el único, lo representa el Estridentismo y sus manifiestos, en los que, con un ácido humor, se burlaba de algunos de los pilares de la guerra de Independencia mexicana: “Muera el cura Hidalgo” (*Actual* núm. 1) y vanagloriaba uno de los platillos mexicanos más tradicionales: ¡Viva el mole de guajolote!” (*Manifiesto Estridentista* núm. 2). Sin

Lo anterior sirva para comprender que las divisiones de la investigación tienen únicamente una razón práctica, ya que hay poemas que bien podrían estar en todos los capítulos en distintos momentos y según el enfoque y profundidad del estudio. Sabiendo esto de antemano, quede en claro que de varios de los textos objeto de análisis, sólo destacaremos el elemento dominante del poema que le aporta mayor valía estética y una filiación vanguardista más acusada en función del humor, lo que no implica necesariamente que con ello se agoten las posibilidades de interpretación y análisis del texto desde el humor y sus aspectos concomitantes.

embargo, esta actitud no fue la tónica dominante de sus poemas. Falta realizar un estudio que aborde estos aspectos.

CAPÍTULO I

HUMOR Y COMICIDAD

DIVERGENCIAS CONCEPTUALES EN UNA ZONA INESTABLE PARA LA CRÍTICA LITERARIA

El humor es atonal, absolutamente imperceptible, hace huir algo.
 Es un arte de acontecimientos puros.
 Hace tartamudear una lengua.
 Nunca se trata de juegos de palabras,
 sino de acontecimientos de lenguaje,
 un lenguaje minoritario que se ha vuelto capaz de crear
 acontecimientos de lenguaje.

Lógica del sentido
 Guilles Deleuze

En este primer capítulo reflexionaremos acerca de la naturaleza, los modos de expresión y el sentido último del humor¹⁵ desde las lindes de su expresión específicamente literaria. Esta es una empresa que nos puede extraviar en una región inestable para la teoría, la cual en ocasiones se puede convertir en ocasión para la elucubración y el mero apunte al calce, antes que en un sólido asidero para el análisis. Baste mencionar lo dicho por Edmun Gergler, citado a su vez por Merino en la introducción a *Psicología del humorismo* de Grothjan: —.en *Laughter and the sense of humor*, [se] nos dice que dos milenios y medio de investigaciones han dado origen a aproximadamente ochenta teorías [sobre el humor]

¹⁵ Consideremos que en 1682 la noción de humor es usada en Inglaterra como cierta disposición mental o temperamento, y será Lord Shaftesbury en su libro *Sensus communis: an essay on the freedom of wit and humor* de 1709, quien considere al humor en nuestro sentido contemporáneo como una expresión de comicidad en la que interviene la inteligencia para su construcción.

sin aclarar el misterio de su naturaleza”¹⁶, en este mismo sentido, y desde los estudios medievalistas, se ha considerado que:

...la risa, después de ser objeto de innumerables y sesudas reflexiones a través de los siglos, ha resistido todo ensayo explicativo de conjunto y se mofa de quienes han creído haberla atrapado dentro de los linderos de una definición objetiva, definitiva.¹⁷

Con lo anterior en mente, es claro que cuando se trata de buscar una “definición” que satisfaga a los fenómenos presentes dentro del campo semántico que engloba el humor, la estrategia a seguir deberá ser forzosamente de corte ecléctico. La historia ha demostrado que el humor es un fenómeno proteico y como tal, con un alto poder de transformación, de mutaciones y de singulares habilidades de adaptación y mimetización. Por ello creemos que buscar una teoría unificadora, conceptualmente hablando, tendrá que ser realmente una sumatoria de posibilidades teóricas que sea flexible, adaptativa e incluyente de cada particularidad del humor que se intente analizar; siempre tomando en consideración tanto los aspectos puramente formales, como los “variables”, referentes al contexto social y al universo psicológico de la enunciación cómica, sin que ninguno de ellos se valore por encima del otro en cuanto a su importancia interpretativa.

Existen autores que para simplificar, o por lo menos “transparentar” el aparente caos teórico que rodea al humor, proponen dividir las teorías existentes en dos grandes grupos: los no-psicoanalíticos¹⁸ que valoran al humor desde sus aspectos negativos —lo

¹⁶ Martin Grotjahn, *Psicología del humorismo*, trans. e intro., Joaquín Merino. Madrid: Ediciones Morata, 1961, p.1.

¹⁷ Graciela Cándano, *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 21.

¹⁸ Bergson, Platón, Aristóteles, y casi la gran mayoría de pensadores occidentales que se han acercado al fenómeno del humor con ánimo de asirlo teóricamente.

que no es” y los psicoanalíticos, bajo la regencia de Freud¹⁹; esta división, evidentemente insuficiente, se apuntala más adelante en una subdivisión basada en las “técnicas” del humorismo²⁰, que nos serán de suma utilidad a lo largo del presente estudio, y que se agrupan en:

- 1) Técnicas mecánicas combinatorias de palabras o elementos de las mismas (condensación, sustitución, transposición, división, etc.)
- 2) Técnicas de variación semántica, combinatorias y rima (doble significado, juego de palabras, ambigüedad, equívocos, desplazamientos).
- 3) Técnicas de desviación (absurdos, sofismas, errores).
- 4) Técnicas de opuestos, sinónimos, contradicción, omisión, comparación y atribuciones peculiares.²¹

Como veremos más adelante en los análisis textuales, estas técnicas se entrecruzan con los conceptos venidos de las formas de expresión del humor: la sátira, la ironía, la parodia, etc. que analizaremos de manera puntual en el capítulo respectivo.

Es bien sabido, muchas han sido las inteligencias que desde el psicoanálisis, la semiótica, la antropología, etc., han intentado trazar las asíntotas conceptuales dentro de las cuales el humor tiene cabida y significancia; empresas que, con un éxito moderado, nos ofrecen a través de la suma de sus puntos de vista (a pesar, y aun gracias a sus divergencias), la suficiente materia para darnos la posibilidad de tomar de ellas lo que de mejor manera explique el fenómeno humorístico presente, en particular, en la poesía de vanguardia latinoamericana.

Así, antes de decidimos por una sola corriente teórica, la estrategia a seguir será la de “adaptar”, a la expresión poética de la vanguardia latinoamericana, aquello que nos

¹⁹ Cfr. Grotjahn, 2-3.

²⁰ Que al parecer están pensadas para aplicarse únicamente al humor que se expresa a través de la palabra escrita como oral.

²¹ Grothjan, 3.

sea útil del vasto escenario teórico que el humor ha instalado a su alrededor. Esto deberá ser así dada la ausencia de una “teoría general” del humor que pueda interpretar todos los casos que se le presenten a estudio; por las particularidades que presenta el humor latinoamericano y que no siempre responde a cabalidad con las teorías europeas ofrecidas para explicarlo; y, sobre todo, por la polivalencia del signo humorístico, que no permite (hasta el momento) ser analizado de manera “plana”, sino a partir de la suma de sus caras poliédricas de significado, lo que evidentemente precisa de diversos enfoques, teorías, perspectiva, etcétera, para poder comprenderlo como un todo homogéneo.

Por ello, considero necesario ofrecer primeramente un panorama histórico de las posturas teóricas más significativas, para después puntualizar los fenómenos humorísticos que analizaremos y la definición a partir de la cual los ubicaremos en nuestro corpus poético elegido para tal fin.

Consideremos de entrada algo que por ser obvio se convierte en sumamente perturbador para la inteligencia, el humor, por común, es inasible; convivimos con él diariamente en sus diferentes vehículos de expresión: el lingüístico, el mímico, el gráfico... es a veces involuntario, otras producto de un fino estudio dramático... en ocasiones lo gozamos, en otras somos sus víctimas. Sea como fuere, el humor suele tener como fin, o mejor, como producto de su realización, el placer de la risa, aún en el caso más extremo y ácido del sarcasmo, en el que a pesar de que la risa es producto de una ironía mordaz y cruel, mantiene su objetivo de ser humorística. La risa venida del humor es para la mayoría de los críticos consecuencia de un proceso intelectual complejo, y por tal, sólo posible en el *Homo sapiens sapiens*. Al respecto comenta Bergson que “fuera de

lo propiamente *humano*, no existe nada cómico.”²² ya que ~~no~~ podríamos gustar²³ de lo cómico si nos sintiéramos asilados. Nuestra risa es siempre la risa de un *grupo*”²⁴ y por lo tanto, es un producto social con un determinado rol y ~~significado~~”.

Pero antes de que Bergson ofreciera su lectura ~~sociológica~~” de la risa y de que Freud la interiorizara hacia el subconsciente, Aristóteles había considerado al humor, a la comedia, como un arte ~~bajo~~” ya que cumplía una función ~~vulgar~~” al ridiculizar a los personajes ~~altos~~” de la tragedia en pro de la risa grosera del vulgo²⁵. Así, a la par de que Platón expulsa a los poetas de la República (hecho ciertamente cómico), el Estagirita ~~condena~~” a la comedia (al humor) a ser una expresión cuyo valor²⁶ es consecuencia de un sentido de ~~superioridad~~” de parte del humorista sobre su objeto (sujeto) de burla. Hobbes retomará este aspecto en el *Leviatán*:

La risa [...] es causada o bien por algún acto repentino que a nosotros mismos nos agrada o por la aprehensión de algo deforme en otras personas, en comparación con las cuales uno se ensalza a sí mismo. [...] No es de extrañar, por lo tanto, que los hombres eviten en todo momento ser objeto de risa o de desdén, es decir, ser humillados.²⁷

La tendencia por localizar el origen de lo cómico en el interior del individuo, y no sólo como una expresión puramente social, se verá coronada con Freud y su explicación del

²² Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, México: Editora Nacional, 1972, p.11.

²³ Nótese que en el uso de este verbo queda implícita la voluntad de gozo, por lo que la comicidad se nos revela como consecuencia del albedrío, de poder elegir que se presente como un ~~evento~~ cómico”. Suceso que se da no *per se*, ni de manera intrínseca, sino convocado, como resultante de la voluntad de querer verlo cómico, transformándose así en un plus significativo de un significante que sin esa voluntad de comicidad, no tendría por qué mover necesariamente a la risa.

²⁴ Bergson, 12.

²⁵ ¿Acaso no es precisamente por esta capacidad de socavar las ~~bu~~enas maneras” y a los iconos de respeto social, por lo que las vanguardias artísticas en general vieron en el humor a un aliado?

²⁶ Cabe mencionar que, por lo menos en el ámbito de los estudios hispánicos sobre el humor desde Latinoamérica, la manera en la que la ~~la~~ academia” aborda el fenómeno humorístico, sigue siendo con un cierto desdén.

²⁷ Tomas Hobbes, *Leviatán*. Madrid: Tecnós, 1999, p. 87.

humor como una consecuencia (¿un signo?) que busca dar cauce a una pulsión agresora de origen sexual. Para Freud: ~~La~~ "La comicidad [es uno de los] métodos de reconquistar, extrayéndolo de la actividad anímica, un placer que se había perdido".²⁸

Estas dos corrientes teóricas, que llamaremos (por mera practicidad) la ~~social~~ "social" de Bergson y la ~~psicoanalítica~~ "psicoanalítica" de Freud, sin considerar aún aquí las posturas que de la risa carnavalesca ofrece Bajtín²⁹, se complementan con la que denominaremos la teoría semiótica y que otros autores, como Asa Berger, también llaman ~~conceptual~~ "conceptual".

Esta postura parte de las teorías cognitivas, centrándose por ello en la especificidad textual de lo cómico y su intelección. Busca dilucidar, a partir de las oposiciones (pares antagónicos) internas del texto y considerando las funciones narrativas, cómo, a nivel paradigmático (de las oposiciones) y sintagmático (narrativo), los diversos aspectos específicos de ~~interpretación~~ "interpretación" (mejor, cognición) de un texto, lo lleva a ~~contener~~ "contener" comicidad, a ~~ser~~ "ser" cómico, o, si así se prefiere, a mostrar ciertas particularidades estructurales cuya decodificación por parte del receptor resultan en un ~~lectura~~ "lectura" cómica³⁰.

Como es evidente, las posturas teóricas arriba consideradas se complementan, es por ello que al analizar los fenómenos de lo cómico es preciso mantener cierto grado de flexibilidad al determinar los mecanismos que operan en profundidad, así como para

²⁸ Sigmund Freud, *El chiste y su relación con el inconsciente*. Madrid: Alianza, 2000, pp. 98, 135, 230, 242.

²⁹ Comentaremos esto en el capítulo referente al humor negro y el absurdo.

³⁰ A grandes rasgos Lévi-Strauss considera que el contenido evidente de un texto se manifiesta en el nivel sintagmático, esto es, en el nivel lineal que se realiza unívocamente a la par de la narración y su ordenamiento progresivo en enunciados lógicamente consecuentes, mientras que es en el nivel paradigmático, que cruza, verticalmente el texto, donde se ~~esconden~~ "esconden" los contenidos ~~atentes~~ "atentes" que generarán, a través de la decodificación adecuada, comicidad.

dirimir los signos más evidentes de su “expresión” literaria; flexibilidad que, por otro lado, es un riesgo que orilla a la crítica literaria a un medio teórico inestable³¹.

Aquí juzgo pertinente volver a recalcar que a lo largo del presente estudio, la agrupación de ciertos poetas y determinados poemas en rubros como el humor negro o la ironía, no implica la ausencia de otros fenómenos humorísticos presentes en ellos, sino que, por razones prácticas, se ha optado por resaltar alguna de sus características más acusadas y de mayor valía para el análisis literario, sin pretender con esto agotar las posibilidades de que contengan otros tipos de expresión cómica.

Ahora consideremos los términos que hasta aquí hemos manejado con cierta libertad y equivalencia: humor y comicidad. Desde mi perspectiva, ambos interseccionan sus conjuntos semánticos en un nuevo universo conceptual que podemos denominar: risa. La cual si bien es consecuencia, es también la matriz generadora. Consideremos en un primer momento que el concepto de comicidad es más amplio que el de humor, por lo que toda acción (lingüística, dramática, etc.) humorística sería una suerte de “refinación” de lo cómico, en tanto que lo cómico se convierte en un medio para que, como cita Casamitjana en referencia a lo propuesto por Lipps, “lo cómico [sea] un posible medio para la obtención de placer estético si la negación que supone la comicidad sirve para realzar por contraste lo positivo o sublime de un valor negado.”³² En este sentido Juan Oleza Simo opina en su “Ensayo sobre comicidad y literatura”, que:

³¹ Aunque quizá ya va siendo tiempo de que la crítica literaria como otras “ciencias” humanísticas aprendan lo que ya saben desde hace varios lustros las ciencias duras, a (con) vivir con un cierto grado de indeterminación y relatividad, y no continuar, en la búsqueda del vellocino de oro de una teoría monolítica.

³² Rosa Ma., Martí Casamitjana, *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid: Gredos, 1996, p. 24.

El campo de la comicidad [...] como actitud creadora, admite una gran variedad de matices [según] el grado de deformación por contraste, la índole de la tendencia, el tipo de complicidad que se establece, la seguridad que proporciona, la capacidad de agresión, la reflexividad o transitividad, etc. La gradación y combinación de estos elementos produce un campo en el que avanzamos desde lo puramente cómico, gracioso, festivo, a lo humorístico, a lo ingenioso, y después a lo irónico, a lo fársico, a lo burlesco, a lo satírico, hasta llegar al sarcasmo, al cinismo, al humor negro, al grotesco y al esperpento.³³

Si bien con lo anterior se logra diferenciar humor y comicidad³⁴ según la “función” que cumplen con respecto al placer estético, cabe preguntarnos, si no, pudiéramos utilizar

³³ Juan Oleza Simo, —Ensayo sobre comicidad y literatura”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 272 (feb.), 1973, pp. 325, 336.

³⁴ Aquí ofrezco un resumen de las leyes de lo cómico propuestas por Bergson en *La risa...*:

—Primera ley: Si una causa produce un efecto cómico, éste será tanto más cómico cuanto más natural nos parece la causa que lo determina. (p. 17)

Segunda ley: Toda deformidad que puede ser imitada por una persona bien conformada puede llegar a ser cómica. (p.25)

Tercera ley: Las actitudes, los gestos y los movimientos del cuerpo humano mueven a risa, en la medida exacta en que dicho cuerpo nos da la idea de un simple mecanismo. (p.29)

Cuarta ley: Cómico, es todo incidente que llama nuestra atención sobre la parte física de una persona en el momento que nos ocupábamos de su aspecto moral. (p.45)

Quinta ley: Nos reímos siempre que una persona nos da la imagen de una cosa. (p. 50)

Sexta ley: Lo cómico está en cualquier arreglo de hechos y sucesos, que incrustados unos en otros den la ilusión de la vida y la sensación nítida de un ensueño mecánico. (p. 60-61)

Séptima ley: Una repetición cómica de palabras tiene por lo general dos términos que se enfrentan: un sentimiento comprimido que rebasa y una idea que se complace en aplastar de nueva al sentimiento.”(p.63)

Como es evidente, la mayoría de estas leyes son consecuencia de la observación de los individuos y sus acciones cómicas, por lo que su aplicación al ámbito específico de la expresión literaria escrita es limitado; sin embargo, más adelante el propio Bergson, dirá acerca del análisis de lo cómico en las palabras: —Existe una distinción clara entre lo cómico expresado por las palabras [lo textual] y el creado por el lenguaje [lo oral]. El expresado por las palabras puede traducirse a otro idioma, aun perdiendo gran parte de su relieve al pasar a otra sociedad distinta por hábitos, por literatura, y sobre todo por asociaciones de ideas. El expresado por el lenguaje, por lo general, no puede traducirse, porque todo lo que es se lo debe a la construcción de la frase o a la selección de las palabras. El lenguaje no traduce ciertas distracciones de los hombres o de los sucesos, sino que destaca las distracciones del lenguaje mismo, el cual resulta así cómico por sí mismo”. (p. 85)

Las siguientes tres leyes de Bergson se centrarán más en el lenguaje, por lo que nos serán de utilidad más adelante.

tentativamente para diferenciar estos términos el grado de dependencia del efecto risible para con la conciencia del ejecutor-portador del mensaje humorístico. Un *evento* cómico se puede dar sin necesidad de que exista un responsable “consiente” de ello: por ejemplo, el hecho de que en un día de lluvia alguien resbale de manera grotesca por la acera, provocará dos reacciones en los “espectadores”, los más ligeros reirán (aún en silencio), mientras otros se apresurarán a dar auxilio al accidentado. Aquí hay un evento cómico, mas no humorístico, hubo risa, sí, pero no derivada de una conciencia en su provocación, ni como una estratagema intelectual en busca de ridiculizar a la persona social que ha caído.

Entonces lo humorístico precisa de, como quería Schopenhauer, convertirse en una “...expresión poética o artística de un hecho cómico [...] cuando lo que se oculta [...] es un pensamiento grave.”³⁵ Por lo tanto lo humorístico implica un gasto emocional, un compromiso afectivo, que no se da en lo cómico. Por ello al comprometerse el humorista en la búsqueda de una risa cargada de significado metafórico, busca también la sonrisa cómplice del otro, y no la carcajada “primitiva” venida de lo cómico, y lo logra gracias a una conformación dialéctica de su naturaleza, en la que deben de convivir (para motivar el movimiento de oposición entre contrarios al modo cartesiano) lo trágico con lo cómico, la risa y el llanto, el lamento y el júbilo.

Octava ley: Una frase resultará cómica al vaciar una idea absurda en el molde de una frase consagrada. (p. 91)

Novena ley: Se consigue un efecto cómico cuando al emplear una expresión en su sentido figurado, se afecta entenderla en su sentido real. (p.93)

Décima ley: Se logrará un efecto cómico siempre que se traslade a otro tono la significación natural de una idea. (p. 98)

³⁵ Artur Shopenhauer, *El mundo como voluntad y como representación*. Buenos Aires: Aguilar, 1960, p. 174.

Entre los pensadores contemporáneos que más han influido en las transformaciones de la conceptualización, y de los modos de abordar el humor, destaca Gilles Deleuze, quien a partir de una visión más bien ontológica, propone en *Lógica del sentido* que la ironía ~~aparece~~ “aparece cada vez que el lenguaje se despliega según relaciones de eminencia, equívocidad, analogía”³⁶; por lo que la considera como un fenómeno eminentemente lingüístico determinado por las varias respuestas que se le puede dar a la pregunta: ¿quién habla? Dichas respuestas, evidentemente, también determinarán las ~~formas~~ “formas” en las que a través de la historia se ha presentado la ironía: artilugio del individuo que evidencia sus relaciones con el mundo y lo absoluto partiendo de la particularidad. Siguiendo este planteamiento, Deleuze propone la existencia de tres ~~tipos~~ “tipos” de ironía, entre ellas, la socrática, que:

determina al individuo como aquel que habla. Aquello de lo que habla se determina más bien como particularidad, y el medio, es decir, el lenguaje mismo, como generalidad de convención. Se trata entonces de una triple operación combinada para desprender una forma universal del individuo (realidad), a la vez que se extrae una pura Idea de aquello de lo que se habla (necesidad) y se confronta el lenguaje con un modelo ideal, supuestamente primitivo, natural o puramente racional (posibilidad).³⁷

Sin embargo, este planteamiento es satisfactoriamente parcial, ya que es necesario que el individuo ~~no~~ sea sólo punto de partida y trampolín, sino que se encuentre igualmente en el final, y que el universal de la Idea sea más bien como un medio de intercambio” y no el fin ya que entonces el movimiento irónico no alcanzaría plenamente su ~~intención~~ “intención” humorística; para ello hay que esperar a lo que Deleuze llama la ~~ironía~~ “ironía clásica”

³⁶ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós, 1989. Cito de la versión en pdf alojada en <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/588.pdf>. Edición Electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Traducción de Miguel Morey, pp. 99-103. De este fragmento, p.101.

³⁷ A partir de esta nota todas las citas a Deleuze de las pp. 27 y 28 son de: Deleuze, 101.

planteada por Kant, en la que -ésta determina ~~no~~ sólo el todo de la realidad, sino el conjunto de lo posible como individualidad suprema originaria.” Sólo así se logra que en la ironía coexista el ser y el individuo en el mundo de la representación: ~~Así~~ no sólo lo universal de la Idea, sino el modelo de un puro lenguaje racional [...] se convierten en medios de comunicación natural entre un Dios supremamente individuado [absoluto pero particularizado] y los individuos derivados que el crea”; así el individuo puede acceder a lo universal, a una universalidad en la que coexiste ~~el~~ ser y el individuo en el mundo de la representación.”

Ahora bien, la última ~~forma~~” de la ironía planteada por Deleuze es la que en particular nos es útil. Esta ironía ~~romántica~~” postkantiana ~~determina~~ [al] que habla como la persona³⁸, y no ya como el individuo. Se funda sobre la unidad sintética, finita, de la persona, y no ya sobre la identidad analítica del individuo.” El Yo rimbaudeano parece aquí resonar en las gruesas paredes del pensamiento filosófico de Deleuze, ese Yo que es el yo poético y que pretende, como quería Kierkegaard, hacer de la persona una clase ilimitada compuesta por un sólo miembro, que cuestiona la realidad como un absoluto pasivo. Por ello, siguiendo con Kierkegaard:

Si la realidad dada pierde [...] su valor para el ironista, no es porque sea una realidad superada que debe dejar su lugar a otra más auténtica, sino porque el ironista encarna el Yo fundamental, para quien no existe una realidad adecuada.

³⁸ [Persona:] Ser racional y consciente de sí mismo, poseedor de una identidad propia. Del latín *persōna* y este del griego *prósōpon* (máscara del actor, personaje). Mientras que por definición un Individuo es aquello que no se puede dividir. Es una unidad elemental de un sistema mayor o más complejo.

Así el ironista, y en nuestro caso, el poeta, que gusta del cultivo de la ironía, es como sugería Nietzsche, una ~~e~~levada voz desde el fondo del abismo del ser [cuya] subjetividad es pura imaginación.”

El acento puesto por Deleuze en el problema del ser (de la voz del Yo) como quid del asunto irónico, problematiza su estudio más allá de las formas lingüísticas en la que se expresa, lo que necesariamente le obliga a replantear también el asunto del humor. Así, Deleuze considera que si

la ironía es la coextensividad del ser con el individuo o del yo con la representación, el humor es la del sentido con el sinsentido; el humor es el arte de las superficies y los dobleces, las singularidades nómadas y el punto aleatorio siempre desplazado, el arte de la génesis estática [...] ³⁹.

Por lo tanto el fin último de un suceso paradójico, cuya efectividad será siempre proporcional a las tensiones de repulsión y atracción que generen los elementos (semánticos, expresivos) que lo conforman es, desde la visión deleuziana, afirmar a un Yo que, al convertirse en la ~~e~~cuarta persona del singular”, es algo más de lo que es, sin ser nada más de lo que ha sido; por lo que ahora es capaz de afirmarse en la universalidad de un nosotros-yo, que resulta, por lo menos, algo irónico.

A partir de las posturas que sobre el humor hemos revisado hasta aquí, podemos decir, en síntesis, que el humorismo intelectualiza lo cómico, y que por lo tanto precisa de una ~~e~~complicidad perversa ⁴⁰, entre el humorista y el receptor del evento humorístico ⁴¹. Por

³⁹ Deleuze, 103.

⁴⁰ En su sentido más amplio de *pervertir*: tergiversar la información de modo amañado e inclinándolo hacia un fin burlesco.

ello es que lo podemos localizar en el ámbito por antonomasia de la expresión intelectual: la escritura, y en particular en esa suerte de pulso de la inteligencia que es la poesía.

Así, podemos ahora considerar al humor como un mensaje cuyo objetivo es provocar hilaridad en el otro a través del cuestionamiento de sus concepciones de logicidad cotidiana, para introducirlo a un universo enrarecido (carnavalizado). Entonces, si el humor es mensaje, es también signo; por lo tanto, y siguiendo a Eco⁴², ya que el objeto de la semiótica es el signo, y el signo es cualquier cosa que pueda ser sustituto significante de otra cosa, entonces ese signo puede ser considerado como analizable desde el ámbito semiótico. Lo que nos permitiría considerar que al ser el humor un signo, bien se puede usar para mentir al provocar la risa. A partir de esta consideración podemos afirmar entonces que el humor es también "mentira". Por ello Eco afirma que la semiótica es una ~~teoría~~ "teoría de la mentira", lo que implica negar que el lenguaje representa la realidad natural y que sólo puede construir modelos (¿ideales?) de la misma (en la que y de la que parte el hecho humorístico). Podemos entonces afirmar, por inferencia lógica, que dado que el signo es un constructo, el humor también lo es, y como tal, es, desde el punto de vista epistemológico, un ~~objeto~~ "objeto" conceptual, una creación mental, (aunque no un objeto mental)... una invención⁴³. Constructo que desde el punto de vista social lo podemos considerar una entidad institucionalizada "construida" por la sociedad, por lo que su existencia se debe a que se comporta como una convención que, al margen de las

⁴¹ Por supuesto esta consideración pretende ser únicamente útil para los efectos del presente estudio, ya que el análisis sobre el humor, lo cómico y la risa, es sumamente complejo y desborda los objetivos que aquí queremos cumplir.

⁴² Véase: Umberto Eco, *Tratado de Semiótica General*, México: Editorial Nueva Imagen, 1978.

⁴³ Cfr. con Mario Bunge *Treatise on Basic Philosophy*, Vol. I *Semantics I: Sense and Reference*. Dordrecht-Boston: Reidel Publishing Co., 1974.

convenciones, las interroga⁴⁴ y se interroga a sí mismo. De ahí su “volatilidad” conceptual, su eficiencia mimética, su adaptabilidad a los tiempos y las sociedades; de ahí su permanencia en perpetua mutación.

A pesar de todo lo dicho hasta aquí, falta trabajo por hacerse con respecto a las relaciones del humor y su expresión literaria, en particular desde el punto de vista de la teoría de la recepción, que nos serviría para trazar una “historia” de las transformaciones del humor presente en un texto con referencia al momento histórico-social de su lectura y creación. Por otro lado, a través de la implementación de modelos formales desde el ámbito de la semiótica, podremos reducir el ruido de fondo para determinar los elementos intrínsecos que determinan la cualidad humorística de un texto, esta vez, con independencia del receptor.

Al margen de estas limitaciones y de la gran labor intelectual realizada en Occidente acerca del humor, hay que llamar la atención en que, como esbozo en la “Introducción”, este aspecto está sumamente descuidado con referencia a la poesía latinoamericana. Baste una mirada a la bibliografía crítica de este complejo campo de estudio generada desde Latinoamérica, para corroborar los graves vacíos existentes⁴⁵, asunto que realmente se vuelve paradójico⁴⁶ si consideramos dos aspectos, uno de

⁴⁴ Cfr con Steven, Pinker, *El instinto del lenguaje: cómo crea el lenguaje la mente*, Madrid: Alianza, 1994.

⁴⁵ Uno de los últimos esfuerzos por acotar estas carencias lo constituye las tesis de maestría *Ironía, humorismo y sátira en la poesía modernista hispanoamericana* de Alfredo Ramírez Membrillo, UNAM, 2006, y la de Juan Claudio Retes, *El modo irónico de significación: una aproximación estética*, UNAM, 2008.

⁴⁶ Incluso existen estudios y antologías sobre poesía satírica y de temas concomitantes en literaturas venidas de sociedades consideradas tradicionalmente como “serias” como la canadiense de F.R. Scott y J.M. Smith, *The Blasted Pine. An Anthology of satire, invective and Disrespectful Verse. Chiefly and Canadian Writers*, Toronto: The Macmillan Company of Canada Limited, 1957. En el prefacio al libro podemos leer no sin un cierto dejo de asombro:

carácter antropológico y otro literario. Es lugar común hablar del “humor” latino, del carnaval brasileño, de la incesante burla hacia la muerte del mexicano y de su gozo desmedido por el albur, de la eterna fiesta que es el Caribe, en fin, de nuestro gusto (latino) hacia el jolgorio y el festejo; y por otro lado, el hecho de que el *corpus* de la literatura en lengua española es generoso en obras de un inminente carácter lúdico. Espíritu que nos recorre el espinazo histórico desde el Arcipreste, con sus griegos y romanos jugando su juego de manos, Quevedo, y el multicitado caballero de la Mancha, hasta los albures poéticos del fantasmal novohispano Mateo Rosas de Oquendo, los poemas para combatir la calvicie de Nicanor Parra, la herodina ley de Ibargüengoitia, la filia por la *musca maledicta* y las vacas del minimalismo monterrosiano y, ya en las dimensiones de la metafísica, la propuesta alucinante del humor conceptual de Macedonio Fernández.

No cabe duda que precisamos ampliar nuestros horizontes perceptivos para apre(he)nder a considerar que el análisis de la comicidad, y su papel dentro del quehacer literario latinoamericano, nos puede proporcionar un conocimiento más preciso de su dimensión estética como objeto y sujeto histórico. Hay que enfrentarnos sin prejuicios a esa inteligencia sutil que caracteriza a lo cómico y jugar entre sus espejos tragifársicos.

Considero que con este breve panorama teórico acerca del humor somos ya capaces de poder explicitar las características particulares de los rasgos humorísticos que

—Wen Scott and Smith began to collect material for an anthology of Canadian satiric verse, most of their friends were surprised. The garden was not generally known to be either large or well-stocked, the possibility of assembling a bouquet seemed doubtful.” (vii). En el ámbito de la lengua española hay algunas investigaciones que, aunque enfocadas a la narrativa, tienen a la sátira como su objeto de estudio: Rosa María Díez Cobo, *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*, Valencia: Universitat de València, 2006, y Francisca Noguerol Jiménez, *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1995.

analizaremos en cada capítulo, pormenores que daremos al inicio de cada uno de éstos con el afán de tener de cerca el precepto teórico que se ~~aplicará~~ a la materia literaria sujeto del análisis.

CAPÍTULO 2

EL HUMOR EN LOS (RE)JUEGOS FÓNICOS DEL GRAN GUINOL VANGUARDISTA: DE JITANJÁFORAS Y OTRAS QUIMERAS POÉTICAS (Brull, Ballagas, Guillén, Huidobro, Hidalgo)

En este capítulo analizaremos las exploraciones en la dimensión sonora que realizó la poesía de vanguardia latinoamericana, en su modalidad humorística. Para ello consideraremos material poético de los cubanos Emilio Ballagas y Mariano Brull dado su particular uso del “~~in~~fantilismo” desde una visión romántico-utopista, donde el humor se presenta, antes que como confrontación negativa, como un gozo (aparentemente) “~~in~~ocente” que, en su inocuidad superficial, esconde una evidente crítica de los diversos estamentos vitales vigentes en el momento histórico de la gestación del texto. Consecuencia de este andar por los callejones sonoros de la lengua, llegaremos al llamado “~~ne~~grismo” poético de Nicolás Guillén, en específico, en aquellos poemas en los que utiliza la experimentación fónica antes que como un motivo folklórico, como una estrategia compositiva que busca el humor expresado a través de la sátira y/o la ironía.

Alejándonos del nivel sonoro-humorístico presente como consecuencia directa del nivel semántico de la expresión poética, nuestro interés se enfocará en el nivel meramente estructural del poema. Nos acercaremos a lo que llamaremos “sonoridad lúdica” a partir de textos cuyo contenido semántico explícito está determinado por la “significación” que de suyo propio pueda tener el nivel sonoro de la lengua, tomando en consideración los elementos paratextuales e histórico-conceptuales que puedan ayudar a “~~se~~mantizar” este tipo de texto que se encuentra en la frontera entre lo literario y lo meramente musical.

Esta naturaleza fronteriza nos obliga a precisar de la estética dadaísta para lograr la cabal comprensión de su significación poética. Debemos considerar a la deconstrucción del sentido, como el fermentador de este tipo de poesía vanguardista, aquí representada por Huidobro, hasta llegar, en el extremo, a la propuesta de Alberto Hidalgo y su apuesta por el poema-*mise en scène* que precisa de cierto grado de ~~ejecución~~⁴⁷ para llegar a la cabal expresión de su esencia como texto.

Cabe aquí remarcar que el objetivo del capítulo es sondear la experimentación sonora ~~pura~~, en la medida en que podamos aceptar que ésta se encuentra en la negación de las reglas sintácticas de la lengua, y por lo tanto, al margen del sentido lingüístico. No hay, no habrá acaso, una química pura de ~~sonoridad~~ *significante* que excluya totalmente el sentido venido de la construcción lógica de la sintaxis de la lengua; ya que aun en el extremo del caos, donde los elementos básicos del sentido del discurso se nos muestren descoyuntados a tal grado de no poderse reconocer su identidad estructural, en ese momento, por mera analogía negativa, encontraremos un sentido, puesto que todos sus reactivos lingüísticos, por el simple hecho de ser consecuencia de la comunicación, están marcados *a priori* por el tamiz subjetivo de quien lo enuncia y descifra.

Dada esta circunstancia, sólo citaremos aquí a los (re)juegos fónicos del vanguardismo latinoamericano que tienen en su centro el ludismo verbal⁴⁸. Por ello nos interesan particularmente los textos poéticos, en los que, como comentamos al principio de esta breve introducción, los contenidos del texto han ~~migrado~~ al ~~aura~~ sonora, en los cuales la

⁴⁷ Ya bien siguiendo sus instrucciones, ya ~~interpretándolo~~, en el sentido ~~dramático~~ del término.

⁴⁸ Cabe aclarar que no tomamos en consideración poemas con elementos de sonoridad enmarcados en un texto poético cuyo discurso sintagmático sea tradicional, ni tampoco aquellos donde el juego sonoro sea un adorno estético, una marca útil para la ~~condimnia~~ de determinada expresión sociocultural marginal, o como estrategia compositiva que precise de la onomatopeya para inyectar de dinamismo, o apoyar semánticamente determinado pasaje de un poema.

—interpretación” del poema sólo es posible a través de un análisis paradigmático de éste, ya que el nivel sintáctico se encuentra desarticulado y, por lo tanto, falto de significación⁴⁹. Así, el poema evocará a través del ritmo las sonoridades de lo —primitivo”, de un tiempo mítico idealizado que se convierte en una paradoja, por la apuesta que hace la vanguardia por el culto al futuro⁵⁰, y de lo futuro a través, complementariamente, de un pasado mítico.⁵¹

En la mayoría de los poetas aquí convocados encontramos que su acercamiento a este tipo de expresión poética, o bien tiene un origen venido del llamado —primitivismo” y por lo tanto como un artilugio utilitario, antes que como un fin en sí mismo; o como rastro de cierto —folklorismo” cuyo objetivo final es la revaloración de las culturas autóctonas, principalmente, en el Caribe, de la llamada tercera raíz: la África negra. Pero en ambos casos el —rescate” sonoro carece de una intención humorística⁵² la cual se verá fraguada en algunos poemas aislados que en su rareza tienen su mayor valor experimental.

Vale advertir, antes de comenzar con el análisis puntual de los textos, que en este trabajo cuando nos referimos al —humor sonoro” lo hacemos siempre desde una perspectiva textual. No consideramos el análisis meramente fonético del texto, de sus virtudes puramente

⁴⁹ Se entiende que de una significación —adicional” en el sentido más ortodoxo del término.

⁵⁰ Como el Futurismo de Marinetti y el Estridentismo mexicano, que ven en la emergencia tecnológica de principios del siglo XX un signo de esperanza, de cambio, que hará —evolucionar” al hombre decimonónico hacia una nueva conciencia como individuo tecnificado.

⁵¹ Esto lo encontramos sobre todo, aunque no sólo, en la poesía del Caribe, que apuesta por un mejor futuro, en oposición a la mayoría de la vanguardia europea, a través de la reinención y actualización de los elementos —folkloristas” de su pasado negro e indígena.

⁵² Esto es diferente a que el lector occidental (el —blanco” si así se quiere), o mejor, el lector ajeno a esa cultura, encuentre comicidad en los ritmos negros o en la suerte de trabalenguas de los ritos iniciáticos yoruba o mandinga. Humor que viene dado por la incomprensión del receptor del fenómeno al que accede, antes que por una —voluntad” manifiesta por parte del escritor para mover a la risa. Aquí, como es evidente, nos enfrentamos a un problema difícil de solucionar en el nivel de la recepción del texto, problema que se debe restringir a la circunstancia meramente textual (literaria) del poema, en el cual deberá quedar de manifiesto su —vocación” humorística.

sonoras como si se tratasen de poemas sonoros (como el *spoken word* o el *slam poetry*, et. al.).⁵³ Nos interesa su significancia como objeto textual, consideración apriorística que hemos de tener presente en todo momento. Esto es: no exploramos la “poesía sonora”⁵⁴ vanguardista, sino la sonoridad autónoma que se convierte en un “hiper” texto independiente de la sintaxis y la semántica de un poema concebido para ser leído y sólo a veces “ejecutado”, y que, a pesar de ello, no se concibe como experiencia sonora autónoma. El poema aún requiere del sustrato material del papel para significar como expresión poética.

2.1 Poesía pura, “infantilismo” y poesía negra: por las (r)umorosas venas de la vanguardia.

Me está llamando mi verso
con blando batir de alas;
con manecitas de niño
mi verso me está llamando.

(Otra vez suyo me quiere,
salto infantil en las venas).

—Mi verso”
Emilio Ballagas

El uso (abuso) del rejuego verbal en la poesía de vanguardia en Latinoamérica tuvo varias vertientes y objetivos diversos. Algunos poetas como Mariano Brull y Emilio Ballagas,

⁵³Una muestra de este tipo de poesía se puede ver y oír en *The Spoken Word Revolution (slam, hip hop & the poetry of a new generation)*, Illinois: Sourcebooks, 2004.

⁵⁴Un acercamiento teórico desde la reflexión de los propios artistas a esta expresión poética, puede consultarse en *Homo Sonorus. Una antología internacional de poesía sonora*, México, CONACULTA, 2005. La gran diferencia entre la exploración sonora de la vanguardia histórica y la poesía sonora, es que mientras para el poeta vanguardista lo sonoro es tan sólo una estrategia más para la búsqueda del sentido poético, para el poeta sonoro es un fin en sí mismo. Inclusive, estos últimos casi siempre prescinden del poema textual, el cual suele ser reducido a una expresión no lingüística de acentuado carácter visual. De hecho, la poesía sonora permite integrar al discurso poético elementos mecánicos, electrónicos y ambientales, como sucede con algunos de los poemas sonoros del poeta alemán Hugo Ball (1886-1927).

apostaron por una trasgresión que podemos tildar de pasiva o de bajo perfil; ya que antes de convocar a temas provocadores de escándalos morales o sociales, o de promover una poesía del desenfado de gran virulencia formal, optaron por suprimir los grandes temas poéticos del modernismo tras el juego como tema, y la estructura aún proteica y en perpetuo cambio del aprendizaje de la lengua infantil.

Sin embargo, esta apuesta por cierto “infantilismo” tiene un trasfondo que, por lo menos en el caso de Mariano Brull⁵⁵, le viene por su acercamiento y militancia en la corriente poética teorizada por Valéry conocida como “poesía pura”.

En términos generales, consideraremos aquí a la poesía pura⁵⁶ como una teoría poética que apuesta por una realidad del lenguaje en el poema: “En tant que signes, ils restent, voués à la prose; mais, de simples signes qu’ils sont, la magie du poète les transforme en talismán.”⁵⁷ Así, dado que el lenguaje se supone *a priori* en un estado

⁵⁵ Mariano Brull y Caballero (1891-1956). Poeta y diplomático cubano, nace en Camagüey, provincia de Cuba, el 24 de febrero de 1891. De niño es llevado a España. Ya adolescente y en su patria comienza a publicar sus primeros poemas en revistas de su ciudad natal. Desde 1912 formó parte de la Sociedad Filomática. En 1913 se gradúa de Doctor en Derecho por la Universidad de La Habana. De 1914 a 1915 conforma un reducido grupo intelectual reunido en torno al dominicano Pedro Henríquez Ureña. En 1917 fue designado secretario en la Delegación de Cuba en Washington. Ya dentro de la carrera diplomática presta sus servicios en Lima, Bruselas, Madrid, París, Berna, Roma, Canadá y Uruguay. Colabora con el órgano difusor de la vanguardia cubana, la *Revista de Avance* (1927-1930). Fallece en La Habana el 8 de junio de 1956. Sus cuatro poemarios en español fueron editados en ediciones particulares *La casa del silencio* (1916), *Poemas en menguante* (1928), *Canto redondo* (1934) y *Solo de rosa* (1941); publicó un libro de poesía traducido al francés, *Quelques poèmes* (1926), dos libros de traducciones: *Le cimetière marin / El cementerio marino* (1930) y *La jeune parque / La joven parca* (1949) de Paul Valéry, y tres poemarios editados en ediciones bilingües francés / español: *Poèmes / Poemas* (1939), *Temps en Peine / Tiempo en pena* (1950), *Rien que... / ...Nada más que...* (1954). Su obra poética se puede consultar en *Poesía*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983.

⁵⁶ Más información al respecto en Robert Penn Warren, “Pure and Impure Poetry”, *Kenyon Review*, vol. V, 1943, pp. 228-254; Frederick A. Pottle, “Pure Poetry in Theory and Practice” en *The Idiom of Poetry*, Ithaca-Nueva York: Cornell University Press, 1941, pp. 80-100; José A. Portuondo, *Concepto de la poesía*, México: COLMEX, 1945; D. J. Mossop, *Pure Poetry*, Oxford: Clarendon Press, 1971.

⁵⁷ Henri Bremond, *La Poésie Pure, avec “un débat sur la poésie” par Robert de Souza*, París: Bernard Grasset, 1926, p.15.

impuro, el poeta (¿cómo un pequeño Dios?) transformará a la palabra, o mejor aún, encontrará a la *palabra* en la palabra; la pasará por el tamiz de la inteligencia y la sensibilidad poética, sin estar en el poema.

Valéry en su ensayo clásico “Poésie pure: Notes pour une conférence”⁵⁸ dice a grandes rasgos, que el método compositivo para llegar alcanzar la poesía pura consiste en una suerte de proceso químico de decantación, que eliminaría todos los elementos “impuros” (no poéticos) del poema⁵⁹. Sin embargo Valéry es consciente de que esta apuesta teórica es imposible de realizarse plenamente en el poema, ya que éste siempre estará contaminado por el contenido: fondo y forma se retroalimentan y mutuamente se modifican. En síntesis y como bien lo supieron las vanguardias, el objetivo de la poesía pura era la creación de un poema absoluto, del cual se han eliminado progresivamente los elementos prosaicos, históricos, morales, anecdóticos...; el poema por el poema en sí mismo, autosuficiente, que lo llevaría a involucionar y desaparecer dentro de sí.

Estas ideas revolucionarias encontraron, en el joven poeta antillano, fértil territorio para su desarrollo. La prueba es que Brull hoy día es considerado no sólo como el introductor, sino como el mayor exponente de la poesía pura de su país. Con respecto a la poesía pura, y por extensión a su propia poesía, Mariano Brull considera que el lenguaje debe ser de primordial importancia en la creación del poema. Hay que buscar el “efecto” en el poema antes que por el contenido, por la expresión. Escribe Brull al respecto:

...el centro de gravedad del interés poético del poema se ha desplazado del “contenido” al sonido [...] se ha polarizado hacia el elemento de más ricas y

⁵⁸ En *Oeuvres de Paul Valéry*, París: Éditions de la NRF, 1933, pp. 199-200.

⁵⁹ Concepción que, como más adelante veremos, tiene grandes similitudes con el creacionismo huidobriano.

matizadas posibilidades de expresión, que es al mismo tiempo en el poema, el elemento de materia en sí misma, más pura, desinteresada y sutil, por cuya virtud se desvincula de extrañas adherencias prosaicas, acercándose a la zona [...] en que los valores de expresión se conciertan para producir el hecho poético.⁶⁰

Aquí se encuentran, en el nivel teórico, los ejes conceptuales a partir de los que Brull compondrá su obra poética. Preceptos que expresará poéticamente, aunque no siguiendo del todo los principios postulados, en el poema

[Esta palabra no del todo dicha]

Esta palabra no del todo dicha
a lengua huir del diálogo, quebrada.
Rebotando entre filos: afilada
en angular precepto de desdicha.

De sentido y sentires acosada
urgida del pretexto de su dicha
así vive, y desvive entredicha
en boca de sentido desbocada.

Su don –arcano de inquietud– excita
voluble en el renuncio que la anuncia
silencio de Babel que el verbo irrita.

Y si el Abecedario la denuncia:
frente al agravio de la letra escrita
en interrogaciones se pronuncia.⁶¹

Pongamos atención en los versos que he puesto en cursivas. En ellos se manifiesta la queja del poeta que se convierte en un médium que denuncia la situación de la palabra: enclaustrada, secuestrada, desdichada, por el –sentido” y los –sentires” que la poesía pura propugna por eliminar del poema; pero el acoso no sólo le viene a la palabra desde el sentimiento del autor / receptor, sino incluso desde sí misma; la palabra convive con el

⁶⁰ Mariano Brull —Poesía 1931”, *Revista Bimestre Cubano*, vol. XXVIII, julio-agosto, 1931, p. 20.

⁶¹ Los poemas los tomo de Klaus Müller-Bergh, *Mariano Brull. Poesía reunida*, Madrid: Cátedra, 2000, p. 233.

enemigo en casa, por ello es una palabra de doble personalidad –esquizoide” ya que está bajo la creencia constante de que el –Abecedario” la denuncie –frente al agravio de la letra escrita”. Agravio que el propio Brull consume al escribir y publicar el poema, no sólo contaminado con sus preocupaciones de orden estilístico, sino que con un poema de suyo conflictivo, en tanto que lo expresado en el contenido se opone a la estructura en que está expresado el poema. ¿Cómo conciliar el verso ”Babel que lo irrita” (al poema), si éste se ciñe a una de las formas más canónicas (y anquilosadas desde la perspectiva vanguardista) de la poesía en lengua española: el soneto? Aquí, como en muchas otras expresiones poéticas, veremos cómo existió una brecha, insalvable en ocasiones, otras sorteada con dificultad, entre los programas ideales del vanguardismo y sus –resultados” textuales.

En Brull, abandonar los preceptos modernistas e insertarse de lleno en la vanguardia fue consecuencia, desde su segundo poemario en español, de haber –absorb[ido] el refinado idioma de la tradición clásica francesa, e integrarlo en su legado nacional (Casal, Martí, Regino Boti, José Manuel Poveda)”⁶² En este sentido y acerca de la constitución poética de Brull, apunta Gloria Videla que estaba formada por:

...el vector vanguardista (con ecos cubistas y ultraístas) [...] el vector que [asimila] teorías de Bremond e influjos de Mallarmé, de Valéry, Guillén [...] el vector influido por la poesía popular hispánica [...] [y aquél con el cual] logra la sugerencia sonora con escaso o ningún sentido lógico.⁶³

⁶² Müller-Bergh, 41.

⁶³ Gloria Videla de Rivero, IV —Lassecretas aventuras del orden: poesía pura y poesía de vanguardia”, en *Direcciones del vanguardismo americano, t. 1: Estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1990, pp.141-142.

Este último aspecto es el que nos interesa en este capítulo, su búsqueda de ilogicidad a través de la materia sonora del poema. Ilogicidad⁶⁴, como quedó planteado al principio, que concluirá expresándose textualmente a través de un infantilismo gozoso, lúdico, despreocupado. Toda la crítica está de acuerdo en que se le puede considerar a Brull como el creador del juego sonoro vanguardista por excelencia, la jitanjáfora⁶⁵. Sin embargo esto presenta varios aspectos singulares que vale la pena aquí comentar. En primera instancia el poema del cual es aislada la palabra que dará origen al “estilo” no pertenece a ningún poemario publicado por Brull⁶⁶. El poeta, al parecer, no lo toma en consideración para incluirlo, ni siquiera como texto inédito, ¿por qué? Seguramente por su curiosa génesis compositiva, su condición de “texto oral” y de juego infantil puro, y quizá por dejarlo permanecer en la zona mítica del “se dice que...” “ cuentan que...” obligándolo así a permanecer en la oralidad. Veamos más detenidamente estos aspectos.

⁶⁴ Que no *a*-ilogicidad. El asunto es que el texto poético sea ilógico, y por la tanto guarde resabios de logicidad, para que el lector pueda decodificarlo. De lo contrario, de llegar a la alogicidad, a la ausencia total de aperiros lógicos, en “texto” simplemente no lo sería, no tendría sentido alguno intentar interpretarlo, ni siquiera componerlo, ya que estaría al margen de las estructuras mentales del lenguaje y por tanto, aquí sí, carente de toda posibilidad de significación.

⁶⁵ Demetrio Estébanez Calderón, en su *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza, 1996, la define como: “un tipo de composición poética constituida por palabras o expresiones, las más de las veces inventadas, carentes de significado en sí mismas, y cuya función poética radica en sus valores fónicos” (p. 586) Más adelante se menciona la existencia en la poesía popular y en escritores del Siglo de Oro como Lope de Vega que recurren a esta estrategia compositiva. Así, Lope escribe: “*Piraguamonte*, piragua, / piragua, *jevizarizagua*.” (p. 586). Si bien es cierto que en los términos subrayados encontramos invenciones sonoras sin un sentido semántico normalizado, también lo es que no podemos aplicar a estos juegos verbales el término de jitanjáfora, en principio por una cuestión meramente histórica, la que nos impide aplicar retroactivamente, términos ajenos al momento histórico en que se desarrolla una obra en cuestión. De no ser así, nada nos impediría escribir algún artículo disparatado acerca del surrealismo en la Biblia. Por otro lado, hay que tomar en consideración el objetivo del poeta, al crear sus artificios vocálicos, la búsqueda de Brull no es, ni pudo ser, la búsqueda de Lope, y menos aún sus intenciones estéticas.

⁶⁶ Aparece fijado, quizá por primera vez en libro, en *Poesía* de 1983, según consta en la cita del poema que se hace en Mihai Grinfeld, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia*, Madrid, 1997, p. 295.

El poema sin título, por lo menos hasta donde tengo conocimiento de ello, nunca se ha tomado de algún manuscrito de Brull, sino de una transcripción que realiza Alfonso Reyes de esta “fórmula verbal” (Reyes *dixit*) en la que se dan cita en la plaza los significados y tiene como esencia el *nonsense*⁶⁷, el absurdo, enmarcado en un contexto de infantilismo positivo⁶⁸. Esto último es importante si hacemos caso aquí a una circunstancia extraliteraria pero que bien nos es útil para comprender el humor juguetón del poema de Brull. Narra Reyes en *La experiencia literaria* el por demás humorístico pasaje:

...eran los días de París [...] En aquella sala de familia, donde su suegro, el doctor Baralt, gustaba de recitar versos del Romanticismo y de la Restauración, era frecuente que hicieran declamar a las preciosas niñas de Brull. Éste resolvió un día renovar los géneros manidos. [...] La mayorcita había aprendido el poema que su padre le preparó al caso; y aceptando la burla con la inmediata comprensión de la infancia [...] se puso a gorjear...⁶⁹

Entonces, pareciera ser que la génesis jitanjáforica antes que ser resultado de un calculado trabajo intelectual, fuera consecuencia de una serendipia que tuvo fortuna y arraigo en el espíritu poético de la época. Y creo que no podría haber sido de otra manera pues ¿cómo se puede ser más transgresor (léase vanguardista) que al querer inaugurar una

⁶⁷ Recuérdese aquí el poema “Jabberwocky” de Lewis Carroll: “’Twas brillig, and the slithy toves / [...] Beware the Jubjub bird, and shun / The frumious Bandersnatch” en Lewis Carroll, *More Annotated Alice. Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass and What Alice Found There*, Nueva York: Random House, 1990, pp. 176-178. Y por su puesto en la poesía hispanoamericana, el fragmento final de *Altazor* de Vicente Huidobro, en el que sólo sobreviven letras aisladas que se van despeñando por la página en búsqueda de un significado olvidado, y por su puesto, el experimentalismo extremo de *En la masedula* de Oliverio Girondo.

⁶⁸ Esto es, lejano, por lo menos en el nivel de la enunciación, (aunque quizá no en las motivaciones más profundas del poeta) de la nostalgia por los días idos... como quería Darío: “Juventud, divino tesoro”.

⁶⁹ Alfonso Reyes, *La experiencia literaria (Coordenadas)*, Buenos Aires: Losada, 1942, p. 194. En este mismo texto Reyes plantea la posibilidad de que Brull “partiera” del peán de Porfirio Barba Jacob para realizar su “alicación traviesa”.

veta poética, de la mano de una chiquilla que “gorjea” un texto memorizado y lo repite mecánicamente para gozo y risa de los contertulios? He aquí el poema:

Filiflama alabe cundre⁷⁰
ala olalúnea alífera
alveolea jitanjáfora
liris salumba salífera.

Olivia oleo olorife
alalai cánfora sandra
milingítara girófora
zumbra olalindre calandra.

Reyes dice que escogió “la palabra más fragante de aquel racimo” con la que bautizó primero a las hijas de Brull “las jitanjáforas” y después a la aventura poética.

Un análisis detenido del poema nos puede llevar a descubrir que su condición humorística aunque depende fundamentalmente del “eabriooleo” sonoro y sus ondulaciones absurdas, el poeta nos deja vestigios de semanticidad que lo pueden potenciar. Veamos un par de ejemplos, en el verso “Filiflama alabe cundre” es fácil advertir la síntesis ocurrida entre filigrana (hilos muy delgados entretejidos / arbusto silvestre cubano) y flama, filflama es entonces una filigrana de flama que “alabe”, esto es por identidad sonora, “al ave” y “ala ve” al mismo tiempo que probable modificación del verbo alabar (él alaba, que él *alabe*): cundre (cundir): sucede, pasa, cunde. Entonces, entre otras muchas posibilidades y después de aplicar la “ingeniería inversa” al verso, lo podemos reconstruir de la siguiente manera: “[La] filigrana flama alaba lo que pasa”. Y

⁷⁰ En el contexto de la poesía española de vanguardia, cabe citar aquí algunas líneas “pústas” de Rafael Alberti: “Véjo, verijo / diablo garavijo [...] Virojo, virojo / diablo trampantojo. / El diablo liebre / tiebre / notiebre / sipilitiebre...” Por la misma época desde otras latitudes, Marinetti publicaba *Zang Tumb Tumb* (1914), Hugo Ball, el poema fónico “Gadji Beri Bimba” (1916), y la “Ursonate” (1921) y la “poesía de letras” de “WW / PBD...” de Kurt Schwitters en 1922.

¿qué pasa? que el ~~la~~ olalúnea” (contraposición de ola y luna: marejada, sustantivo que aquí se quiere verbo) es ~~al~~ífera” (probable síntesis de *aliteración* y *esfera*; o por cercanía sonora con ~~aur~~ífero”), y ~~al~~veolea” (que se mueve como los alvéolos del corazón: que late) a modo de ~~j~~itanjáfora”: acaso como ~~g~~itana metáfora”. Lo que tenemos finalmente es un cuadro donde el absurdo de las imágenes conforma un panorama cubista en el que la jitanjáfora, vuela, aletea, al trasluz de una marejada de posibilidades semánticas que apuntan a la burla y el desparpajo, en última instancia al gozo lúdico de la lengua.

A la luz de lo dicho con anterioridad, podemos considerar a la jitanjáfora, sin miedo a contradecirnos, como una colección caótica de metáforas e imágenes inauditas, resultado de permutaciones humorísticas en el sintagma y que modifican paradigmáticamente el ~~sentido~~” del poema que, sin embargo, conserva trazas de parentesco con el lenguaje.

Para concluir con este texto imaginemos una situación que por absurda es ya cómica, ¿con qué ~~tono~~” se debe leer este poema? Si nos atenemos a las claves sonoras que nos ofrece, sin duda el tono más apropiado es el burlesco; pero ¿qué pasaría si contradecimos este supuesto? y entonces damos lectura al poema en otra clave, en el tono solemne propio de una elegía.

El efecto será aún más cómico por causa del choque entre la forma de la expresión y el ~~contenido~~”. Planteo lo anterior con el ánimo de evidenciar que el humor que podamos encontrar en estos textos, no sólo depende del poema en sí, sino sobre todo de la clave en que queramos leerlos, por lo tanto el humor se potenciará u opacará

según el tipo de contrato de lectura que firmemos con el autor, o mejor, con la voz poética.

Ahora bien, al margen de las consideraciones formales, dice Larraga que con este tipo de poemas Brull desea ~~v~~olver a ese mundo de niñez pura, en aventuras que lo retornan a un paraíso de inocencia, cantos y olores, de naturaleza virgen”⁷¹. Si bien coincido con este crítico, lo hago únicamente en cuanto a la consideración de que la emoción poética de Brull estuviera marcada por una suerte de idealismo; pero no así en relación con sus ~~intenciones~~” poéticas.

Brull quiere hacer creer que escribe infantilmente desde esos ~~paraísos~~ de inocencia” vistos por Larraga, para iniciar el juego de desciframiento del texto en un marco humorístico, lo que se convertirá entonces en una estrategia, una mascarada, para poder dar rienda suelta a su experimentalidad poética. La cual estará autorizada para sumergirse en los excesos del absurdo desde una ~~actitud~~” positiva (y no desde la amarga acidez venida del método paranoico-crítico de Dalí), para así poder criticar desde una orilla segura, el anquilosamiento temático como el agotamiento de las formas poéticas imperantes en sus días.

Juego del escondite, en el cual Brull hecha mano de las libertades de la época logotética del ser humano: su infancia, en la cual, como bien anota Reyes —...no se dirige a la razón, sino más bien a la sensación y la fantasía.”⁷² Pero una fantasía inteligente,

⁷¹ En Ricardo Larreaga, *Mariano Brull y la poesía pura en Cuba*, Miami: Ediciones Universal, 1994, p. 86. Transcribo un fragmento de la carta que Brull envía a su amigo y entonces director de la Academia Cubana de la Lengua, José María Chacón y Calvo, a partir de la cual Larraga comenta lo anterior citado. —...al España que yo vi a retazos [...] ha despertado inefables emociones de mi niñez lejana, tan rica en aventuras infantiles [...] en un olor o en un canto callejero...” (Larraga, 86)

⁷² En *La experiencia literaria*... p. 194.

premeditada, constituida como producto intelectual, fraguada, en fin, desde una razón que se traviste en emoción poética.

El vanguardismo de Brull es más evidente y consiente en el libro *Poemas en menguante*.⁷³ La portada de la primera edición de 1928, tiene la particularidad de presentar descoyuntadas las palabras que forman el título, al estar dispuestas a manera de escalerilla:

POE—
MAS
EN
MEN—
GUAN—
TE

La disposición espacial y la fragmentación silábica de las palabras evidencian ya desde el nivel paratextual, la filiación cubista del volumen; que si bien se presenta tímidamente de manera gráfica, se desarrolla de manera más plena en el nivel temático, como en el poema [Tras de este plano rosa Picasso] en el cual se menciona inclusive al pintor surrealista-metafísico Giorgio de Chirico: —De miel y de sol y de verde luna / dos potros

⁷³ Con respecto al posible sentido del título, Müller-Bergh, destaca que —es muy probable que [...] el título [...] cobre el sentido del apogeo lumínico del modernismo en pleno proceso de desgaste al ceder a otra fase, a la luna nueva vanguardista.” (42) Publicación original: *Poemas menguantes*. París: Le Moil & Pascaly, 1928.

encabritados de Chirico / pacen al unísono [...]”⁷⁴; y el poema [La catedral engarzada...]
] –La catedral engarzada en el ojo / –cubista– / de vitral azul y rojo [...]”.⁷⁵ También podemos encontrar este “eubismo poético” en un nivel más profundo de la composición, en el nivel sintáctico, en poemas como [Allí –en lo no mío, en mí]: –Allí –en lo no mío, en mí–, / estaba el paisaje. Sonaba la música. / –Catedral de recuerdos–. Y pasó la música–. / Aquí, mi paisaje; aquí está, mi música / en lo no mío, en mí. !Montaña de olvido!⁷⁶ Traslape de planos entre música y paisaje, que giran alrededor de la oposición mí / no mío, dando la sensación de ruptura del horizonte semántico, que busca presentar varios planos en una simultaneidad fracturada, finalmente, por el yo.

En otro momento Brull propone en este poemario un juego poético que mucho le debe a la clásica ronda infantil (y por extensión al romance) en el cual, a partir de la reiteración de la palabra “verde” se van hilvanando imágenes basadas en juegos anafóricos, aliteraciones, transmutaciones y todo tipo de licencias poéticas que buscan en última instancia poner el acento, la relevancia, en el sonido de la “r” de esa erre futurista que forma la onomatopeya clásica usada para evocar el arranque o la velocidad del automóvil: rrrum. rrrum. rrrrrrrrrram...; pero que aquí evocará un lugar de estancia gozosa, hasta cierto punto de contemplación, en el que el yo poético se refugia del “mundodolido”. El poema apela a un recurso de la enunciación, y tras la ronda de la erre y su humor infantil gratuito dado por la mención casi vana de frutas, verduras, un enano (elemento clásico y mítico del mundo infantil) una pájara verde, etc. un conflicto existencial: el venir de “Mundodolido” para llegar al “Verdehalago”, esto es, del

⁷⁴ Müller-Bergh, 230.

⁷⁵ Müller-Bergh, 225.

⁷⁶ Müller-Bergh, 183.

sufrimiento, aquí incoloro, hacia la “felicidad” del verde: la naturaleza, lo tropical, la creación, el barroco selvático en oposición a lo citadino, que era por entonces (y aún lo es hoy día), el elemento referencial de la poesía vanguardista. Dice el poema de Brull:

—Verdehalago”

Por el verde, verde
verdería de verde mar
Rr con Rr.

Viernes, vírgula, virgen⁷⁷
enano verde
verdularia Cantárida
Rr con Rr.

Verdor y verdín
verdumbre y verdura.
Verde, doble verde
de col y lechuga.

Rr con Rr
en mi verde limón
pájara verde.

Por el verde, verde
verdehalago húmedo
extiéndome—. Extiéndete.

Vengo de Mundodolido
y en Verdehalago me estoy⁷⁸.

Con respecto a este texto comenta Müller-Bergh, que en él se representa “el mundo de los sentidos y el afectivo del sentimiento, pero a la vez el imaginario, intuitivo y mágico de la música, la poesía, la fantasía y la inocencia, la visión candorosa de la infancia.”⁷⁹

⁷⁷ Por su puesto que también evoca a los trabalenguas, como el famoso: “rr con rr cigarro, rr con rr barril, rápido corren los carros del ferrocarril” y aquel de “Tres tristes tigres tragaban trigo en un trigal en tres tristes trastos.”

⁷⁸ Müller-Bergh, 215. Tras la lectura del poema, es inevitable recordar, por cercanía sonora y con las distancias semánticas del caso, poemas como el “Romance de Júcar” (“Aga verde, verde, verde...””) de Gerardo Diego, y por su puesto, el “Romance sonámbulo” (“Verde, que te quiero verde...””) de Lorca. Que parecen ser herederos y variaciones del poema “Verde, verderol” de las *Baladas de primavera* (1907) de Juan Ramón Jiménez.

Nuevamente la crítica pone énfasis en la “eandorosa infancia” dejando de lado elementos que son precisos aquí comentar. Más allá de lo que ya anoté arriba con respecto al trasfondo conflictivo del yo poético en el poema, que se resuelve humorísticamente en esa suerte de verdulería musical que es “Verdehalago” consideremos que la obsesión por la repetición maníaca de “verde”⁸⁰ y sus permutaciones (verdín, vertería, verderumbre)⁸¹, puede estar relacionado con el hecho de que en la heráldica del renacimiento a este color

⁷⁹ Müller-Bergh, 54.

⁸⁰ Esta obsesión por el verde, o mejor, por los fonemas que componen la palabra, volverá a aparecer en un libro posterior de Brull *De Temps en peine / Tiempo en pena* que al ser publicado en 1950, queda lamentablemente fuera del margen temporal que nos hemos impuesto para realizar esta investigación. El poema dice:

—Verdejil”

El perejil periligero
salta —sin moverse— bajo su sombrero,
por la sombra verde, verde verdeverderil:
doble perejil,
va de pe en pe,
va de re en re
—y pasa y repasa
y posa y reposa—,
va de verde voy
hasta verde soy,
va —de yo me sé—
que verde seré:
va de perejil
hasta verdejil...

(Müller-Bergh, p. 139)

Podemos ver en este poema, de manera más acusada que en “Verdehalago”, que el humor infantil está presente como una suerte de adivinanza en tono de declamación, en el que el trasunto sexual o existencial ha desaparecido por completo, manteniéndose únicamente el mero juego verbal, la esencia jitanjáforica.

⁸¹ E independientemente de su evidente connotación dada por la tradición, que asocia este color con la esperanza. Y en algunas religiones orientales con la paz y el reposo del alma.

se le asociaba con Venus⁸², y por extensión con la sensualidad, el erotismo, el sexo; lectura que el poema nos autoriza en los versos “Viernes, vírgula, virgen” y más adelante “verdehalago húmedo / extiéndome—. Extiéndete”... en los que parece, se invita a la cópula en una suerte de *locus amoenus* medieval: en el claro a mitad del bosque, donde los amores “prohibidos” se pueden realizar.

Hasta aquí hemos visto cómo el humor “infantil” de Brull tiene elementos de mayor gravidez en su profundidad que el mero rejuego verbal; sin embargo, en ninguno de ellos han aparecido elementos humorísticos explícitos, más allá de su gracia sonora, de su ludismo musical.

En el poema “Pavo-Real” so pretexto de presentarnos un conflicto “dialéctico” entre el plumaje (lo material y objetivo) y el canto (lo espiritual y subjetivo) de un pavorreal, Brull incluye textualmente elementos pertenecientes al universo de la risa. Dice con respecto al ave: “Sí: pluma tornasol / –alegría de siempre. [...] No: canto tornaluna –alegría de ahora– [...] voz de jazz / jaa... jaa... ja ja ja”. En primera instancia hay que remarcar que el humor está tanto en la construcción dialógica absurda del poema, como en la acentuación que se hace de la ironía burlesca que supone que un animal de belleza superior⁸³ (epítome de la extravagancia y la presunción) tenga una “voz”⁸⁴ (nótese que no se dice canto, humanizando así el graznido ¿? del ave) “escarpada” como “erótalo erizado”, esto es, hasta cierto punto, estridente... y por tanto moderno, como el jazz.

Al poeta ya no le importa la belleza “oriental” (modernista) del plumaje multicolor, sino su voz de cabaret venida de un Nueva York trasnochado. El humor se ha

⁸² No perdamos de vista que nuestro día viernes viene de *veneris dies*, esto es, el día de los placeres de Venus.

⁸³ Con la carga moral que esto implica.

⁸⁴ Nótese que se humaniza el graznido del ave.

vuelto sobre sí mismo, y lo que parecía una vana burla, concluye en la unión de los contrarios cartesianos. Dice el poema: —Sí no. Todo el pavo-real”⁸⁵.

En su obra poética posterior, Brull continuará poniendo énfasis en el canto, esta vez desde el aspecto lunar, tan es así que el último libro que citaremos aquí, lleva el revelador título de *Canto redondo* (1934).⁸⁶

Conviene, antes de entrar en este poemario de Brull, citar las palabras que Cintio Vitier apunta acerca de la poesía del escritor cubano: —La poesía se convierte [en Brull] en la promesa del retorno al principio, al tiempo antehistórico a la nada del origen”⁸⁷. Una nada proteica, un *aleph*, un punto cero donde todo es posible, y por lo tanto se

⁸⁵ El poema completo, compuesto de modo dialógico y siguiendo la forma de la ronda, dice:

—Pav-Real”

—¿El plumaje?

—Sí.

—¿El canto?

—No.

Sí y no. Todo el pavo-real.

Sí: pluma tornasol
—alegría de siempre.

No: canto tornaluna
—alegría de ahora—
melodía escarpada,
encrespada crin de armonía.
Crótalo erizado de delicia:
voz de jazz
jaa... jaa... ja ja ja.
(224)

⁸⁶Publicación original: *Canto redondo*, París: G.L.M., 1934. Por ser de interés paratextual vale comentar en algunas líneas las características de la portada de esta edición, reproducida por Müller-Bergh, en la que podemos observar sobre un fondo completamente negro, un círculo blanco al centro, en cuyo centro, a su vez, destacan en negro el título del libro y el nombre del autor. Esto implica una clara conciencia vanguardista en cuanto a que la carga semántica implícita en la lengua se ve potenciada gráficamente, donde lo redondo, evidentemente la luna, es también la apertura de la boca cuando canta; boca estilizada, mínima en sus trazos, que nos recibe a la entrada del libro, que se convierte así en el interior del poeta, en su aparato fónico, donde radica el centro de gravedad de su —o” poética.

⁸⁷ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, La Habana: Instituto del Libro, 1970, p. 387.

encuentra en estado incontaminado. Y si al principio fue el verbo, después (o quizá simultáneamente) fue el canto, un canto que para Brull era redondo, y por lo tanto autoreferencial e infinito.

Desde la carátula de *Canto redondo* es fácil advertir que Brull apuesta ahora por el juego a contraluz, por un canto nocturno en contraste con la luminosidad de sus libros anteriores⁸⁸. Será un canto regido por la luna; pero no desde la perspectiva romántica y sus cotos de horrores y tragedias, ni bajo el parnaso nipón que la hace ocasión para el amor; sino que será un canto burlesco, goliárdico, donde la luna dejará de ser ocasión de cursi embeleso poético, para formar parte de la recaudería celestial como una coliflor⁸⁹. Dice Brull en su “Canto redondo”⁹⁰:

La coliflor de la luna⁹¹
 –*Selene para la cita*–
 una, más dos veces una,
 ni jazmín, ni margarita,
ni novia que el suelo quita
 para magnolia del cielo:
si cara de caramelo
 lamida en astrolabio,
 deja el labio –en el resabio
*desvelad– sin desvelo*⁹².

Poema de movimiento ondulatorio, anticlimático, de un vaivén que parece imitar los altibajos de la marea (regida por la fuerza atractiva de la luna), como evidencia rítmica de

⁸⁸ En los que, sin embargo, aparece con cierta recurrencia la mención a la luna.

⁸⁹ Aunque con otro sentido y en busca de otros fines, vale aquí recordar el cuento “El zapallo que se hizo cosmos” de Macedonio Fernández.

⁹⁰ Ubicado en el lado opuesto, fársico, de los *Cantos de vida y esperanza* de Neruda.

⁹¹ Nicolás Guillén ridiculiza a la luna en su “Elegía moderna del motivo cursi”, que es una suerte de poética, en la que dice: “No sé lo que tú piensas, hermano, pero creo / que hay que educar a la Musa desde pequeña en una / fobia sincera contra las cosas de la Luna, / satélite cornudo, desprestigiado y feo”.

⁹² Las cursivas son mías.

lo que ocurre en su significancia interna: negar, a través de una burla humorística tragifársica, la condición “histórica” como musa en la que se ha encasillado a la luna. Se comienza desde su nombre poético clásico: “*Selene* para la cita”, hasta llegar a su ridiculización como objeto celeste a partir de oposiciones absurdas: coliflor, cara de caramelo (infantil golosina hecha para ser lamida, babeada); y también como sujeto poético: “mi novia que el suelo quita” que “desvela sin desvelo”. No perdamos de vista que, como los juegos infantiles⁹³, esta suerte de redondilla es también un baile iniciático, una danza prehistórica, que le quita a la luna los polvos acumulados por siglos de adoración.

Pero si en este poema el elemento infantil se ve reducido a algunas referencias puntuales y a la forma de ronda octosilábica, más adelante en la sección “21” de *Canto redondo* encontramos uno de los poemas mejor logrados en los que Brull da rienda suelta a su infantilismo humorista, aunque ya un tanto alejado de la experimentación sonora pura:

¡Mañanita de vivos colores
—salamandra inquieta de rojo y añil—
ata tus hilitos, hilitos de luz,
al verde fragante del buen perejil.

Por el caminito la hormiga loquea,
y va dando tumbos el escarabajo,
con los pies descalzos como los mendigos,
y al sol, sin sombrero, se pasea el gallo.⁹⁴

⁹³ Recordemos aquí aquellas rondas infantiles como “Ala rueda, rueda de San Miguel, San Miguel...” en las que los niños se cogen de las manos para hacer “ruedas”, círculos, en los que se baila, se corre, se canta... como un resabio de aquellos bailes iniciáticos de la prehistoria religiosa del ser humano.

⁹⁴ Müller-Bergh, 203.

El uso del diminutivo y la convocatoria a un bestiario gracioso aunque humanizado, recuerda a la imaginería infantil que no ve (no quiere acaso ver) la diferencia entre el mundo “real” y el mundo imaginario, confundiéndolo, haciéndolo vivir en un presente paralelo; este hábito infantil le apuesta a un humor ocurrente que no apuesta aquí por decir más de lo que está diciendo: que la hormiga loquee (quizá por su nerviosismo al andar), que el escarabajo de tumbos, por su obesidad, y que el gallo no lleve sombrero... aunque diríamos nosotros, sí un gorro francés de corte revolucionario. Pero a pesar de que estas imágenes simples e irrisorias dominan esta sección del poema, Brull no puede mantener el tono de pretendida inocencia y obviar su circunstancia como poeta adulto, por lo que integra el comentario “social” en el poema a través del escarabajo regordete que apenas si puede andar y que, como los mendigos, anda descalzo ¿acaso esto implica que la hormiga, el gallo y la salamandra sí llevan botines o alguna clase de zapatos?

Si hasta este momento el poema parece una celebración por el nuevo día, en los versos que lo cierran el tono se oscurece hasta volverse dramático. Vemos en la oposición negro (no-color) / color una manera elíptica de decir muerte-vida, tensión que el poema mantiene hasta el final y no resuelve sino en el silencio con que se cierra:

¡Huye escarabajo! ¡Huye salamandra!
Si te ve su ojo, negro, azorado:
¡Adiós mañanita de vivos colores,
salamandra roja, verde escarabajo!⁹⁵

Ahora bien, si como hemos visto hasta aquí, Mariano Brull⁹⁶ apostó y supo jugar con un infantilismo humorístico, que es preciso leer como consecuencia tanto de su filiación a la

⁹⁵ Müller-Bergh, 203.

⁹⁶ Para ampliar la crítica literaria sobre Brull y su obra consúltese, entre otros: Gastón Baquero, *Mariano Brull, La casa del silencio (Antología de su obra: 1916–1954)*, Madrid: Cultura Hispánica, 1976; Ricardo Larraga, *Mariano Brull y la poesía pura en Cuba*, Miami: Universal,

poesía pura, como de su innata tendencia al juego verbal gratuito, que (quizá con pesar de sí mismo) nunca se independiza de total manera de los referentes no poéticos.

En esta misma línea estilística encontramos a otro poeta cubano, Emilio Ballagas⁹⁷, quien al igual que Brull, vio en los juegos verbales infantiles ocasión inefable para desarrollar una poesía humorística basada en la libertad que otorga la “~~in~~ocencia” verbal. Sin embargo Ballagas, a diferencia de la intención exclusivamente purista de Brull, comenzará a buscar las “~~ju~~stificaciones” de sus extravagancias sonoras, tierra adentro. Ballagas es un puente entre las dos corrientes vanguardistas de Cuba: la poesía pura, bajo cuya influencia edita su libro *Júbilo y fuga* y su inclinación manifiesta por la poesía negrista de su *Cuaderno de poesía negra*, que bien nos habrá de servir como introducción a la obra de Nicolás Guillén, ya plenamente en el negrismo afroantillano.

1994; Enrique Sainz, —“La poesía pura en Cuba: algunas reflexiones” en *Ensayos críticos*, La Habana, Ediciones Unión [UNEAC], 1989, pp. 116-124; Eugenio Florit, —“Mariano Brull y la poesía cubana de vanguardia”, en *Movimientos literarios de vanguardia, Memoria del undécimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, México: Universidad de Texas [!], 1965, 67-83; Rafael Posada, —“El jitanjáfora revisitado” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, núms., 2-3, 1973-74, pp. 55-82; Rafael Heliodoro Valle, —“Diálogo con Mariano Brull”, *Revista de la Universidad de México*, México, 14 de febrero de 1947, vol. II, pp. 23-31; Gladys B. Zaldívar —“Entorno a la poética de Mariano Brull”, Miami: *Publicación de la Asociación de Hispanistas de las Américas*, 1981, núm. 2, pp. 1-23.

⁹⁷ Emilio Ballagas, poeta cubano nacido en Camagüey en 1908 (Grünfeld, en la nota biográfica que hace del poeta en su *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia...* (p. 281) asienta como año de nacimiento 1910). Se gradúa como Doctor en Pedagogía y posteriormente en Filosofía y Letras por la Universidad de La Habana. Colabora con la *Revista de Avance* (1927-1930). Es redactor del periódico *La Publicidad*, de Santa Clara, hasta 1943. Ocupa una cátedra de Literatura y Gramática en la Escuela Normal para Maestros de Santa Clara, cargo que desempeña hasta 1946. Viaja por Francia, comisionado por la Secretaría de Educación para realizar investigaciones sobre manuscritos de autores americanos conservados en la Biblioteca Nacional de París. Junto a Gastón Baquero, Eliseo Diego, Fina García Marruz y Cintio Vitier, edita la revista *Clavileño*. Hasta 1947 permanece en Nueva York gracias a una beca otorgada por el Institute for the Education of the Blind. Durante su estancia en los Estados Unidos ofrece diversas conferencias en los cursos libres de la Universidad de Columbia y en la Casa Hispánica de Nueva York. Poco antes de morir, con *Cielo en rehenes* (1951) se le otorga el Premio Nacional de Poesía. Muere en La Habana el 11 de septiembre de 1954.

En el prólogo de la edición de *Órbita...*⁹⁸ de la obra de Ballagas, Ángel Augier comenta respecto al gusto del poeta antillano por el juego verbal, que: “El poeta canta por el canto mismo”⁹⁹ esto es, que, como Brull, cree en la expresión poética en sí misma, sin más fin que lograr a través de su enunciación la magia de la poesía. Sin embargo, dado que —.en 1930 [el movimiento vanguardista] ya había rebasado su etapa de estridencia y pirueta, y engendraba, en su vertiente lírica, formas más reposadas que culminarían en lo que se ha denominado más o menos ajustadamente, poesía pura...”¹⁰⁰ Ballagas enfoca sus fuerzas poéticas en la construcción de un poemario que bien sintetiza en su título la actitud de celebración y fiesta de aquellos tiempos *Jubilo y fuga*, editado en 1931, que desde un punto de vista formal, comenta Augier, —.obedece a un propósito de pureza poética, dentro de los moldes consagrados de la poesía española”¹⁰¹ ya que de los treinta poemas que conforman el volumen, dieciséis están escritos en octosílabos y diez en heptasílabos. Es decir, que a pesar de ser un poemario de intenciones vanguardistas, éstas permanecen (sólo se expresan) la mayoría de las veces en el nivel del contenido, mas no en el de la enunciación; por este motivo, gran parte de la crítica que se ha ocupado del poemario, coincide en encontrar evidentes influencias de Alberti, Lorca o J. R. Jiménez, antes que de Valéry. Excepciones a lo antes dicho son los dos poemas que más adelante abordaremos, en los que Ballagas echa mano de la jitanjáfora como estrategia para presentar absurdos humorísticos que parecen ser tan sólo rejugos infantiles, pero que tras su carnaval de apariencias de golosas glosolalias y aliteraciones en desbandada, se

⁹⁸ *Órbita. Emilio Ballagas*, prólogo de Ángel Augier, selección y notas, de Rosario Antuña, La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972.

⁹⁹ Ballagas, 9.

¹⁰⁰ Ballagas, 10.

¹⁰¹ Ballagas, 11.

acerca a una suerte de dadaísmo (sólo en cuanto a su espíritu de libertad lingüística) de raíz negra que, hay que decirlo, no precisa ser llamada de esa manera.

Consideremos que la inclinación temprana de Ballagas por la poesía pura no le impidió aportar interpretaciones y lecturas originales respecto del arte afrocriollo. Ballagas supo “congelar” la riqueza fonética, las texturas, la cadencia, la musicalidad y las cualidades sinestésicas de las voces negras; supo embriagar a la lengua con los vinos destilados por y de sí misma. Palabra que, por otro lado, no lo es del todo, sino que y acaso sólo sea balbuceo amoroso, generativo, evocador. Concupiscencia callejera de un idioma que ve en su infantilidad una incurable necesidad por la miel primigenia de la vocal, y el golpeteo marino de la consonante en las rompientes afiladas del silencio.

A pesar de lo dicho hasta aquí, consideremos que como acertadamente comenta en este sentido Cintio Vitier, la etapa negrista de Ballagas fue sólo “una fase ocasional y secundaria”. Ciertamente, si leemos el resto de su producción poética, nos podemos dar cuenta de que después de haber asimilado las prerrogativas de la poesía pura y habiendo ya experimentado con el negrismo, Ballagas se replantea un marco teórico justo a su visión poética: el “minorismo”.

Jorge Mañach define con estas palabras los propósitos de la generación minorista y por extensión, de los colaboradores de la *Revista de Avance*:

Aquella rebelión contra la retórica, contra la oratoria, contra la vulgaridad, contra la cursilería, contra las mayúsculas y a veces contra la sintaxis, era el primer ademán de una sensibilidad nueva [...] Lo que negábamos en el arte, en la poesía y en el pensamiento era lo que había servido para expresar en mundo vacío [...] Alentábamos lo afro-criollo, porque veíamos en ello una insurgencia sorda, un intento por romper la costra de nuestra sociedad petrificada.”¹⁰²

¹⁰² Jorge Mañach, *Historia y estilo*, La Habana: Minerva, 1944, p. 98.

Dada esta visión de la poesía, Emilio Ballagas en su breve ensayo “La poesía en mí” (suerte de *ars poética*) dice en relación con la poesía y consigo mismo: “La poesía en mí no es un oficio ni un beneficio. Es una disciplina humilde, un hecho humano al que no puedo negarme porque me llama con la más tierna de las voces, con una voz suplicante e imperativa a la vez.”¹⁰³

En esta confesión, Ballagas (como casi todos los poetas) se ve a sí sólo como un medio, una herramienta, a través de la cual la poesía puede llegar a la palabra, para que esta a su vez (¿tocada por un aliento divino?) se convierta en poema, y éste, en consecuencia, sea poesía de la palabra. ¿No hay aquí una actitud reaccionaria frente a la petición generalizada de las vanguardias por la desaparición del sujeto poético? sí, pero Ballagas repara y comenta más adelante que “Ser poeta es tomar, antes de escribir, una actitud vital.”¹⁰⁴ Entonces la poesía viene de vitalidad, de la vida misma, por su puesto, de la vivida por el poeta. De ahí que se autorice navegar por los páramos de la infancia, para traer desde un pasado ideal, el júbilo que requiere la palabra para presentarse de manera humorística; sin embargo, como acota Ballagas, sin que el “verso [simplemente] juegue, ni [sólo sea un] verso que suene; quiero verso sufrido en la propia carne, que ande con pies de corcho, sin excluir los pies de plomo; pero esto último se refiere a la gravedad, no a la resonancia.”¹⁰⁵ Entonces, es verso encarnado el que se requiere, poesía que esté estructurada de inteligente manera (que no divague) gracias al plomo que le mantiene anclado a la tierra, aunque se fragüe bajo el dinamismo de la fuga barroca y el júbilo crepuscular.

¹⁰³ Ballagas, 238.

¹⁰⁴ Ballagas, 239.

¹⁰⁵ Ballagas, 239.

Uno de los poemas paradigmáticos en los que podemos localizar sin mayor esfuerzo el humor infantil de Ballagas, embelesado en el dinamismo de la aliteración y la reiteración sonora consonántica, pertenece al libro ya citado *Júbilo y fuga*¹⁰⁶:

—Poema de la ele¹⁰⁷

*Tierno glú-glú de la ele¹⁰⁸,
ele espiral del glú-glú¹⁰⁹.
En glorígloro aletear:
palma, clarín, ola, abril...*

Tierno la-le-li-lo-lú,
verde tierno, glorimar...
ukelele... balalaika...

En glorígloro aletear,
libre, suelto, saltarán,
¡tierno glú glú de la ele!¹¹⁰

Una de las posibles interpretaciones de este poema, por lo menos desde nuestra perspectiva del humor, la podemos iniciar desde el final. Precisamente en el penúltimo verso: “libre, suelto, saltarán” ¿quién, o qué? al parecer el “glorígloro” que aletea al ritmo del “ukelele”¹¹¹ y la “balalaika”¹¹²; el glorígloro: el balbuceo infantil, acaso evocación

¹⁰⁶ Todos los poemas son tomados de *Órbita... . Júbilo y Fuga* fue publicado originalmente en 1931 en La Habana, por La Cooperativa Virtudes. Tuvo una segunda edición en 1939, revisada, corregida y ampliada por el autor, de la cual, según se informa en el prólogo de la edición que nosotros tomamos como base, son transcritos los poemas aquí citados.

¹⁰⁷ Regino Boti en su libro *El mar y la montaña*, La Habana: El Siglo XX, 1921, incluye el poema “El agua” que ahora transcribo: “Sta un glu-glu inesperado / de la cripta de la selva, / y, levantando frescores / de primavera, ríe, promete, discurre, / canta, se aleja, se aduerme: dolor de la selva, añora; / alma del paisaje, sueña.” (p. 105)

¹⁰⁸ Las cursivas son mías.

¹⁰⁹ Evoca inevitablemente el da-dá de Dadá.

¹¹⁰ Ballagas, 32.

¹¹¹ Ukelele: instrumento de cuerdas pulsadas, tradicional de las islas Hawai. Es un pariente cercano del *cavaquinho* portugués, del que en realidad es una adaptación hawaiana. <http://es.wikipedia.org/wiki/Ukelele> (consulta: mayo de 2007)

¹¹² Balalaika: instrumento musical ruso de cuerda de la familia del laúd. Tiene un cuerpo triangular, casi plano, con una pequeña boca de resonancia cerca del vértice superior de la tapa, un mástil largo y estrecho y tres cuerdas de metal o tripa que suelen pulsarse con los dedos

fonética del inicio de la construcción del sentido semántico de la palabra. El —Poema de la ele” es un divertimento en el cual el yo poético, inmerso en esa —espiral” sonora que parece no tener sentido, evoca a la lengua que, traviesa, juega con la consonante líquida (ele); la que por otro lado forma también la onomatopeya del beber, de pasar por la garganta el agua: el —glu, glu”.

Por otro lado, la repetición obsesiva de la ele también la podemos considerar como un vicio de dicción, como una deficiencia lingüística que en el ámbito de lo popular se asocia con el personaje del —elo”, definido por el *Diccionario de sinónimos y antónimos* de Espasa-Calpe como sinónimo de bobo, simple, necio, tonto, atontado, babieca, memo, mentecato, lila, y que está asociado con las entradas para: atontado, bausán, bobo, bodoque, chiflado, pánfilo, gaznápiro, gilí, imbécil...

Veamos cómo el uso reiterado de la ele tiene un efecto humorístico en tanto que evoca (y convoca) a lo bobo, a lo chistoso venido de una limitación intelectual u orgánica de alguien que parece siempre estar bajo el influjo de una ebriedad de la lengua que la obliga al tropiezo incesante, esto es: a —lelear”, a —trabalenguarse” con una ele que se convierte en dique del significado y que opaca el sentido del poema dada su omnipresencia sonora.

Contrastemos nuestra lectura, un tanto arriesgada (aunque autorizada por el poema por su apertura significativa) con lo que comenta al respecto el propio Ballagas en el ensayo ya citado —La poesía en mí”:

(algunas veces se utiliza un plectro de piel para las cuerdas metálicas). <http://es.wikipedia.org/wiki/Balalaica> (consulta: abril de 2007). La elección de estos dos instrumentos responde tanto a la —sonoridad” del nombre del instrumento, como a la cualidad sonoro-fónica de su timbre musical.

[...] en mi primer libro *Júbilo y Fuga* hice puros juegos, gráciles arabescos de esos que no tocan al corazón ni tocan de él (Véase el poema [sic. *poema con baja*] de la ele'). Después de esta etapa de realización jubilosa y de gimnasia intelectual que yo llamaría —ds misterios gozosos” de mi verso, ha venido una etapa de angustia...¹¹³

Es muy significativo para el estudio genético de la poesía de Ballagas que éste valore su obra peyorativamente como una ~~—gimnasia intelectual~~ de ~~—puros juegos~~” y ~~—gráciles arabescos~~”, a pesar de referirse a ellos elogiosamente como ~~—misterios gozos~~”.

Considero que el desencanto que sufre por aquellos días Ballagas, (confiesa que sufre de angustia existencial) es el responsable de las opiniones negativas que emite sobre su poesía de vanguardia. Por ello es preciso valorar estos poemas desde el momento histórico y vital de su gestación dentro del asombro del joven poeta, quien en el poema ~~—Gozo~~” del mismo libro, dice:

Todavía yo siento este gozo inefable
de ser niño; de sentir en mis venas
correr el sol, la espuma
de su luz. Todavía
cantan mis manos y a la tarde lanzo
un júbilo de gritos sin historia.¹¹⁴

Como es evidente, el poeta antillano pugna por un placer sin culpabilidad, sin adjetivos, un gozo sin pragmatismos que sólo quiera el placer de ser él mismo. Muestra de esta poética del placer lúdico autocompasivo es el ~~—poema-juguete~~” de la jícara¹¹⁵, en el que

¹¹³ Ballagas, 239.

¹¹⁴ Ballagas, 35.

¹¹⁵ Tipo de plato hondo o vaso que en algunas civilizaciones mesoamericanas precolombinas, y aún hoy día en algunos pueblos latinoamericanos de fuertes raigambres indígenas, es utilizada tanto como utensilio doméstico para beber, lavar o como instrumento musical. En este caso, se

encontraremos de manera explícita que la razón del poema, o la búsqueda que intenta cumplir, no se realiza en el texto escrito sino en la enunciación del poema, en la oralidad¹¹⁶, por eso en el quinto verso se homologa el hecho fonético de enunciar la palabra “jícara” con el sabor de ésta. Cito el poema:

—Poema de la jícara”

A Mariano Brull

Jícara.

¡Qué rico sabor de jícara
gritar: “Jícara”!

¡Jícara blanca,
jícara negra!

[...]

Jícara con leche espesa
de trébol fragante —ubre—
con cuatro pétalos tibios.

¹¹⁷Pero... no, no, no
no quiero jícara blanca ni negra.
Sino su nombre tan sólo.
—sabor de aire y de río—.

coloca una jícara boca a bajo sobre otra de mayor diámetro llena de agua; a la pequeña se le golpea con baquetas o cualquier otro utensilio percutor, logrando con esto sonidos transparentes, “líquidos” similares a los del bongó.

¹¹⁶ Baste recordar las etapas en las que divide Freud el “~~re~~ nacimiento” del ser humano desde el nacimiento. Según su teoría psicoanalítica, el desarrollo comprende cinco etapas: la oral, que va desde el nacimiento hasta los doce meses; la anal, que va desde los doce meses hasta los 3 años; la fálica, desde los 3 años hasta los 5; el periodo de latencia, desde los 5 años hasta la pubertad, y por último, el comienzo de la etapa genital, y la adolescencia. En la etapa oral: la fuente primaria de placer es la región bucal, ya que la alimentación y los cuidados de la succión, son la clave de este periodo. Según Freud, la tendencia del niño, es a colocar en su boca cualquier objeto que caiga en sus manos, a chuparse los dedos, y aun a calmarse cuando los chupeteos independientes de la alimentación, durante el primer año de vida, queda demostrada en la tendencia del niño a llevarse a la boca, cualquier objeto.

¹¹⁷ Este verso y los subsiguientes no aparecen en la *Antología...* de Grünfeld, quien no menciona si conoce o no otra versión del poema. Simplemente ofrece en su libro un texto mutilado sin conocimiento de causa, o bien reproduce una versión de una fuente que no asienta.

Jícara.
Y otra vez: ~~Jícara~~¹¹⁸

La jícara se convierte finalmente en un cáliz en donde conviven los extremos: el negro y el blanco, aunque más adelante el poeta negará esta condición *“conciliadora”* de los opuestos para enfatizar que el valor de la jícara no está en lo que puede hacerse de ella sino en ella misma: como si jícara fuera entonces sinónimo de poema bajo una perspectiva purista. Jícara que más adelante sufrirá una nueva metamorfosis, esta vez como *mama animalesca*, primitiva, transformándose en *ubre* (no en *seno*) de la cual se beberá la leche generatriz; para gozo, nuevamente, de la lengua, esta vez, el órgano bucal.

Una vez que Ballagas adquiere cierta maestría en el mundo movedizo del juego verbal, y quizá influido ya por la llamada *“conciencia social”*¹¹⁹ se aleja de la poesía pura para, como hará su compatriota Nicolás Guillén, echar mano del rico bagaje sonoro de la(s) lengua(s) negra(s), para expresar situaciones lingüísticamente cómicas, en marcos de cierto patetismo anecdótico ligadas aun al mundo de la infancia. Esta aparente contradicción entre el nivel de la enunciación y el del contenido, provoca, en el lector, un movimiento de choque que si bien lleva a la confusión, también lo lleva a resolver la tensión a través del humor, aunque ciertamente marcado por un aura negra. A diferencia de esta lectura, comenta Rosa Pallás respecto al negrismo de Ballagas que en el poeta cubano:

...el tema negro se presenta con sensualidad y tristeza [...] En ~~Para~~ dormir a un negrito” vemos al niño negro cuyo destino es ser boxeador [...] La madre

¹¹⁸ Ballagas, 33.

¹¹⁹ Desde la visión marxista de conciencia de grupo y de lucha de las clases sociales, con todo lo que esto implica.

admite el hecho con desolación. [...] Hasta cierta época Ballagas recoge algo en su poesía del mundo social que le ha tocado vivir.¹²⁰

A pesar de que su comentario es plenamente válido, es parcial; ya que enfatiza el trasunto dramático del texto, obviando las estrategias “sonoras” del elemento cómico del poema que adelante mostraremos:

—Pa dormir a un negrito”

Drómiti mi nengre,
drómiti ningrito.
Caimito y merengue,
merengue y caimito.

[...]

*Cuando tu sia glandi
vá a sé bosiador...*¹²¹

[...]

(Mi chiviricoqui,
chiviricocó...
¡Yo gualda pa tí
tajá de melón!)¹²²

En estos primeros versos es evidente el cruce de dos dimensiones distintas de la enunciación poética: por un lado el monólogo de la madre (en cursivas) que se preocupa por el futuro del crío, el cual se entreteje con la canción de cuna infantil. Es

¹²⁰ Rosa Pallás, *La poesía de Emilio Ballagas*, Madrid: Playor, 1973, p. 25.

¹²¹ Ballagas no fue el único poeta vanguardista que tomó en consideración al deporte como motivo poético. El chileno Juan Marín (1900-1963) en su poema —Boxing del libro *Looping* (1929) hace lo propio, con la gran diferencia que mientras en Ballagas se presenta como una prolepsis utópica, ya que sabemos que es incierto el futuro del niño, en Marín se convierte en una oda triunfal en la que —“negro entre toallas que se agitan / cual blancas banderas / sonríe sobre el mundo... abre la boca / y muestra sus dientes de bayadera”. Otro poeta que estuvo atento a las expresiones deportivas fue el uruguayo (aunque nacido peruano) Juan Parra del Riego (1892-1925) quien en su libro de 1925 *Himnos del cielo y de los ferrocarriles*, acusa un fervor futurista por el dinamismo en su —“La del fut-bol” de entre cuyos versos podemos encontrar una verdadera exégesis por el llamado (ridículamente) —“juego del hombre”. Dice del Riego —“¡La pelota ríe y canta! [...] ¡La pelota zumba y vuela! [...] en el foot-ball todo es clara poesía: [...] Fiesta mágica del músculo.”

¹²² Ballagas, 78-79.

precisamente en este canto donde encontraremos la mayor riqueza sonora y humorística, en versos como —M̃chiviricoqui, / chiviricó ¡Yo gualda pa ti / taja de melón!” en los que el juego neologista de la primera sección se resuelve en dos versos —absurdos” para el contexto del poema. Amén de estos aspectos, la pronunciación —errónea” de la negra desde los primeros versos —Drómiti mi nengre” mueven si no a la risa, sí a la sonrisa cómplice del receptor. Sin embargo considero que esta estrategia de Ballagas, por lo menos en lo que respecta a este poema, no tiene que ver sólo con un afán antropológico de parte del poeta, o meramente cómico, sino incluso como una estrategia sonora para acentuar el uso de lenguaje íntimo del hogar. En los versos finales del poema, con el infante en pleno llanto, la madre que intenta callar al hijo, le dice humorísticamente: —Si no calla bamba / y no limpia moco, / le va_abrí la puetta / a Visente e‘ loco.”¹²³ En estos versos, más allá de la sonoridad funambulesca, es la situación la que mueve a la risa, en particular la imagen de la llegada de Vicente el Loco (el Hombre del Costal, al Coco, etc.), como consecuencia de que el niño no se deje limpiar las narices; hecho cuya simple enunciación en el contexto es muy efectiva desde el punto de vista humorístico, dada su cercanía con los fluidos grotescos del cuerpo y a la rima consonante perfecta -oco; pero, sobre todo, a la trascendencia fatua (aquí potenciada) de... limpiarse el moco¹²⁴.

Cabe aquí acotar que al margen de esta lectura lúdica del poema, el texto también nos permite leerlo desde una perspectiva —social”, que aparentemente se opondría al tono jocoso de la composición y de su filia purista. Con respecto a esta (aparente) oposición

¹²³ Ballagas, 79.

¹²⁴ Si bien estas consideraciones nos invitan a realizar una lectura carnavalesca siguiendo las consideraciones bajtinianas al respecto, no lo hacemos dado que el capítulo tercero de este trabajo expone este aspecto de manera amplia.

entre el sentido “social” de la poesía de Ballagas y la tendencia purista de la vanguardia, comenta Mariano Brull:

Hoy en todo el mundo el problema de la poesía se polariza en dos tendencias diametralmente opuestas: la poesía pura, de inspiración casi religiosa, que tiene su atmósfera dentro del propio poema y se evade de toda realidad, frente a la poesía humana que tiene su atmósfera vital dentro de las realidades humanas, y aún más, políticas.¹²⁵

En este mismo sentido apunta Carlos Ripoll:

La movilidad inquietante del vanguardismo conquistaba nuevos horizontes de progreso que no se vislumbran para los otros problemas de Cuba. Había nacido ya en la poesía “social”¹²⁶ la denuncia contra la antigua escala de valores y la idealización del trabajo, para ver surgir con la poesía “ngra” lo autóctono y la tragedia del hombre de color. Junto a ella la poesía “pra” lograba con su desdén por lo inmediato otra forma de particular rebeldía.¹²⁷

Entonces, antes que existir una verdadera oposición entre estas dos tendencias poéticas, hay complementariedad. Este fenómeno, de suyo raro desde la visión dogmática de la vanguardia europea, fue común en Latinoamérica, donde las tendencias venidas del orbe, al ser aclimatadas, tomaron rumbos y sesgos inesperados (a veces contradictorios); pero que resolvían de modo ecléctico el problema del ser latinoamericano. Ya que en el fondo, la vanguardia latinoamericana quiso (no siempre de manera consciente) encontrar primero la tan ansiada identidad, antes que reinventar al hombre y su circunstancia.

¹²⁵ Citado en Argyll Pryor Rice, *Emilio Ballagas, poeta o poesía*, México: Studium, 1967, p. 60.

¹²⁶ Para una lectura de la obra de Ballagas (aunque no sólo de él) en este sentido, se puede recurrir a George Lukacs, *Realism in our time*, Nueva York: Harper and Row, 1962.

¹²⁷ Carlos Ripoll, —La *Revista de Avance*, vocero del vanguardismo y pórtico de la Revolución”, *Revista Iberoamericana*, vol. XXX, núm. 58, julio-diciembre, 1964, Pittsburg, p. 276.

Ballagas¹²⁸ fue en este sentido un poeta ejemplar de la síntesis: su poesía gravitó en el purismo, pero no llegó a la asepsia de los sentidos; exploró la dimensión social en su poesía negra, pero se cuidó de no caer en el panfleto. Y todo ello, las más de las ocasiones, enmarcado en un suave humor infantil.

Ahora bien, si Ballagas y Brull se mantuvieron cercanos a la poesía pura y sólo ocasionalmente miraron el alma negra, al considerar que las quimeras sonoras eran ocasión inefable para el desarrollo de su poética vanguardista como una manera de absorber y reelaborar las vanguardias europeas en suelo americano (en particular el futurismo y el Dadá), su contertulio lírico, Nicolás Guillén¹²⁹, a contrapunto de ellos, prefirió utilizar los socavones sonoros abiertos para expresar “cuadros costumbristas” de la realidad antillana que, lejos del “infantilismo”, cantaran a la sensualidad y el erotismo mientras denunciaban una realidad social conflictiva.

Así, para Guillén el juego sonoro, y el humor implícito, fueron ocasión para realizar una suerte de antropología de la identidad, en busca de una nacionalidad en vías de consolidarse: entera, abarcadora [que] cubriera todos los registros posibles porque se ha

¹²⁸ Para ampliar los datos biobibliográficos y de crítica literaria sobre Ballagas y su obra, consúltese, entre otras fuentes: Samuel Feijóo —Una añeja entrevista inédita a Emilio Ballagas, en 1938” en *Azar de lecturas*; crítica, Santa Clara, 1961, pp. 197–203; Roberto Fernández Retamar, *La poesía contemporánea en Cuba (1927–1953)*, La Habana, 1954; Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, Santa Clara, 1958; Raimundo Lazo, *La literatura cubana*, México: UNAM, 1965; José Antonio Portuondo, *Bosquejo histórico de las letras cubanas*, La Habana: Dirección de Cultura, Ministerio de Educación, 1960. Argyll Pryor Rice, *Emilio Ballagas, poeta o poesía*, México: Studium, 1967.

¹²⁹ Nicolás Guillén (1902-1989). Poeta cubano que desarrolla su obra al margen tanto del “Grupo Minorista” como de la revista portavoz de la vanguardia cubana *Revista de Avance*. Con sus libros negristas *Sóngoro Cosongo*, y *Motivos de son*, se asegura un lugar en la experimentalidad vanguardista de corte autóctono. Su estro poético es sumamente amplio, ya que recorre desde el cuadro costumbrista, hasta los ritos y conjuros religiosos de la tradición afrocubana. En la que podríamos llamar su segunda etapa vanguardista con su poemario *West Indies LTD* Guillén da cuenta de las posibilidades del lenguaje negro como vehículo de crítica social, y no sólo como ocasión para el simple gozo rítmico autocomplaciente.

formado con los elementos totales que integran el complejo nacional cubano”¹³⁰, dejando así, al descubierto, un corte estratigráfico de la lengua viva.

La voz poética de Guillén está marcada por una doble vocación de ruptura: mira hacia un futuro idealizado donde la poesía negra deja de ser folklor, asunto exótico; y al mismo tiempo hacia un negrismo pasado, antiépico, fraguado a través de sendas expresiones lúdicas. Por ello su registro humorístico es muy amplio y nos obliga a puntualizar sólo algunos aspectos relevantes para el tema de análisis del capítulo en turno, aunque siempre siguiendo de cerca las raíces rítmicas de la negritud y de su humorismo sensual.

Con respecto al origen, y a la dimensión sonora de los poemas vanguardistas¹³¹ de Guillén, explica el poeta en una entrevista realizada por José Antonio Fernández de Castro y publicada en *La semana*, en mayo de 1930¹³²:

El nacimiento de tales poemas [se refiere a los que componen *Motivos de son*] está ligado a una experiencia onírica de la que nunca he hablado en público y la cual me produjo vivísima impresión. Una noche [...] estaba en esa línea indecisa entre el sueño y la vigilia, que es la duermevela... cuando una voz que surgía de no sé dónde articuló con precisa claridad junto a mi oído estas dos palabras: negro-bembón.[...] La frase [...] estuvo rondándome el resto de la noche [...]

Aquí Guillén se acerca a una de las características más marcadas de las vanguardias internacionales (en particular del surrealismo): la valoración positiva de lo onírico como

¹³⁰ *Obra poética. Nicolás Guillén*, t. I, compilación, prólogo, cronología, bibliografía y notas, Ángel Augier, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004, p. IX (prólogo).

¹³¹ Con respecto a las vanguardias, Guillén opina, en una carta que le escribe a un poeta amigo Félix Nápoles en 1929, que —La poesía [...] está cambiando. Lo que llaman ‘Vanguardismo’, por decirle de algún modo, no es una escuela, sino muchas escuelas. Mejor aún: es el ansia de encontrar un modo nuevo de expresión que desposeyendo a la poesía de su propio ropaje postizo, lacrimoso como un mendigo con tracoma, pueda dar a conocer el ansia del poeta en una forma más sincera. ¡Oh, si pudiera expresarse la poesía eliminando el verso” citado por Ángel Augier, en *Obra poética...* (p. XVI). Esta conciencia de Guillén por eliminar el verso, quizá sea el origen de que en sus primeros poemarios sea tan relevante la cualidad meramente sonora de la palabra.

¹³² Citada y transcrita en Ezequiel Martínez Estrada, *La poesía de Nicolás Guillén*, Madrid: Editorial Pliegos, 2004, pp. 181-182.

fuentes de alimentación poética. Con la gran diferencia de que mientras el surrealismo consideró a los sueños como una evidencia de los estamentos más profundos y puros de la psique, desde donde podría emerger una poesía en estado primigenio, en Guillén es tan sólo el anzuelo-disparador para traer a un primer plano lo que implícitamente estaba en el aire que respiraba el vate: el ritmo afrocubano.

Entonces si bien Guillén acepta un origen onírico de la tendencia de su poesía hacia el tema y los ritmos de lo negro, no podemos menos que sonreír de cómplice manera con él, al advertir en las líneas anteriores que el poeta mitifica este hecho al aceptar que ~~una~~ “una voz que surgía de no sé dónde” le habló al oído... Una musa no matérica, un viento fortuito, mensajero quizá de la tan mentada y vilipendiada: inspiración. A partir de esta ~~confesión~~ “confesión” casi metafísica y lúdica de Guillén, podemos entonces decir que su negrismo-criollo no fue consecuencia de una racionalización de corte sociocultural (la que en efecto tuvo lugar después), sino más bien producto de una intuición que de inicio tuvo como objetivo liberar los demonios de sonido del universo anímico negro.

Bajo esta visión poética, Guillén publica dentro del brevísimo poemario *Motivos de son* (1930)¹³³ el poema “Sóngoro cosongo”, que más tarde daría nombre al siguiente libro de poesía donde el vate camagüeyano expresará con toda su madurez la poesía afrocubana.

Leemos en el poema:

¡Ay, negra,
si tu supiera!
Anoche te vi pasar,
y no quise que me viera.
A él tu le hará como a mí,
que cuando no tuve plata
te corrite de bachata
sin acordarte de mí.

¹³³ Primera edición: *Motivos de son*. La Habana: Imprenta Rambla. Bouza y Cía., 1930.

Sóngoro, cosongo,
 songo be;
 sóngoro, cosongo
 de mamey;
 sóngoro, la negra
 baila bien;
 sóngoro de uno,
 sóngoro de tré.

[...] ¹³⁴

Formalmente el poema está concebido como una estructura bipartita en la que la primera estrofa plantea la anécdota (que analizaremos en el capítulo referente al humor sexual y misógino), mientras que la estrofa central se desgrana como un juego verbal basado en aliteraciones humorísticas sin un sentido específico, lo que incrementa su nivel de polisemia, permitiéndonos interpretarlo a través de algunas claves reconocibles: —.la negra / baila bien” y la referencia al mamey (de evidentes connotaciones sexuales femeninas) como un instante congelado del baile sensual y a la vez cómico, donde las guturaciones y las reiteraciones silábicas son partículas rítmicas que evocan la risa, el jolgorio despreocupado de una fiesta, en la que la negra parece estar al centro de una rueda en la que el resto cuenta: —sóngoro de uno” —sóngoro de tré”¹³⁵.

En este poema Guillén se limita a dar constancia de un hecho particularmente lúdico dentro de la cotidianidad del negro, sin mencionar en ningún momento algún asunto condenable desde el punto de vista social. Distancia lírica que se reducirá hasta desaparecer

¹³⁴ Todos los poemas son tomados de *Nicolás Guillén. Sóngoro cosongo y otros poemas*, Madrid: Alianza, 2002. —Sóngoro consongo” en p. 9.

¹³⁵ La estrofa no citada en el cuerpo del ensayo y que cierra el poema, es una suerte de coda anticlimática que si bien no resuelve ni la anécdota, ni el planteamiento festivo del poema: —Aé/
 vengan a ver / ae, vamo pa ver / ¡Vengan, sóngoro cosongo, / sóngoro cosongo / de mamey!

en su siguiente poemario, en el cual el alma negra encontrará cabida en la inteligencia a través de los ritmos, que como Guillén dice:

H[a] tratado de incorporar de[sic] a la literatura cubana –no como simple motivo musical, sino como elemento de verdadera poesía– lo que pudiera llamarse poema-son, basado en la técnica de esa clase de baile tan popular en nuestro país. Los sones míos pueden ser musicalizados, pero ello no quiere decir que estén escritos precisamente con ese fin sino con el de presentar, en la forma que acaso les es más conveniente, cuadros de costumbres hechos de pinceladas y tipos del pueblo tal como ellos se agitan a nuestro lado.¹³⁶

Estos poemas-son, son textos que se escurren por la página buscando los afluentes del significado entre sus pirotecnias verbales, y que mantienen en su prosodia rítmica el eco de una raza enmudecida. Ya a mediados del siglo XIX, por 1836, el escritor colombiano avecindado en Matanzas escribía que ~~Los~~ negros de la isla de Cuba son nuestra poesía y no hay que pensar en otra cosa, pero no los negros solos, sino los negros con los blancos, todos revueltos...”¹³⁷

Es importante remarcar que la búsqueda de la identidad cubana tuviera como uno de sus filones más efectivos el humor sonoro, antes que el texto político panfletario, o la gran oda de tonos épicos venidos de la militancia partidista. Muestra de lo anterior es ~~“Canto negro”~~, uno de los poemas más citados de Guillén que (y quizá por) la fuerza de su ritmo, se suele considerar sólo como un divertimento. Este poema perteneciente al segundo libro de Guillén *Sóngoro cosongo* (1931)¹³⁸ inicia con un conjuro en el primer verso, a partir del cual dará inicio un baile de espíritu carnavalesco:

¹³⁶ Estrada, 182.

¹³⁷ *Obra poética...*, XX

¹³⁸ Primera edición: *Sóngoro cosongo. Poemas mulatos*. La Habana: Imprenta Ucar, García y Cía., 1931.

¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro;
congo solongo del Songo
baila yambó sobre un pie.¹³⁹

donde el aspecto humorístico se enfoca en la imagen del negro bailando sobre un pie al ritmo de los tambores y el repique del ritmo, mientras aparece de nuevo el conjuro en los versos subrayados, “abrazando” otra instantánea de la fiesta negra, esta vez, centrada en el canto:

Mamatomba
serembe cuserembá.

El negro canta y se ajuma,
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va.

Acuememe serembó
aé;
yambó;
*aé.*¹⁴⁰

Como podremos “escuchar” en los últimos versos del poema, el juego jitanjáforico desarrollado en lo que aquí hemos llamado los conjuros, termina en el éxtasis del baile y el canto hasta llegar a la desnudez de la onomatopeya, como un recurso fonético que servirá para que el poeta le imprima a los “compases” finales del “canto” un tono tragifársico: al mismo tiempo lúdico y gozoso, oscuro y dramático:

Tamba, tamba, tamba, tamba,
tamba del negro que tumba;

¹³⁹ Guillén, 16. Las cursivas son mías.

¹⁴⁰ Guillén, 16. Las cursivas son mías.

tumba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba:
¡yamba, yambó, yambambé!¹⁴¹

Con respecto a los “contenidos sociales” de la poesía negra de Guillén¹⁴², más allá de militancias e ideologías, comenta el poeta de Camagüey, en ocasión de la publicación de *Sóngoro Cosongo*, que lo que le importaba era “la expresión de lo cubano ya sin matiz epidérmico, ni negro ni blanco, [...] integrado por la atracción simpática de esas dos fuerzas históricas. [...]”¹⁴³ Atracción que tuvo en Guillén, como electrodo aglutinador, al rumor humoroso del ritmo.

En pro de guardar un consecuente equilibrio entre los autores y el espacio crítico a ellos asignado en el estudio en conjunto, he decidido acotar hasta aquí los comentarios a la obra de Guillén en este capítulo, dado que, como lo comenté en su oportunidad en la introducción, volveremos recurrentemente a Guillén y su obra a lo largo de este trabajo.

¹⁴¹ Guillén, 17.

¹⁴² De la amplísima bibliografía crítica sobre Guillén y su obra, ofrezco aquí una breve selección que ayude a tener una visión de conjunto de su poesía, así como un primer acercamiento a los detalles biobibliográficos pertinentes. Nicolás Guillén, *Summa poética*, Madrid: Cátedra, 1990; José Juan Arrom —“Poesía afrocubana”, *Estudios de Literatura Hispanoamericana*, La Habana: Imprenta Ucar, García, S. A., 1950, pp. 109-145; Ángel Augier, *Nicolás Guillén. Notas para un estudio biográfico-crítico*, La Habana: UNEAC, 1971; Roberto Fernández Retamar, —“Nicolás Guillén”, *Poesía contemporánea de Cuba (1927-1953)*, La Habana: Orígenes, 1954; Jorge María Ruscalleda Bercedoniz, *La poesía de Nicolás Guillén (Cuatro elementos sustanciales)*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, [Ed. Universitarias] 1975; *Nicolás Guillén. Las grandes elegías y otros poemas*, selección, prólogo, notas y cronología, Ángel Augier, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984; *Nicolás Guillén. Hispanidad, vanguardia y compromiso social*, Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín, coordinadores, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.

¹⁴³ *Obra poética...* p. XX (prólogo).

2.2 Glosolalia dadaísta y performatividad burlesca.

Como acotamos al inicio del presente capítulo, una vez habiendo recorrido el humor venido de los aspectos sonoros del poema, pero dependiente del sentido del texto, ahora nos acercaremos a un fenómeno complejo, de difícil elucidación ¿cómo poder determinar la existencia de humor en un texto que invierte todas sus fuerzas en dejar de ser texto, y que ha sido concebido como una zancadilla para el orden lógico del pensamiento lingüístico? Precisamente, creo que en el ámbito extraliterario de lo que podemos denominar la “~~intención~~” lúdica, y por extensión humorística, del autor. Lo que nos obligará a sondear el caos lexical y sintáctico de los cuerpos descoyuntados de los poemas en busca de sus archipiélagos de semantividad, sin los cuales, evidentemente, no podríamos considerarlos como literatura.

El elemento paratextual nos otorgará, a priori, una serie de herramientas de análisis autorizadas por la misma filia del texto a un género literario: la poesía. Así pues, por extrema que sea su experimentalidad sonora e incluso espacial, deberemos en primera instancia continuar considerándolos como texto, como un discurso lingüístico singular, regido (aunque ellos mismos lo nieguen) por las mismas reglas de construcción básicas de todo discurso literario.

La experimentación pura en poesía, llega a uno de sus puntos álgidos con la propuesta nihilista del dadaísmo, el cual al negarse a sí mismo, potencializa, aunque de forma negativa, lo dadaísta. Esto es, que si bien el dadaísmo no existe (como ente estético) lo dadaísta sí: se niega el sustantivo para dar vida a la adjetivación. Así lo dadaísta podrá tener alguno de los aspectos de la teoría del Dadá, pero no podrá ser Dadá. Bajo esta consigna se desarrollaron

múltiples proyectos escriturales al margen del ya multicitado surrealismo, como las acciones performáticas, tanto en su versión plástica como sonora (Fluxus¹⁴⁴, Hugo Ball¹⁴⁵, et. al), que serán origen de la investigación artística sonoro-visual que llega hasta nuestros días con la videoinstalación, el arte basura, la poesía visual, el poema holográfico, etc.

Estos proyectos tuvieron como común denominador la deconstrucción del discurso estético hegemónico a partir de visones desenfadadas, humorísticas, que cuestionaban los parámetros sociohistóricos en los cuales se asentaban. Dentro de la multiplicidad de propuestas que emergieron en aquellos años, despunta en la vanguardia latinoamericana el movimiento creacionista de Vicente Huidobro como una teoría “~~formal~~” del individualismo exacerbado (y desesperado), que será llevado al paroxismo por Alberto Hidalgo. Aunque escritores de muy diverso registro y tono poético, ambos poetas publicaron en 1926, junto a Jorge Luís Borges, el *Índice de la Nueva Poesía Americana*, lo que demuestra la existencia de afinidades en el proyecto poético y un mismo trazo del horizonte artístico.

Iniciamos esta sección final del capítulo con una lectura en clave dadaísta de algunos extractos del poema *Altazor*¹⁴⁶ de Vicente Huidobro.¹⁴⁷ Ello se justifica tanto por razones

¹⁴⁴ Según uno de sus promotores principales, George Maciunas "Fluxus-arte-diversión debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos y sin aspirar a tener ningún tipo de valor comercial o institucional". Cfr. revista *Pauta*, núm. 99 Julio/Septiembre, 2006. No perdamos de vista que este “movimiento” se gestó a principios de los sesenta, mucho tiempo después del fin histórico de las vanguardias.

¹⁴⁵ El mismo año que signa el manifiesto dadaísta, en 1916, Ball escribe su poema sonoro "Karawane," que consiste en una serie de palabras absurdas sin concordancia lógica. Su significado, sin embargo, reside en su ininteligibilidad.

¹⁴⁶ Primera edición: Vicente Huidobro, *Altazor o El viaje en paracaídas*, Madrid: Iberoamericana, 1931.

¹⁴⁷ Vicente Huidobro (1893-1948), poeta chileno artífice teórico del creacionismo. Plantea por vez primera algunos de los aspectos de su teoría creacionista en dos conferencias, una en 1914 leída en el Ateneo de Santiago y la otra dos años después en el Ateneo de Buenos Aires. Colabora con la revista *Sic* (1916-1919), funda la revista cubista *Nord-Sud* (1917-1918), en 1921 la revista

biográficas: su amistad con los artistas pertenecientes al movimiento dadaísta¹⁴⁸ europeo; como por la propia poética de Huidobro, en la que encontramos diversas coincidencias de visión sobre algunos aspectos del quehacer escritural dadaísta. Cabe acotar que a pesar de que el poema que nos servirá de sustrato para nuestro análisis tiene marcas humorísticas a lo largo de sus siete cantos (desde imágenes surrealistas hasta versos-greguerías) para efectos de este capítulo nos centraremos exclusivamente en el canto séptimo, dada su experimentalidad sonora limítrofe.

Por supuesto que una lectura dadaísta¹⁴⁹ no excluye en ningún momento las otras lecturas que se le han dado al poema, desde el elemento modernista visto por René Costa en *Huidobro: los oficios de un poeta*¹⁵⁰ a la filiación futurista, que entre otros destaca Trejo

Creación/Création (1921-1924). A pesar de los evidentes puntos de contacto entre el creacionismo y el surrealismo, Huidobro se distancia de Bretón y publica en 1925 *Manifestes*, que la gran mayoría de la crítica considera como una respuesta al *Manifeste du surréalisme* de 1924 de Bretón. En el ensayo —La creación pura—, publicado 1921, Huidobro revela el origen de su concepción del poeta como un pequeño dios, singularmente más cercana a la tradición precolombina que a la occidental: la idea —de Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará) que dijo: 'El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover'—.

A finales de 1916 llega a París, entra en contacto con los miembros más destacados de las diferentes vanguardias: Max Jacob, Picasso, Juan Gris, Pierre Reverdy. Su obra maestra el poema-libro *Altazor* aparecerá en 1931, así como el conjunto de prosas de *Temblor de cielo*. Una de las grandes formulaciones teóricas del Creacionismo es la traducibilidad de la poesía, de ahí que el poeta durante su primera estancia en París publique los poemarios *Horizon carré* (1917) y *Tour Eiffel* (1918), ambos en francés. escritos y concebidos en una lengua que Huidobro alternaría con el español hasta el final de sus días, el francés. En 1918, se traslada a Madrid donde publica *Poemas árticos* y *Ecuatorial*. Ya para 1926 publica en Santiago de Chile, *Vientos contrarios* y *La próxima* en 1934.

Al margen de su actividad poética, Huidobro se desempeñó como corresponsal durante la Segunda Guerra Mundial en el ejército francés.

¹⁴⁸ Huidobro mantuvo relaciones fraternas con Tristán Tzara y Francis Picabia, entre otros —dadaístas—, como por la aparición del poeta chileno en 1917 en el tercer número de la publicación dadaísta *Cabaret Voltaire* al lado de artistas como Kandinsky, Marinetti, Apollinaire, etc. Véase *La aventura dadaísta*, Madrid: Editorial Jaguar, 1973 (prólogo de Tristán Tzara).

¹⁴⁹ A este respecto consúltese Norma Angélica Ortega, *Vicente Huidobro. Altazor y las vanguardias*, México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 2000.

¹⁵⁰ René Costa, *Huidobro los oficios de un poeta*, «Modernismo», México: FCE, 1984, pp.36-57. También véase Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Seix Barral, 1974; y Bernardo Giovene, *Ensayos sobre poesía hispánica; del modernismo a la vanguardia*, México: Editorial de Andréa, 1967.

Caracciolo¹⁵¹, y las acertadas apreciaciones comentadas en *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista* de Estrella Busto¹⁵².

A partir de lo antes dicho es evidente que como pocos, *Altazor* es un poema proteico que sintetiza de muchas maneras a la mayoría de las vanguardias poéticas; por ello no podemos obviar que en ciertas ocasiones, en que se propone tal o cual verso como evidente muestra de su pertenencia a determinada “corriente”, sea harto frecuente caer, inevitablemente, en una exclusión apriorística tramposa, ya que lo más probable sea que en esos mismos versos, tan sólo con cambiar un poco el ángulo de visión o el cristal con que se mira, encontremos algunas características nunca antes vistas (incluso contradictorias). He ahí la riqueza de *Altazor*, ser un poema-ecuación, cuya suma factorial de sus posibilidades, siempre es mayor que la suma aritmética de sus elementos.

Esta polifonía, o como quiere Yurkievich, esta “metáfora deseante” que nos ingiere, nos invita desde el “Canto I” a caer, a ceder frente al lenguaje poético, a despojarnos de nosotros mismos y de las ataduras de la lógica de la solemnidad: “Cae / Caes eternamente / Cae al fondo del infinito / Cae al fondo de ti mismo / Cae lo más bajo que se pueda caer / Caes sin vértigo.”¹⁵³ Ya que una vez en el tránsito de la luz hacia la obscuridad, los ojos se acostumbrarán a ver lo que la luz les ha impedido ver en la superficie de la lengua.

Ahora bien, y antes de entrar de lleno en el aspecto dadaísta-humorístico del canto séptimo, es preciso considerar, aunque mínimamente, el desarrollo del poema para poder dar

¹⁵¹ Eduardo Trejo Caracciolo, *La poesía de Vicente Huidobro en la vanguardia*, Madrid: Gredos, 1974.

¹⁵² Estrella Busto Ogden, *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*, Madrid: Editorial Playor: 1983. También cfr. René de Costa, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975; Antonio de Undurraga, *Vicente Huidobro: poesía y prosa, Teoría del creacionismo*, Madrid: Aguilar, 1971; y por su puesto Vicente Huidobro, “Manifiesto de manifiestos”, *El creacionismo y Manifiesto tal vez*, en *Obras Completas*, vol. I, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1971, pp. 722-731, 731-740 y 751-753, respectivamente.

¹⁵³ *Vicente Huidobro. Altazor*, Madrid: Visor Libros, 1981, p. 17.

cabal cuenta de la singularidad e importancia del último canto. Ciertamente es que el surrealismo recorre como una constante aglutinadora todo *Altazor*, y también lo es que el cubismo está presente no sólo en su dimensión más obvia, en el nivel meramente del juego tipográfico del poema, sino sobre todo a partir de los empalmes de significado, donde el nivel sintagmático sufre diversas rupturas, presentándose al receptor en el nivel paradigmático como un todo descoyuntado, disperso, que la inteligencia del lector habrá de reconstituir en una imagen total. A pesar de que quizá la invitación del mensaje del poema, sea precisamente lo contrario: leer sus fracturas, sus pliegues, sus costuras, como una marca estilística y conceptual.

Si partimos de que, como ya se ha dicho, *Altazor* es desde una perspectiva macroestructural un poema iniciático (y por lo tanto épico),¹⁵⁴ encontramos en los múltiples universos locales que lo conforman nichos significantes que permiten ser leídos de manera independiente, aunque con ello pierdan su poder connotativo dentro del paradigma del poema total. Estos “nichos” estilísticos presentan diferentes filias en mayor o menor medida. Como ejemplo consideremos los siguientes versos del “Canto IV” donde el simultaneismo es evidente a partir de la claraboya lírica de Huidobro: “Ojo por ojo / [...] Ojo árbol / Ojo pájaro / Ojo río / Ojo montaña / Ojo mar / Ojo tierra / Ojo luna / Ojo cielo / Ojo silencio [...]”¹⁵⁵. Esta enumeración que es una burla al *dictus* de los dictadores “ojo por ojo” y que nos prepara para que más adelante asome el humor surrealista sostenido por una estructura cubista: “El rajá en su elefante de tapices / La cacería de leones en selvas de pestañas seculares / Las migraciones de pájaros friolentos hacia otras retinas [...]”¹⁵⁶.

Más adelante, en el capítulo tercero, retornaremos a discutir algunos aspectos aquí sólo enunciados, respecto al absurdo, el humor negro y lo grotesco en la poesía huidobriana.

¹⁵⁴ Aunque para ser precisos habría que decir antiépico, que no anticlimático.

¹⁵⁵ Huidobro, 56.

¹⁵⁶ Huidobro, 55.

Dado que exploraremos el humor en el nivel sonoro del texto, creo preciso recurrir antes a la noción de dadaísmo que utilizaremos para explicarnos el juego llevado a cabo por Huidobro en el canto séptimo.

Entenderemos al dadaísmo, a grandes rasgos, como aquel movimiento vanguardista¹⁵⁷ que propugnaba por una radical negación de todos los valores; de ahí que considerara que el ~~arte~~” como producto ~~social~~” debería desaparecer, para dar pie a la deconstrucción de la noción de artista, el cual se descentraría hasta desaparecer¹⁵⁸. Dadá en primer instancia, a diferencia del futurismo y el cubismo contra los que reacciona virulentamente (primero por no considerar la existencia de un futuro posible, y luego por rechazar cualquier tipo de exploración formal (objetiva) no se intenta erigir como una ~~escuela~~” al estilo del expresionismo ni como una ~~religión~~” artística, como lo llegó a ser su vástago surrealista¹⁵⁹, ni un sistema filosófico-estético, (en lo que inevitablemente se transformó); sino simplemente una manera de vivir a partir de un escepticismo absoluto, que lo lleva a la negación del ser/estar; postura que se resolverá finalmente en un nihilismo a ultranza, con fuertes resonancias de la filosofía nietzscheana.

A partir de estos ejes fundamentales podemos decir que el pensamiento dadaísta se plantea una ~~...vida sin pantuflas ni paralelos, que está en contra y a favor de la unidad y decididamente contra el futuro~~”¹⁶⁰. Por lo tanto la apuesta es por lo efímero, por lo intrascendente, proclamándose antiartístico y antifilosófico; no inmoral, sino amoral. Por su puesto, estas prerrogativas alcanzarán en la forma humorística su más lúcida expresión, ya

¹⁵⁷ Surgido en Zurich en 1916 y encabezado por Tristan Tzara.

¹⁵⁸ Para una lectura más puntual sobre el dadaísmo consúltese: Maurice Nadeau, “Dadá” en *Historia del surrealismo*, Barcelona: Ediciones Ariel, 1972, pp.35–48; Georges Hugnet, *Dictionnaire du dadaïsme*, Paris: Jean Claude Simöen, 1976. Los manifiestos dadaístas se encuentran compilados en *Siete manifiestos dadaístas*, Barcelona: Tusquets Editor, 1976.

¹⁵⁹ Bajo la égida del papado vitalicio de André Bretón.

¹⁶⁰ —~~Manifiesto del señor antiprina~~” *Siete manifiestos...* (p. 7)

que si de suyo consideramos que el humor es una confrontación con los valores establecidos, y que se realiza con el objetivo de provocar en el espectador una risa inteligente (irónica, si es moral, sarcástica, si quiere ser destructiva). Así, el llamado *“espíritu”* dadaísta concentra sus fuerzas en la regresión a lo primitivo, al quebrantamiento de la razón y, por extensión, al cultivo del absurdo.

Este *nonsense* centrado en el eje discursivo, convierte al *“disparate”* en una cualidad *plus* del experimentalismo, llegando en sus últimas consecuencias al (si se me permite esta arriesgada expresión), *“balbuceo lírico”* en el cual sólo la sonoridad (o la musicalidad¹⁶¹, si así se prefiere) sostiene los restos del andamiaje lingüístico de la *“normalidad”* en que se expresa una lengua.

A la luz de estas consideraciones, el *“Canto VII”* de *Altazor* se podría leer como uno de los momentos cumbre del humor dadaísta¹⁶² ya que al estar concebido como caída / salto de la palabra en el lenguaje¹⁶³, es también desgarradura del sustrato lingüístico, que busca, en la ausencia de toda significación, su significado.

Ausencia que se convierte en burla al mantener la *“apariencia”* de un lenguaje poético desbastado, simiesco, gutural, que en el contexto del poema total, se nos ofrece como la solución a la tesis presentada al inicio del poema. Esto es, que el balbuceo infantil es la respuesta al planteamiento existencialista del poema, a la angustia de Altazor el *“personaje”* y de *Altazor* (la biografía de su lenguaje), en que como bien lo ha dicho Yurkievich: *“[se] sustrae el lenguaje de la función utilitaria, o función didáctica del signo para darle acceso a la*

¹⁶¹ Esto es, las cualidades rítmicas, el color y el tono, así como la melodía que subyace implícita en toda enunciación lingüística.

¹⁶² Lo que no implica que en el resto de los cantos, como veremos capítulos más adelante, no aparezcan versos contruidos bajo este espíritu.

¹⁶³ A este respecto consúltase Octavio Paz *—Deix sin decir: Altazor (Vicente Huidobro)—* en *Convergencias*, México: Seix Barral, 1992, pp. 49–59.

realidad bajo el modo de la ficción” por ello sólo nos ofrece rumor, sonido puro, donde acaso y sobrevive una idea, un tarareo humorístico:

—Cant VII”

Ai aia aia¹⁶⁴
 ia ia aia ui
 Tralalí
 Lali lalá
 Aruaru
 urulario
 Lalilá
 Rimbibolam lam lam
 Uiaya zollonario
 lalilá
 Monlutrella monluztrella
 lalolú
 Montresol y mandotrina
 Ai ai
 [...]
 Mitradente
 Mitrapausa¹⁶⁵

Aquí está presente el genésico ~~ai~~”, que es también ahí, e introducción para que el ~~urulario~~” que casi es un urinario que ulula, ulule y cante, ría al son del tambor de la banda de guerra escolar: ~~Rimbibolam lam lam~~” que lleva el compás de ese sonido que salpica la mandolina ahora, ~~mandotrina~~” por gracia del trino robado.

Inevitablemente pienso en la propuesta final del *Tractatus* de Wittgenstein¹⁶⁶, que propone callar de lo que no se puede hablar; este no poder *hablar* se refiere, en última

¹⁶⁴ Hay que tener presente que estos versos están relacionados con aquéllos que cierran el Canto IV —Rotundo como el unipacio y el espavero / Uiu uiui / Tralalí tralalá / Aia ai ai aaia i i” (66) que preludian, ya en el Canto V al verso—sentencia —Aquí comienza lo inexplorado” (67). Esto significa que el desfondamiento del significante en el poema se viene gestando desde un principio, apareciendo por intervalos, hasta finalmente emerger triunfante a la superficie del poema.

¹⁶⁵ Huidobro, 95.

instancia, a la imposibilidad de la formulación de ciertas ideas como consecuencia de las limitantes de la lengua; límites artificiales que pueden ser ampliados (por lo menos desde la ficción poética) por la materia sonora del lenguaje. Sonido que podrá ser un suceso humorístico si y sólo si nos permitimos considerar que está presente en forma de una glosolalia que se mofa de nuestro intento por “comprender” algo que no quiere ser comprensible (aunque quizá si comprendido); por lo cual sólo debemos gozar su capacidad evocativa y lúdica:

Mitralonga
 Matrisola
 matriola
 Olamina olasica lalilá
 Isonauta
 [...]

 Tralalá
 Ai ai mareciente y eternauta

¹⁶⁶ La primera etapa del pensamiento de Wittgenstein está marcada por la publicación del *Tractatus logico-philosophicus* (1921-1922), en el que trata de dar una salida a los problemas no resueltos del positivismo clásico respecto a las matemáticas, la ciencia y la filosofía. Para él, la filosofía no es un saber, sino una actividad, y su finalidad es aclarar las proposiciones; así, la filosofía se circunscribe a un análisis del lenguaje. Por su parte Chomsky y el estructuralismo contemporáneo, plantea que existen unos universales lingüísticos innatos (¿la glosolalia?) y unas estructuras básicas que aparecen de golpe, afirma que “la adquisición de la lengua es en gran parte asunto de maduración de una capacidad lingüística innata, maduración que es guiada por factores internos, por una forma de lenguaje que se agudiza, diferencia y alcanza una realización específica a través de la experiencia.” lo que sería la “literaturización” de la lengua, y que en la experimentación sonora de la vanguardia se pretende eliminar. Cfr. Noam Chomsky “El lenguaje y la mente” en *Los fundamentos de la gramática transformacional*. México: Siglo XXI, 1971. El uso “extremo” de la lengua en *Altazor* es simultáneo al mismísimo “acto” de destrucción de la lengua que lleva cabo uno de los sujetos de la escritura de Altazor [que] abre el espacio y el tiempo para el surgimiento de nuevos significantes. Para este sujeto el uso sistemático de la lengua -cumpliendo la norma lingüística- impide la representación (aparición de imágenes) y referencia de correlatos radicalmente nuevos. Este sujeto es discontinuo y coexiste con otros, en especial, con un sujeto voluntarioso, que sigue aferrándose a la tradicional concepción del mundo, fundada en la trascendencia divina. Las operaciones sobre la lengua de este poeta altazoriano se realizan, sobre todo, como utilización paródica de ella, como demolición intencional de la lengua, como transformación de las ruinas idiomáticas en significantes, como uso alegórico de la lengua (en el sentido sugerido por W. Benjamin).” Cfr. Federico Schopf, “Poesía y lenguaje en *Altazor*” *Revista chilena de literatura*, núm. 58, 2001, pags. 5-18.

[...]
 Ai i a
 Temporía¹⁶⁷

Con respecto a los siguientes versos, Saúl Yurkievich dice que ~~—~~aquí [el poema] ~~—~~retorna al dadá primigenio [y por tanto al juego infantil, siempre humorístico], al caldo biogenerador, a la prelengua, a la fluidez amniótica, a la flotación melódica, a la melcocha, a la meleza vocal”¹⁶⁸ y por lo tanto a su capacidad generadora de significados, que por lo menos en estos ~~—~~versos” son acaso carcajadas de un viento que ulula, ulula, y esculpe en los muros de granito dispuestos a sus costados por el silencio; sentidos aún sin nombre, nombres sin sentido:

Ai ai aia
 Ululayu
 lulayu
 layu yu
 Ululayu
 ulayu
 ayu yu¹⁶⁹ (96)

Aquí ya sólo nos importa el sonido; esa ~~—~~[...] coalición sonora [que] concita [a] nuevas unidades semánticas no frásticas. Los fonemas, emisores de latencias sémicas, tienden por atracción sonora a constituir sus propios circuitos de significancia, sus constelaciones de lexemas virtuales.”¹⁷⁰ Y si esto es así, entonces el poema puede ser un código cuyo desciframiento, al ser plurisémico, burle toda intención de asirlo ~~—~~verdaderamente” sólo permitiéndonos conjeturar, según nos convenga a quienes nos acerquemos a él, el significado total del texto. Así esta gran puesta en escena:

¹⁶⁷Huidobro, 96.

¹⁶⁸Huidobro, 145.

¹⁶⁹Huidobro, 96.

¹⁷⁰Huidobro, 145.

Semperiva
 ivarisa tarirá
 Campanudio lalalí
 Auriciente auronida
 Lalalí
 Io ia
 i i i o
 Ai a i ai a i i i o ia¹⁷¹

Es la reinvención de una lengua lúdica despojada de su dimensión jurídica, fáctica, que se ríe, desde su deformidad, de nuestros intentos por asirla.

Ahora bien, si en *Altazor* nos encontramos que la mayor dificultad para enfrentar el texto era, como ya dijimos, su negación implícita a ser texto, en el caso de los poemas de Alberto Hidalgo¹⁷², con quien concluiremos el capítulo, el problema, literalmente, se sale de nuestras manos, esto es, de la página, del marco restringido de la escritura hacia el espacio de la “ejecución” y del espacio visual combinado con lo sonoro.

La manifiesta tendencia por parte de las vanguardias por ampliar el sustrato escritural es evidente desde los caligramas de Apollinaire y las experimentaciones sonoras de Hugo Ball, y ya más cercanos a la plástica y el arte dramático, las “acciones”, el *happening* y el arte performativo de grupos experimentales como Fluxus. Esta

¹⁷¹ Huidobro, 97.

¹⁷² Alberto Hidalgo Lobato (Arequipa, 1897 - Buenos Aires, 1967). Poeta, suicida frustrado y narrador de origen peruano que realizó una obra exaltadamente individualista. Estudió Medicina en la Universidad de San Marcos, carrera que abandona prontamente para dedicarse a la literatura. Junto a Alberto Guillén, Juan Parra del Riego y Abraham Valdelomar participa de la revista *Colónida* (1916). Desde sus primeros poemarios *Panoplia Lírica* (1917), *Las voces de colores* (1918) y *Joyería* (1919), se evidencia su carácter innovador e inconformista. En 1919 edita junto a Borges y Huidobro el *Índice de la nueva poesía americana* (1926). Trabajó junto a Xul Solar, Güiraldes, Girondo y Macedonio Fernández. Seis meses antes de morir recibe su único reconocimiento en vida, el Gran Premio de Honor otorgado por la Fundación Argentina para al Poesía.

intención por ~~extender~~” el dominio de lo poético más allá de la página, afectó no sólo a las expresiones poéticas basadas en sistemas escriturales ortodoxos, sino al arte todo.¹⁷³

La poesía de vanguardia de Hidalgo (~~El~~ genio del desprecio”, Macedonio Fernández *dixit*), su acercamiento, por un lado, a la poesía visual de tendencia conceptual, como en el poema ~~jaqueca~~”, y por el otro, a un tipo de experimentación que aquí llamaremos transtextual¹⁷⁴, entendiendo por esto, una experiencia poética concebida para realizarse más allá de la mera situación lecto-escritural tradicional, llegando a ser una *mise en escene*, como en ~~gran~~ guiñol”, poema que adelante analizaremos, pero sin llegar a ser plenamente performativo.

Gracias a que, según López Lenci¹⁷⁵, desde sus inicios el poeta arequipeño es bien recibido por las dos grandes figuras capitalinas del Perú, Valdelomar y Mariátegui, quienes respaldan su arremetida virulenta contra el gusto estético establecido y aplauden el egotismo sonoro de su propuesta (88), Hidalgo puede centrarse en fracturar la ~~euarta~~” pared de la escritura, para abonar un terreno adecuado para su tendencia experimental humorística.

¹⁷³ Llegando incluso, ya en la posvanguardia, a la creación de obras cuya lectura (mejor, decodificación) precisa de un doble o hasta un triple código semiótico (intersemiosis) a partir de los cuales poder completar una hermenéutica acorde a su naturaleza fronteriza, como el caso de algunas de las partituras del compositor minimalista John Cage en las que encontramos un discurso ~~literario~~” (primer nivel semiótico) que se expresa visualmente (segundo nivel semiótico) pero cuyo ~~if~~” último es ser (¿traducido? como) música (tercer nivel semiótico).

¹⁷⁴ Quizá sea más apropiado llamarle paratextual ya que el poema en cuestión se realiza de manera efectiva en el espacio circundante al poema; aunque si consideramos su dependencia directa con las ~~instrucciones~~” textuales, y por ello con un texto generador, podríamos aventurar el término de ~~pitextual~~” ya que sólo vamos por ~~encima~~”, nunca abandonamos el texto base.

¹⁷⁵ Yasmín López Lenci, ~~El~~ Simplismo” en *El Laboratorio de la Vanguardia Literaria en el Perú. Trayectoria de una génesis a través de las Revistas Culturales de los años veinte*, Lima: Editorial Horizonte, 1999, pp. 88-97.

Búsqueda primero intuitiva y luego intelectual, producto de lo que Mariátegui¹⁷⁶ considera —[una] gimnasia incesante, [de la cual] ha sacado una técnica poética depurada de todo rezago sospechoso. Su expresión es límpida, bruñida, certera, desnuda. El lema de su arte es este: ‘_simplismo’—. Dado que es en este contexto teórico que se gestarán los poemas que más adelante analizamos, es preciso plantear los pormenores de su —programa” estético. Dice el propio Hidalgo respecto a su —ismo”:

Intento aquí un arte mío, un arte personal, incatalogable, por la briosidad independiente que le distingue en las escuelas poéticas antiguas o modernas, aunque haya tomado elementos del "cubismo" de Apollinaire, del "creacionismo" de Reverdy, de otros "ismos". voy en busca de un "simplismo" —¡he ahí un título para mi manera!— artístico, libre de toda atadura, ayuno de retórica, huérfano de sonoridad, horro de giros sólitos y sobre todo de lugar común.¹⁷⁷

Hidalgo acepta que su movimiento es de naturaleza ecléctica, pues toma valores de otras vanguardias; sin embargo por ser —suyo, por haber pasado por su tamiz selectivo debe recibir otro nombre. Esta decantación sintética de los ismos, le dará a Hidalgo la posibilidad de concebir una —técnica” literaria enfocada en el uso extensivo de la metáfora y la consideración autonómica del verso, con lo que pretende condensar un lenguaje poético donde las metáforas formen entre sí una cadena de encabalgamientos que constituirán la macro-metáfora del poema.

Por otro lado, Hidalgo pretende transformar los hábitos de lectura mediante una estrategia basada en la construcción de un verso autosuficiente, que permita lecturas en

¹⁷⁶ J. C. Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Barcelona: Crítica, 1976. Todas las citas de Mariátegui las tomo de su versión digital (consulta, diciembre de 2007). <http://www.yachay.com.pe/especiales/7ensayos/ENSAYOS/Ensayo7M.htm> ©1996, Empresa Editora Amauta S.A., Lima, Perú.

¹⁷⁷ En Alberto Hidalgo, *Química del espíritu*, Lima, 1923. Todas las citas de Hidalgo están tomadas de: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/Literatura/La_polem_vang/Not.htm (consulta: junio de 2007).

todos los sentidos: vertical, horizontal o a través de radios: una lectura ~~abi~~erta” (en el sentido que le da Eco al término) en la que gobierne el arbitrio del lector, pero sin que el texto pierda la idea poética que lo amalgama al centro de la lengua. Insiste Hidalgo en este aspecto en su ~~Pe~~queña retórica personal”:

Al poema corriente y moliente se le llama con bastante acierto una composición¹⁷⁸; del poema de varios lados se podrá decir que es una construcción¹⁷⁸. Hago un poema del mismo modo que edificaría una casa; pongo ladrillo por ladrillo, y si bien es lo más seguro entrar en ella por la puerta del frente, también se puede hacerlo por la del fondo y aun por las ventanas.

Ahora, ya con estas preceptivas en mente, será más fácil acceder a ~~gran~~ guiñol” primer poema objeto del análisis perteneciente al poemario *Química del espíritu* (1923)¹⁷⁹. En este texto encontramos que la búsqueda por la independencia del verso se convierte en ocasión humorística por varias vías: en primera instancia por el mero juego sonoro de los versos aquí convertidos en secuencias onomatopéyicas, y su evocación a los juegos infantiles; por otro lado, desde el mismo el título del poema, el cual nos permite plantear de inicio que asistiremos a una representación bufonesca, o por lo menos, a una ficción teatralizada; por otro lado las ~~notas~~ a pie” (que realmente son llamadas que anticipan a la acción y a la enunciación sonora producto de ella) que el poeta ofrece al lector para ~~completar~~” *in situ* la ~~inter~~pretación” del poema. Instrucciones (¿suerte de didascalias?) que llevan a la plaza pública la expresión del acto cómico de una manera ciertamente infantil, pero que se vuelve absurda con respecto al contenido de asentuado tono tragifársico. Aquí el poema:

¹⁷⁸ Publicado en *Amauta*, núm., 6, 1927.

¹⁷⁹ Primera edición: *Química del espíritu* Buenos Aires: Imp. Mercatali, 1923.

—gran guiñol”

(1)— fúúúúúú. fúúúúúú. fúúúúúúúúúúúúúúúú. ¹⁸⁰

color del negro africano tiene el cielo esta noche.

fúúúúúú. fúúúúúú. fúúúúúúúúúúúúúúúú.

(2)—phu. phu. phu. phu. phu. phu. phu.

puerta que se abre de súbito. luego, un tremendo reproche.

(3)— pac. pac. papac. pac. pac.

(4)— fi. fi. fi. fífi. fíííííííííííííííí.

(1) júntese las manos en forma de bocina, soplese muy bajo, simulando el sonido del viento.

(2) imítese el besarse de dos amantes.

(3) fínjase la descarga de un revólver.

(4) sílbese como un agente de policía. ¹⁸¹

Lo humorístico de este poema, como lo venimos anotando arriba, lo podemos dividir en varios aspectos concomitantes: 1) La oposición entre la —seriedad” trágica de la anécdota: el adulterio, el engaño y el asesinato, evidentes en las —~~notas~~” del poema, y su expresión funambulesca a través tanto de la representación ridícula, como del propio desenlace de la —~~trama~~”: —sílbese (actitud que se toma usualmente en un contexto de ocio y despreocupación, e incluso de gozo, mas no como reacción consecuente con un asesinato) como una agente de policía”; 2) La elipsis gratuita de la composición al desplazar el contenido dramático hacia elementos onomatopéyicos, cargados de comicidad por su mera naturaleza sonora, como por la calidad de las acciones (imítese, fínjase) que se deben de realizar para enunciarlos; 3) el distanciamiento emocional, de parte del yo poético, que sólo deja el —esqueleto” burlesco de una estampa citadina absurda, que por común, se disuelve en una cotidianeidad aún más

¹⁸⁰ Es importante notar para entender el juego de sonoridades de este poema que Hidalgo junto con Leopoldo Marcela, —editaban” la *Revista Oral* de la que comenta el segundo: —...~~hac~~íamos una revista oral que consistía en que cada uno de nosotros dijera [...] lo suyo. Alberto Hidalgo se ponía de pie de repente (era en el sótano del Royal Sélter, una cervecería de tipo alemán) y decía año 1, número 3 y luego venían las editoriales, las colaboraciones...” en www.godot.323.com.ar/articulos/art02/02hidalgo.html (consulta: febrero de 2008).

¹⁸¹ El poema lo tomo de Mihai Grünfeld, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid, 1997, p. 446.

absurda. 4) El hecho de que los ~~per~~sonajes”: El amante, / la mujer / el cornudo-asesino, estén caracterizados por sonoridades burlescas: para el besarse se pide hacer: ~~ph~~u phu phu” ¿qué clase de beso puede hacer ese sonido, si no aquel que se parodia en una pista de circo?; para el disparo vengador de la afrenta: ~~pac~~, pac, pac” una caricatura en blanco y negro de un disparo. El conjunto se nos ofrece como un cuadro surrealista que anticipa el apologético libro de Quincey el *Asesinato como una de las Bellas Artes*, y como una flagrante violación a los códigos de honor de ~~La~~ Universidad del Homicidio”¹⁸² de Giovanni Papini.

Este poema hasta cierto punto ~~per~~formático”, cumple, como quería Hidalgo, con ser —.un objeto puramente artístico: [con el cual poder] obligar al lector a leerlo[s] lentamente, con el fin de que las emociones penetren en su alma como caen las gotas, independiente una de otra, paladeándolas, sintiéndolas, exprimiéndolas, hasta catar su sentido oculto, su recóndito sabor.”¹⁸³

¹⁸² Capítulo de su heterodoxo *El libro negro*.

¹⁸³ A continuación transcribo una síntesis del texto publicado originalmente en la primera edición de *Química del espíritu*, por considerarlo útil para comprender el pensamiento poético de Hidalgo:

—Notia”

la aparición, en mi libro, de una composición dispuesta en forma tal que un solo verso, una sola palabra y hasta una sola sílaba ocuparan toda una página, ha dado origen a los más curiosos comentarios.

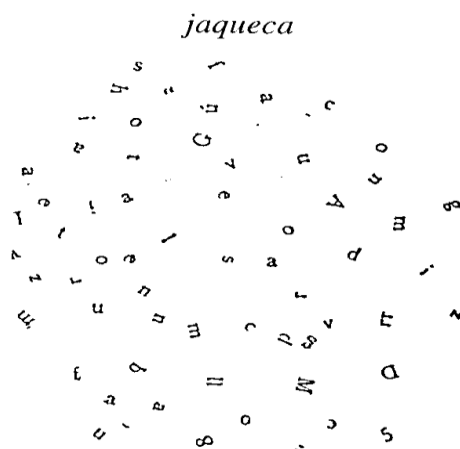
[...] la disposición de los versos en el poema aludido tiene un objeto puramente artístico: quiero obligar al lector a leerlos lentamente, con el fin de que las emociones penetren en su alma como caen las gotas, independiente una de otra, paladeándolas, sintiéndolas, exprimiéndolas, hasta catar su sentido oculto, su recóndito sabor.

[...] yo no tengo la culpa de ir contra la corriente, ni voy deliberadamente contra ella. lo único a que aspiro es a expresar lo que no se ha expresado, atrapando una EXPRESIÓN que contenga la inquietud del espíritu humano en la hora presente..

[...] intento aquí un arte mío, un arte personal, incatalogable, por la briosa independencia que le distingue en las escuelas poéticas antiguas o modernas, aunque haya tomado elementos del "cubismo" de apollinaire, del "creacionismo" de reverdy, de otros "ismos". voy en busca de un "simplismo" —¡he ahí un título para mi manera!— artístico, libre de toda atadura, ayuno de retórica, huérfano de sonoridad, horro de giros sólitos y sobre todo de lugar común. [...]

En http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/Literatura/La_polem_vang/Not.htm (Consulta, junio de 2007).

Si como acierta a decir Mariátegui “Los bacilos de la fiebre vanguardista alcanzaron en Hidalgo su máximo grado de virulencia”,¹⁸⁴ ésta se expresa de cabal manera en este otro reto que nos impone el poeta, al querer interpretar, desde lo humorístico, su poema sonoro-visual “jaqueca”¹⁸⁵:



En este poema el vate peruano da constancia material de su propuesta del "poema de varios lados" el cual dice que debe de ser ~~un~~ poema en el que cada uno de sus versos constituye un ser libre, a pesar de hallarse al servicio de una idea o de una emoción centrales", y como bien acota Mariátegui a este respecto: “Tenemos así proclamada, categóricamente, la autonomía, la

¹⁸⁴ Más acerca de la obra y la vida de Hidalgo en: Ernesto Daniel Aínda, *Diagnosis de la Poesía y su arquetipo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1951. Alberto Hidalgo, "Pequeña Retórica Personal" en *Amauta*, año II, núm. 6, 1927, p. 8. Edgar O'Hara. —Alberto Hidalgo, hijo del arrebató", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, 1987, año XIII, núm. 26, pp. 97-98. Vale destacar el libro de Álvaro Sárco (ed. y comp.), *Alberto Hidalgo: El genio del desprecio. Materiales para su estudio*. Lima: Talleres Tipográficos. 2006. El cual lamentablemente no he localizado en las bibliotecas a las que tuve acceso, ni en las librerías consultadas hasta el momento de la redacción de este capítulo. Sin embargo, cabe aclarar que por lo menos a partir de la reseña en:

http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/valencia_renzo/alberto_hidalgo.htm

(consulta: febrero de 2008) que incluye el índice del libro, no aparece ningún estudio enfocado en la temática humorística que aquí analizamos, lo cual no implica que no exista material valioso para completar mi interpretación.

¹⁸⁵ Grünfeld, 447.

individualidad del verso. La estética del anarquista no podía ser otra.” Anarquía que sin embargo (en su contra) precisa para poder ser, del orden circundante, del contraste, de que algo ajeno a sí se le oponga para validar su rebeldía.

En “jaqueca”¹⁸⁶ el poeta se cuida de no imitar la solución caligramática de trazar los bordes de una cabeza humana dentro de la cual ubicar gráficamente “sonidos” dispersos a imitación de los síntomas de la cefalea. Más original, realiza un acercamiento al pensamiento que es irrisoriamente desarticulado por el dolor, que, por otro lado, no está presente de manera efectiva en el poema, sino sólo evidenciado por un caos estridente de vocales y consonantes que no aciertan a encontrar sus pares.

Pero y aquí ¿en dónde puede radicar el humor? Si se mira el poema como un fotograma de la explosión sonora (digamos, como un claxonazo), de un pensamiento esquizoide, podremos advertir que lo burlesco radica en que el lector asiste cómodamente al

¹⁸⁶ Por un mero afán comparativo, cito aquí el antisoneto de Martín Adán —“Esquifrenia” perteneciente a *Itinerario de Primavera*, (1928) quien con otros recursos se interna también a las profundidades de la mente, creo yo, de manera poética más efectiva y compleja, que en el juego visual de Hidalgo.

—“Esquifrenia”

Manicomio del alba, asilante un lucero
friolero, adormilado, tan ave todavía...
—Apenas a la tarde se pone luz ap-te-ro,
cuerdo, inmóvil, etcétera, a toda celestía.

En la rama cimera de un arbóreo aguacero,
estrellín, estrellón, anoche se dormía,
el pico bajo el ala, a un grado bajo cero,
sin hembra al lado, al lado de un viento que rugía.

Hora aletea torpe con las alas rociadas;
loco de soledad, se ignora estrella y pía
en tema de ave y topa con las brisas cerradas.

—Avestrella, delirio, patetismo mentales...
Los anteojos de Núñez deploran tu manía
en ciegas adherencias de orvallos lacrimales.

espectáculo de la fatua ~~intención~~” de quien sufre la jaqueca (o de la jaqueca en sí) por ordenar los pensamientos, obteniendo únicamente asociaciones absurdas que giran como gira la cabeza, el pensamiento, la palabra, la razón, el poema. Hidalgo buscaba con este texto, como ya lo he mencionado, una relación activa con el lector. Él mismo dice en el texto antes citado ~~Noticia~~¹⁸⁷: ~~di~~os quiera que esta química caiga en manos [que adviertan] los precipitados que forman ciertas mezclas, [...] ciertos nuevos cuerpos [...] el porqué de ciertas cristalizaciones, isomerías, dimorfismos, alotropías, electrolisis. [...]” Esto es, llanamente, descubrir los procesos de síntesis metafórica dentro del poema, que en el caso de ~~jaqueca~~” están gobernados por un juego humorístico donde el verdadero valor significativo no lo tienen las letras dispersas de esa sopa informe de significado, sino los silencios (internos, pero principalmente los del infinito no escrito a su alrededor); los claros carentes de todo signo, en donde la detención discursiva cobra un significado mayor al del verso estructurado de manera positiva; un verso en negativo que (paradójicamente) es un verso ~~en~~” blanco: congelamiento, continuidad de pausas que según Hidalgo tienen ~~en~~ el simplismo [...] una importancia insospechada. Las pausas vienen a ser algo así como entreactos. [...] La pausa no es un recurso tipográfico, sino un estado psicológico. A veces tiene más valor que el verso que la precede...”¹⁸⁸ Si esto es así, entonces es precisamente en la pausa ~~signica~~” del poema, al dejar a las letras a la deriva de su mera circunstancia sonora, que lo humorístico tiene su mejor ocasión, ya que nos permite ver un scherzo rítmico de lo que podríamos llamar, parafraseando a Pirandello, veintinueve letras en busca de significación.

Concluimos este capítulo con Alberto Hidalgo, dada la singularidad de sus propuestas poéticas desde el ámbito de lo sonoro y del humor, así como por su cercanía tanto con el

¹⁸⁷ v. supra, cita. 103.

¹⁸⁸ Citado por Ariel Fleischer en www.godot.323.com.ar/articulos/art02/02hidalgo.html (consulta: febrero de 2008)

visualismo como con las artes performáticas, lo que lo coloca en una discutible frontera dentro de los límites impuestos a esta sección.

CAPÍTULO 3

HUMOR SEXUAL DE TENDENCIA MISÓGINA. LASTRE IDEOSINCRÁTICO DE LA VANGUARDIA

(Hidalgo, Sinán, Gironde, Vidales, Valdés, Ballagas, Guillén, Luna)

Con la poesía sucede lo mismo que con las mujeres:
llega un momento en que la única actitud respetuosa
consiste en levantarles la pollera.

De *Membretes*
Oliverio Gironde

A diferencia de lo acontecido en el capítulo anterior, en el que valoramos la presencia del humor como resultado de un fenómeno restringido al ámbito del lenguaje y de su singularidad escritural desde lo poético, en este capítulo deberemos salir del corro de la lengua hacia el universo de lo social, y por ende, de lo histórico, para realizar de manera satisfactoria el análisis poético; lectura interdisciplinaria que nos auxiliará en nuestra búsqueda de la comicidad presente en los poemas vanguardistas de contenido sexual en su vertiente misógina. Y no puede ser de otra manera, ya que como bien apunta Cantero Rosales:

La lectura no es una actividad directa y transparente de decodificación del lenguaje que sirva para fijar el significado de un mensaje, sino un ejercicio de re/creación que se efectúa desde una posición –un lugar construido y desde el que a la vez se construye– que configura necesariamente un espacio político. La inclusión de la diferencia sexual en los estudios literarios persigue, como es obvio, hacernos más libres como individuos y / o colectivos de individuos, o tal vez, sólo algo menos ajenos a los mecanismos que nos constituyen como *sujetos*, en el doble sentido del término.¹⁸⁹

¹⁸⁹ María Ángeles Cantero Rosales —“Motivos de son de Nicolás Guillén: Una mirada crítica en torno a las relaciones hegemónicas de sexo / género” en Matías Barchino Pérez y María Rubio Marín, coords., *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla–La Mancha, 2004, p. 350.

Entonces el espacio político (esto es, el espacio social), será desde donde generemos la hermenéutica precisa para ~~trans~~parentar” un texto en sus significados más esenciales; postura válida, sobre todo si la aplicamos a la poesía en la que los referentes sociales son explícitos y gobiernan el sentido poético del texto; no así, considero, en aquellas expresiones más ~~pur~~as”, como hemos visto con anterioridad.

En esta misma dirección pero en otro sentido, es necesario valorar desde qué voz social se enuncia el discurso, cuestión que finalmente marcará al texto en uno u otro sentido pudiendo incluso modificar su significado¹⁹⁰. Aquí la cuestión de género determinará la ponderación que se haga del texto poético en tanto que objeto social, producto de una tradición y evidencia de una toma de postura ideológica.

Esto es relevante para la poesía vanguardista latinoamericana de carácter misógino¹⁹¹, ya que la carga idiosincrática (tanto explícita como implícita) marca al poema, lo señala, independientemente de la forma de su expresión; asociándolo a una tradición en la que la carga histórica de lo enunciado, será ciertamente, en relación con los manifiestos programáticos, un lastre, o mejor, un anacronismo que lo unirá a un pasado que se suponía, y se quería, superado.

¹⁹⁰ V. gr. Un himno bolchevique a Stalin y una oda al *american way of life* serán expresiones simultáneamente épicas y ridículas, dependiendo del receptor del mensaje (un veterano comunista, un estadounidense contemporáneo); pero también dependiendo del emisor, y del ~~—eno~~” de la emisión, ya que las dos expresiones, el himno y la oda, enunciados en un contexto ajeno y / o con una entonación desfasada a sus características (como estímulo para el tesón militar, y como loa) serán simplemente textos ridículos, bufonescos.

¹⁹¹ Aquí entendemos a la misoginia, en sentido amplio, como aquella actitud venida desde el universo de lo masculino a partir de la cual se pretende minimizar a la otredad femenina. Su objetivo es desvalorizarla como ente social, nulificarla como sujeto y sobre todo ~~—do~~mar” su cuerpo, pensamientos, gustos, etc., hasta lograr la desaparición del individuo. En algunos casos esta actitud sólo toma rasgos de racismo sexista, de burla sarcástica, aunque, en los peores casos, se presente la violencia física e incluso el asesinato. Según el diccionario de la RAE: ~~—Aorsión~~ u odio a las mujeres.”

Es importante destacar que las expresiones misóginas usualmente centran obsesivamente su mirada sobre el tópico de lo sexual, de la voluptuosidad del cuerpo femenino y de las evocaciones lascivas que ello conlleva; llegando incluso a un *“erotismo”* grosero que reduce el papel de la mujer-musa a ser, a lo sumo, un inventario de imágenes sexuales que pocas veces se acercan a la sensualidad y menos aún, al discurso amoroso¹⁹².

Bien, pero si las vanguardias pugnarón por una transformación del arte y de la vida en su conjunto, vale preguntarnos ¿por qué no transformaron su visión de la mujer? ¿por qué el imaginario femenino no se transformó a la par del discurso, ni se amplió en sintonía con la experimentación formal? Una respuesta plenamente válida a esta pregunta requiere de un espacio que en este estudio no tenemos, por lo que nos limitaremos a exponer algunas repuestas aproximativas.

La misoginia vanguardista la podemos entender, por lo menos desde las evidencias más superficiales, si consideramos por un lado la añeja tradición misógina de Occidente¹⁹³ (literaria y social), y por otro, el *“espíritu”* de época: el impulso vanguardista signado por la velocidad, el maquinismo, el elogio a la guerra del futurismo de Marinetti. La apuesta por la eliminación de los valores morales y sociales, de los que la mujer es su y transmisor y salvaguarda dentro de la familia, que representa para la vanguardia anquilosamiento, en tanto su naturaleza sedentaria. La apuesta por lo exterior y la *“fuerza”* de la razón (masculino) y la negación del espacio interior y de lo sensible

¹⁹² En particular en los poetas, las obras y el rango histórico a los que me refiero en este capítulo.

¹⁹³ Que en lo que aquí nos concierne y en nuestra lengua, podemos hacer mención del *Libro de Buen amor*, de Juan Ruiz Arcipreste de Hita, del *Calila y Dimna*, del *Conde Lucanor o Libro de Patronio* de don Juan Manuel y del *Libro de los gatos*, entre otras colecciones de *“exempla”* medievales. Un acercamiento crítico relevante a estos textos lo realiza: Graciela Cándano, *Visión misógina y sentido cómico en las colecciones de “exempla”*, Tesis doctoral, México: UNAM, 1996.

(femenino); en síntesis podemos considerar que para la vanguardia y sus manifiestos programáticos, la mujer, en tanto que signo, construcción vigente en el imaginario colectivo, se oponía, por su ~~n~~aturaleza pasiva y sentimental”, a la vorágine de su fuerza renovadora.

Entonces la apuesta enunciada por lo alto: ~~p~~alabra en libertad” proclamada por la vanguardia, se ve aquí cuestionada y negada por sus propios enunciadores; ya que al margen de rupturas, deconstrucciones, reelaboraciones, elaboraciones de nuevos lenguajes, la introducción de tópicos novedosos y sobre todo, de la enfática negación de todo lo pasado (que incluía a la misoginia) las imágenes femeninas que caracterizaban de antaño a la mujer simplemente se adecuaron a las nuevas formas expresivas.

Así, en buena parte de la poesía de vanguardia latinoamericana se repitieron, sin cuestionamiento de por medio, los moldes y prejuicios venidos del romanticismo y el modernismo, dándose tan sólo una suerte de trasvase de la imagen femenina que se mantuvo al margen de la ruptura efectuada en el sentido lingüístico, permaneciendo a la vera de la liberación de los estereotipos¹⁹⁴.

¹⁹⁴Quiero aquí llamar la atención de un hecho de suyo singular, la casi nula presencia de la mujer como poeta vanguardista. Al respecto Borges escribía por esa época: —Dda Storni y de otras personas que han metrificado su tedio de vivir en esta ciudad de calles derechas, sólo diré que el aburrimiento es quizá la única emoción im-poética [...] Son rubenistas vergonzantes, miedosos. Desde mil novecientos veintidós —la fecha es tanteadora: se trata de una situación de conciencia que ha ido definiéndose poco a poco— todo eso ha caducado” en Jorge Luis Borges, —Rólogo III”, *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires: Sociedad de publicaciones El Inca, 1926, pp. XIII-XV.

En plena efervescencia vanguardista, Cecilia Meireles desde el ámbito luso, publica su poesía enmarcada en lo que se denominó el ~~s~~piritualismo”, poesía que responde a un gran aliento de sensibilidad de orden metafísico, por su parte la Mistral publica en 1922 *Desolación* poemario de aliento intimista. Por su parte Norah Lange, Alfonsina Storni y Victoria Ocampo, tuvieron que buscarse estrategias hasta cierto punto divergentes de la vanguardia ~~o~~doxa” para poder acceder a sus bordes. Esta situación de marginación ~~i~~stitucional” se ve perfectamente reflejada en el caso de la chilena Winétt de Rokha, pseudónimo de Luisa Anabalón Sánderson (1894-1951) quien a pesar de que desde sus poemarios *Formas del sueño* (1927), y sobre todo *Cantoral: 1916-1936* (1936) integra el lenguaje urbano, el ámbito de lo político y el

Como adelante veremos en la selección poética y su ulterior comentario, algunas de las representaciones de la mujer¹⁹⁵, cuando se hicieron desde el ámbito de lo cómico, fueron precisamente para poder “controlar” desde el universo polisémico de la risa su potencia simbólica. Por lo que el poeta “tuvo” que representar a la mujer como objeto de lujuria, de un gozo carnal que es preciso “domar”, ya que el amor (en el sentido más ortodoxo del término) no era sino un sentimiento pernicioso (signo de debilidad) para la fuerza creativa del “nuevo hombre”. La mujer continúa con su “papel histórico” al ser considerada como un géminis que concilia y detenta las oposiciones: Lilith / Eva: “Ella”, y que por lo tanto mantiene en dialéctico equilibrio la estabilidad del orden social impuesto.

Para los poetas vanguardistas latinoamericanos que aquí citamos, la mujer fue sobre todo una *femme fatale*, un súcubo¹⁹⁶ poseedor y dador de los vicios y los placeres, inductor de un pecado sin culpa obnubilado por el gozo terrenal; objeto, antes que sujeto, cuya “utilidad” es reducida al ámbito de la alimentación y lo sexual: la cocina y la cama;

cosmopolitismo a la experimentación formal; y a su acercamiento tardío al surrealismo en *Oniromancia* (1942) permanece (aún hoy día) bajo la sombra de su pareja sentimental Pablo de Rokha. Caso más injusto aún es el de Magda Portal (1901-1989), poeta peruana que a pesar de haber sido una de las directoras de la revista vanguardista *trampolín-hangar-rascacielos-timonel* (1926-1927) y formar parte del partido aprista peruano, razón por la cual es desterrada, perseguida y encarcelada, su poesía, es simplemente ignorada. Poesía que si bien siempre está dentro de un marco social-revolucionario, aporta nuevas visiones del amor, del deseo, desde una perspectiva plenamente vanguardista, en “Canto proletario” del libro *Una esperanza y el mar: Varios poemas a la misma distancia* (1927), dice: —insoledad / aguita las esquinas vacías de la Noche [...] gatos neurasténicos pasean / en los tejados del recuerdo / las lucecitas de sus ojos / como automóviles de cita // oh CIUDAD! / cuándo te cojerán / los remolinos de mis ojos / para que te hundas definitivamente – [...] pero allí está la FUERZA / sobre los rieles del deseo // allá- / las torres más altas / lucen reclamos para los habitantes / de los otros planetas.

¹⁹⁵ Reitero que en el marco de esta investigación. Ya que hubo poetas que dentro de la vanguardia supieron cantarle “león” a la mujer: Neruda.

¹⁹⁶ Acerca de este aspecto en torno a la concepción de la mujer como un ente maléfico, consúltense: François Duvignaud, “La mujer, fantasías y maleficios” en *El cuerpo del horror*, México: FCE, 1987, pp. 127-140. En referencia específica a los súcubos y la vanguardia consideremos que Louis Aragon les da la bienvenida en una de sus colaboraciones para *La Révolution surréaliste* (1928).

y en contadas ocasiones, motivo de sublimidad. Así, la mujer, como construcción simbólica, se mantuvo ajena a la renovación estilística de la vanguardia, permaneciendo como un vector pasivo de la transformación del mundo que le tocó ~~→~~vivir”.

3.1 “Cosificar” a la mujer. ¿Estrategia (anti)vanguardista contra el poder de la *femme fatale*?

Dada la homogeneidad en los tratamientos humorísticos de la misoginia sexual que ofrecen los poemas objeto de análisis, nos permitiremos en este capítulo (en contraste con el anterior), englobarlos en un gran tema: la “cosificación” de la mujer.

Considerar a la mujer, por comparación, en el mismo nivel discursivo que los objetos aludidos en el texto, requiere utilizar los arquetipos de la belleza desde un punto de vista lúdico-irónico, ya que la expone como una dicotomía absurda: mujer-ciudad (madre generatriz / tumba simbólica de la virilidad) para Alberto Hidalgo; mujer-estatua (belleza eterna / pasividad) para Rogelio Sinán; mujer-títere (amor / sumisión, servilismo) para Luis Vidales; mujer-guitarra (olvido / gozo); mujer-ron (sexo embriagador / engaño) para Emilio Ballagas y Nicolás Guillén, y mujer-metamórfica (sexo / destrucción) para Oliverio Girondo. Como adelante veremos, estas lecturas de lo femenino están determinadas por el hilo conductor del voyeurismo, que llegará a la evocación simbólica del exhibicionismo en Vidales, e incluso a la teorización ridícula y minimizada de la “eópula” con Sinán.

En su ensayo sobre las heroínas autodestructivas, Jean Franco¹⁹⁷ considera que el cuerpo femenino (su representación literaria) en el ámbito hispanoamericano, va de lo salvaje a lo sumiso, siendo una suerte de “símbolo de la inestabilidad”; la que para la vanguardia, antes que ser ocasión de conflicto, es opción para hacer de ella una materia aprovechable, dada su condición pendular; así la mujer podrá de ser el “sujeto” de la enunciación a convertirse en el “objeto” enunciado (en ocasiones de manera implícita) sin que ello medre en la expresión poética.

En el poema “Emoción simplista”¹⁹⁸ de Alberto Hidalgo, enmarcado, como vimos en el capítulo anterior, en un concepto individualista que intenta desvincularse totalmente de su entorno histórico-social, el poeta juega a las equivalencias semánticas al ubicar en un mismo plano a la mujer y a la ciudad.¹⁹⁹ Si consideramos que la ciudad vanguardista es un constructo imaginario reservado al hombre, Hidalgo acomete el poema desde la lejanía, desde una posición de observador externo de lo que acontece “ahí” abajo:

Desde mi aeroplano
engancho una visión invertida
del panorama
Hasta el modo de ver se vuelve andrógino.

Si la acción de ver es andrógina, es por asexual, como adelante lo confirmaremos, y no doblemente sexual:

¹⁹⁷ Jean Franco —“Self-Destructing Heroines” en *Twentieth-Century Spanish American Literature Since 1960*, ed. William Foster y Daniel Altamirano, Nueva York: Garland, 1977.

¹⁹⁸ De *Simplismos. Poemas inventados por Alberto Hidalgo*, Buenos Aires: Editorial El Inca, 1925. El poema lo tomo de Mihai Grunfeld *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid: Hiperión, 1997, p. 450.

¹⁹⁹ Recuérdese que para la concepción ortodoxa del espacio social, el espacio interior: casa-ciudad es por antonomasia femenino.

La ciudad se da baños en la tarde.
Le contemplo las piernas,

[...]

Es natural:
el baño mata la virilidad.

Hasta aquí el discurso poético se ha limitado a preparar el escenario cómico en el que se resolverá el texto, pero ya nos ha ofrecido elementos de misoginia, al relacionar el bañarse de la ciudad-mujer con la muerte de la virilidad: ergo: la mujer es nociva para lo viril, tomado esto como sustituto de varonil y no sólo desde el ámbito de lo sexual.

Al final del poema, Hidalgo da su golpe de gracia en el que a la ciudad-mujer, ya para este momento elemento castrante, se le ve salir de la ducha: ~~La~~ ciudad se cubre con el batón del silencio. / Pero los senos se le quedan afuera, / una, dos, muchas cúpulas.” Lo cómico está precisamente en la enunciación de soslayo de los senos al descubierto, que se convierten, en cúpulas de (¿qué otra cosa podría ser?) iglesias o conventos; como fuere, de elementos arquitectónicos comúnmente relacionados con el ámbito de lo eclesiástico.

El tratamiento sinecdótico de la mujer, la mención de los senos o de las nalgas, por el todo, es sumamente recurrente desde la actitud misógina vanguardista, ya que pone énfasis en los órganos dadores de placer, sobre cualquier otro elemento femenino, reduciéndolo al ámbito utilitario de lo sexual. Uno de los poemas paradigmáticos a este respecto es la ~~Balada~~ del seno desnudo” del poeta panameño Rogelio Sinán²⁰⁰, en el que sin embargo, encontraremos, mezclado con el humor, cierto hálito acallado de lirismo.

²⁰⁰ Rogelio Sinán, seudónimo de Bernardo Domínguez Alba, nace en la Isla de Taboga, Panamá, en abril de 1904 (según uno de sus comentaristas biográficos, Anthony McLean H., Sinán cambió su fecha de nacimiento para figurar jurídicamente como panameño, habiendo nacido en 1902, consúltese <http://diadelaetnia.homestead.com/Sinan.html>) Cursó estudios de Humanidades en el

Este poema, incluido en el poemario *Onda* compuesto bajo los preceptos de la poesía pura, es ciertamente una rareza dentro del *corpus*, ya que como apunta Manuel Goías²⁰¹

Bien cierto es que Sinán introdujo un soplo de vida en las polvorientas alacenas de la poesía panameña insuflando vitalidad rítmica y temática en las caducas estancias de nuestra lírica de entonces. Pero hay que ubicar este soplo de vida literaria en su sitio y no convertirlo en huracán *Onda*, primer libro poético de Sinán, implica una renovación vital y una invitación al cambio. Pero si miramos un poquito más allá de los estrechos hombros de nuestras fronteras, las primeras líneas de Sinán tendrían la resonancia de un pequeño petardo dentro de la explosión poética que se produjo en aquella época.

Ciertamente, tras la lectura completa del poemario, uno no puede sino condescender con una sonrisa cómplice al afán nacionalista de poner en alto el nombre de los poetas nacidos en la tierra. *Onda*²⁰² es un poemario muchas veces pueril (que no en la línea del infantilismo experimental) que peca de una saturación de textos desbordantes de vaciedad. Sin embargo, como comentaba arriba, vale considerar a los poemas “Balada al seno desnudo” y “Kodak” desde la perspectiva humorístico-misógina que aquí nos ocupa.

En la “Balada del seno desnudo”²⁰³ nos encontramos con la concepción de la

Instituto Nacional. Se graduó en 1923. Fue a Santiago de Chile en donde conoció a Pablo Neruda y Gabriela Mistral. De 1925 a 1930 hace estudios de letras en la Universidad La Sapienza en Roma, donde entra en contacto con los -ismos (dadaísmo, surrealismo, creacionismo, ultraísmo, etc.) que serían la base de su obra posterior. A su primer libro de poesía *Onda*, se le considera como la bandera del movimiento vanguardista en Panamá. En 1989, la Universidad de ese país centroamericano lo distinguió con el Doctorado Honoris Causa.

²⁰¹ Manuel Goías —Rogelio Sinán: los trazos desiguales” *Revista de Cultura* núm. 7, Fortaleza/São Paulo, octubre, 2000. Puede consultarse en su edición digital: <http://www.revista.agulha.nom.br/agsinan7.htm>

Este comentarista considera que el poema que adelante analizamos “se convierte a ratos en una musicalidad artificiosa y forzada, anclada en su propia obsesión rítmica”.

²⁰² Recuérdese que en esta década se publican varios libros mayores de la poesía mundial: *El cementerio marino* de Paul Valéry (1920), *La tierra baldía* de T.S. Eliot, (1922) *Trilce* de César Vallejo (1922) y *Anábasis* de Saint John Perse (1926).

²⁰³ Lo tomo de la primera edición: Rogelio Sinán, *Onda*, Roma: Casa Editrice, 1929, pp. 29-30. Se encuentra en formato pdf en <http://bdigital.binal.ac.pa/bdp/onda.pdf>. Respeto siempre la

mujer (sus senos) como fruto tropical, visión ésta de una fuerte raigambre popular, cuyo origen se podría sondear en los “piropos” dichos al vuelo por la calle. Seno que cobra vida por gracia del bamboleo del andar, y que evidencia al yo poético como un voyeur:

—Mangos!... Míra!²⁰⁴... Tántos!²⁰⁵...
 Oh!... Uno maduro...!
 (Dió un salto... y saliose
 su seno, desnudo!)

Yo salté del árbol!
 Upa!... Tan!... (Qué rudo!)
 Por mirar de cerca
 su seno desnudo!

Me miró asustada!
 Cubrió... lo que pudo
 y... huyó! Qué robaba?
 Su seno desnudo!

Evidente intromisión de la mirada masculina en la intimidad de la mujer que, al verse espiada, huye de la escena, lo que da pie a un comentario por demás irónico: “... huyó! Qué robaba? / Su seno desnudo” trasladando la carga de culpabilidad del ojo voyeur, hacia la fémina víctima, que ahora resulta inculpada de hurtar la mirada. Más adelante el perfil pícaro del yo poético queda por demás definido, al ser insultado mientras sigue mirando el seno de la dama

*Lejana... lejana...*²⁰⁶

ortografía y la puntuación original. Esta edición va acompañada de un dibujo de Gregorio Prieto en la que se recoge la imagen desgarrada e idealizada del joven Sinán. Otras ediciones: *Onda*, segunda edición, revista *Lotería*, núm. 11, Panamá, septiembre de 1964; *Onda*, tercera edición, Panamá: Ediciones Formato Dieciséis / Universidad de Panamá, 1983. A casi un siglo del nacimiento del vate tabogueño, la Universidad Tecnológica de Panamá (UTP) publicó en 2001 *Poesía completa de Rogelio Sinán*, primer libro compilador de su obra poética, prologado por la poeta Elsie Alvarado de Ricord.

²⁰⁴ Respeto la acentuación del original.

²⁰⁵ Mismo caso de la nota anterior.

*me envió un saludo.
(Yo seguía mirando
su seno desnudo!)*

Perfume silvestre
de mangos maduros,
por qué me recuerdas
su seno desnudo?...

A pesar del cierre lírico de los últimos cuatro versos, en los que se abandona el sentido de la vista y se pondera el olfato, sentido más discreto y sensual, el ambiente todo del poema es de un humorismo desfachatado en el que la mujer se ve reducida a su seno y su cuerpo a un escaparate en el que el mirón puede ejercer su oficio de invasor.

La obsesión por el seno, quizá como un recuerdo subconsciente del placer obtenido en los primeros meses de vida cuando la mama es dadora de placer y portadora de nutrientes²⁰⁷, se presenta de manera recurrente en el argentino Oliverio Gironde (1891-1967)²⁰⁸ a través de imágenes surrealistas que buscan la arista irrisoria de la enunciación, antes que el elogio de la belleza o la constancia del enamoramiento. Desde

²⁰⁶ Los cuatro versos en cursivas (subrayado mío) los omite sin comentario alguno Mihai Grünfeld en su *Antología de poesía latinoamericana...* por lo menos hasta la edición de 1997.

²⁰⁷ Y en este sentido, quizá también como signo superficial del complejo de Edipo.

²⁰⁸ Poeta argentino (1891-1967) que inicia muy joven su carrera poética con un libro paródico *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Argentuil: Imprimerie Colouman, 1922; deformación cómica de *Veinte poemas de amor...* de Neruda, en el que ya se presiente el germen de lo que será su obra madura. Gironde está considerado como una figura central de la vanguardia hispanoamericana por su polifacetismo en cuanto a la expresión, y sus incursiones sistemáticas en la experimentalidad poética, que llega a su clímax con *En la masmédula*, Buenos Aires: Losada, 1956; poemario inclasificable, insólito, que lleva a su límite la exploración del sin sentido, la fragmentación y sobre todo de la creación de un nuevo lenguaje dentro del lenguaje, ampliando el terreno allanado décadas atrás por el peruano César Vallejo, con *Trilce* (1922). Gironde participó en las revistas vanguardistas *Prisma* (1921-1922), *Proa* (1922-1923), y *Martín Fierro* (1924-1927), del que redacta su manifiesto. Otros libros del poeta son: *Calcomanías*, Madrid: Espasa Calpe, 1925; *Interlunio*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1937; *Campo nuestro*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1946.

su primer volumen de poesía *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*²⁰⁹ encontramos estas imágenes diseminadas a manera de fotogramas de inspiración sensual que, sin ser plenamente misóginas (en cuanto al sentido completo del poema), sí llevan consigo una carga humorística que ridiculiza a la mujer. En “Apunte callejero”²¹⁰ como en Sinán, el voyeur se hace presente invirtiendo nuevamente la carga negativa hacia la mujer. Escribe Gironde: “Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas” y más adelante en “Exvoto”: “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 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...”²¹¹ Aquí la mirada, de nuevo, del varón, es una suerte de catalizador del deseo sexual, por lo que la mujer asume un papel pasivo como receptor y sustrato de los reactivos emocionales y las pulsiones sexuales del hombre, sin salvarse de ser ubicada en una actitud clownesca al poner a madurar sus senos a la vista de los viandantes.

Este humor, que busca a través de las referencias sexuales, manifestar la “ligereza” de la mujer, llega a lo carnavalesco cuando Gironde expone a la pareja genésica por antonomasia: Eros y Thanatos, en el poema “Sevillano”, en un contexto clerical que potencializa por oposición la imagen cómica “narrada” en el poema, y deja constancia de un “perverso” gusto sadomasoquista por parte de las mujeres: “Y mientras,

²⁰⁹ Primer edición: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Argentuil: Imprimerie Colouman, 1922.

²¹⁰ Cito de: *Oliverio Gironde, Obra completa*, edición crítica, Raúl Antelo, Madrid; Barcelona; Lisboa; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999, p. 12.

²¹¹ Gironde, 15.

frente al altar mayor, a las mujeres se les licua el sexo contemplando un crucifijo que sangra por sus sesenta y seis costillas...»²¹²

La escultura, en su expresión particular como estatua, fue para la sociedad griega como en general para la antigüedad clásica (aunque no sólo para ellos), un medio para hablarle a la posteridad de la (su concepción de) belleza humana, tanto masculina (sobre todo) como femenina. Belleza idealizada, siempre en busca de la perfección, y por lo tanto de la suspensión del tiempo. Como podemos recordar, esta concepción de arte fue uno de los blancos favoritos de prácticamente todas las vanguardias. Baste aquí recordar lo que dice Marinetti en su manifiesto del futurismo, cuando postula que un automóvil rugiente es más bello que la Victoria de Samotracia²¹³, por lo que las “esculturas” vanguardistas se vaciaron de significado artístico, como los *ready-made* de Duchamp, para en detrimento del cuerpo banal, tomar a veces valores metafísicos referentes a la psique y lo onírico, como en la obra de vanguardia de Giorgio de Chirico.

Al margen de estas concepciones artísticas cabe preguntarnos la función de una estatua desde el imaginario ciudadano. La imagen cotidiana que se tiene de ellas está relacionada con lo imperecedero: ya que la materia mortal de individuos de talento, políticos, estrategas, reyes, estrellas del pop, y un largo etcétera, se sublima en piedra, mármol, bronce: fatuo artilugio para evitar la descomposición de la memoria. Entonces una estatua a la par de ser memoria sin tiempo, es también tiempo detenido condenado al absurdo por gracia de la repetición infinita de un mismo acto, de una misma mueca, de un mismo ademán. Es, en síntesis, exactamente lo contrario de aquello que intenta

²¹² Girondo, 20.

²¹³ Publicado originalmente como “Manifeste du Futurisme”, *Le Figaro* 20 de febrero de 1909.

representar, volviéndose así sólo sombra del signo, vacío de significado, puro significante que se consume así mismo.

Entonces, y continuando con el eje vertebrador de este capítulo, revisemos ahora la comicidad presente en la concepción dual mujer-estatua presente en el poema “~~K~~odak” de Rogelio Sinán, propuesta que completaremos con el poema “~~I~~stantáneas” de Luis Vidales. En primera instancia anotemos la recurrencia en ambos poemas de uno de los inventos más trascendentes del siglo XIX: la cámara fotográfica, la que, al congelar las imágenes, realiza de manera virtual una estatua que, por su parte (por lo menos desde la concepción clásica) es una suerte de fotografía tridimensional, si bien idealizada, de un modelo vivo. Dice Rogelio Sinán en “~~K~~odak”:

El sol te dió²¹⁴ un pedazo
de luz; y por tu cuerpo
desnudo corren claros
relumbres de desierto.

Persiste así! Tranquila!
Deseo grabar tu imagen
soleada en mi pupila!²¹⁵

Es esta primera parte del poema, el yo poético, a partir de una descripción de corte romántico, lo que expresa su pretensión de poseer, de hacer suya la luz: la imagen de la mujer deseada, para después dejar la suavidad del cuerpo desnudo, para cosificarlo:

Estatua...! Eres estatua
de piedra carnal!
Si quieres, sube a mi alma:
será buen pedestal!

Sí!... Súbel!... Pero, míral!

²¹⁴ Respeto la acentuación original. Versos adelante del mismo poema aparecen: “—~~s~~be” y “—~~r~~íra”.

²¹⁵ Sinán, 33.

no despiertes sus alas
porque echaría a volar!²¹⁶

Nótese cómo el yo poético se coloca en un plano superior desde el cual urge a la ~~amada~~ a darle alcance; así, se nos muestra como un ente espiritual superior, mientras que ~~ella~~ se permanece como un objeto terrenal. El poema concluye con un verdadero chascarrillo de mal gusto, dado que la urgencia por encontrarse con la amada es sólo una mascarada que esconde una burla, con la que se quiere mostrar, desde la óptica vanguardista, a la mujer como una ~~pi~~“piedra carnal” inferior, que puede ser requerida y abandonada según el capricho (el ~~des~~“despertar”) del alma (la voluntad) del hombre.

Con respecto a estos poemas, Sinán comentaba, en concordancia con el poema que acabamos de comentar:

Yo he querido rebelarme contra las formas tradicionales de la poesía existente, aún --desgraciadamente-- en Panamá, pero no sé si lo he conseguido... algunos versos míos parecerán demasiado ingenuos, demasiado sencillos; otros, algo confusos: pero así estaban ellos en mi alma y los he expresado sinceramente.²¹⁷

Ahora bien, si en Sinán, la cámara fotográfica sólo actúa desde el paratexto como síntesis de la acción ~~artificiosa~~“artificiosa” del yo poético, en ~~Instantáneas~~“Instantáneas”²¹⁸ del poeta colombiano Luis Vidales²¹⁹, esta cámara se convierte en un elemento actante por la vía de la identificación

²¹⁶ Sinán, 33.

²¹⁷ Consignado por Manuel Goías en <http://www.revista.agulha.nom.br/agsinan7.htm> (consulta: 23 de marzo de 2008).

²¹⁸ Poema perteneciente a *Suena timbres*, Bogotá: Minerva, 1926. Libro que desarrolla, a partir de la cotidianeidad, una lectura fragmentada del mecanicismo que por aquellos días se inauguraba épica por las calles de Bogotá.

²¹⁹ Poeta, escritor, crítico de arte, profesor universitario, periodista y estadígrafo, Luis Vidales (Calarcá, 1900-Bogotá, 1990), fue Premio Nacional de Literatura y fundador del movimiento vanguardista *—Los Nuevos* junto a Luis Tejada, Ricardo Rendón, León de Greiff, José Mar,

del yo poético con el objeto. Identidad positiva que le conferirá un plus frente al sujeto de su contemplación. Como a continuación veremos, las alusiones fálicas, que son por demás evidentes, marcarán el humor misógino del texto, veamos:

Uno es una cámara fotográfica²²⁰. Las piernas son el parapeto de esta máquina.

Cuando yo salgo a la calle me pongo a sacar vistas. *Llevo una bomba de corneta de auto en el bolsillo*²²¹ para dar la ilusión de la pera de la máquina.

Y cuando una señorita pasa muy de prisa yo casi siento deseos de gritarle.

—Deténgase usted— señorita. Yo le saco su instantánea.

*Y en ese momento apretar la bomba de goma en el bolsillo.*²²²

La mujer continua aquí restringida a un papel pasivo, nuevamente como manjar para un voyeur—máquina que sale a la —eaza” de estampas callejeras de féminas que al margen de su juego, serán cogidas de manera desprevenida²²³. Hagamos al lado por un momento el desarrollo del poema y centremos nuestra atención en los enunciados que he subrayado. En el primero de ellos colegimos una acción que podemos relacionar inmediatamente con

Moisés Prieto, Felipe y Alberto Lleras y Carlos Lozano y Lozano entre otros. Socialista revolucionario hasta 1923, fundador (junto con Luis Tejada y José Mar) de los primeros grupos comunistas colombianos a partir de 1923, militante del Partido Comunista de Colombia a partir de 1930 y Secretario General de dicho partido entre 1932 y 1934. Obras publicadas: *Suenan Timbres* (1926); *Tratado de Estética* (1945); *La insurrección desplomada* (1948); *La circunstancia social en el arte* (1973); *La Obrerada* (1978); *Poemas del abominable hombre del barrio de Las Nieves* (1985). Una colección de su obra inédita fue publicada en *Cuadernos de Filosofía y Letras*, vol. V, núm. 3, julio-septiembre de 1982 bajo el auspicio de la Universidad de Los Andes.

²²⁰ También Oliverio Gironde cae bajo la fascinación de la fotografía, en el poema “Croquis de la arena” de *Veinte poemas...* dice —~~Dr~~ ochenta centavos, los fotógrafos venden los cuerpos de las mujeres que se bañan.”

²²¹ Las cursivas son mías.

²²² Grünfeld, 279.

²²³ ¿No hay aquí ya un antecedente de los hoy día famosos *upskirts* fotografías tomadas con el celular a las ropas íntimas de mujeres que en un descuido las dejan ver para gozo del voyeur de a pié? Una variación de este método *paparazzi* se lleva a cabo a través de juegos de espejos y estrategias de toda laya, en las que el ladrón de intimidades logra fotografiar bajo la falda a mujeres en la calle sin que estas se dan cuenta, hasta que las imágenes son —~~algadas~~” en la red.

el espectáculo circense, baste recordar aquel famoso y repetido *sketch* en el que uno de los payasos lleva precisamente en el bolsillo un claxon, o corneta, con el que “espanta” a la comparsa, al patíño; ahora vayamos al segundo enunciado resaltado “¿qué sucederá al apretar la bomba de goma del bolsillo” si, como se dice al inicio del poema “las piernas son el parapeto de esta máquina”? Entonces, ¿no será acaso el teleobjetivo de la cámara el mismísimo falo del voyeur, que se convierte así en exhibicionista? “Instantáneas” es un poema misógino cuyo humor radica en la presentación de la imagen grotesca de un hombre-cámara (voyeur), que al ver pasar a una mujer deprisa por la calle, aprieta la goma que trae consigo en el bolsillo, imitando la función de disparo de una cámara fotográfica; acción que en el fondo es un acto simbólico de onanismo que, como es realizado en la vía pública, lo convierte en exhibicionista.²²⁴

Ahora bien, quede en claro que no niego que el poema permita una lectura más “inocente”, y se pueda considerar que el lente de la cámara, el yo poético, sean los ojos del veedor y la bombilla en el bolsillo, sólo eso, una bombilla en el bolsillo, sin ninguna otra significación connotativa, más que la de disparar el obturador-ojo. Sin embargo, a partir de lo que hemos expuesto sobre las vanguardias y su particular tendencia por el humor misógino, y sobre todo por algunos datos vitales del poeta, podemos decir que la lectura “fálica” del texto es la más cercana a la intención rebelde y el afán transgresor del autor.

Digo lo anterior dado que, como consta en una artículo firmado por su hijo Carlos Vidales, la obra de este poeta causó en su tiempo:

²²⁴ Vidales no es el único que recurre a imágenes fálicas, recuérdese aquí de nuevo a Gironde y ahora a su poema caligramático “Espantapájaros”. En él vemos que a mitad de la figura humanoide que conforma el poema, se asienta el “orso”: “Camr de las ranas” justamente en el espacio que ocuparían anatómicamente los genitales masculinos. La interpretación es obvia. Por otro lado tenemos el cuadro pintado por Salvador Dalí en 1929 “Egran masturbador”.

estupor, admiración y escándalo en los círculos intelectuales del país, todavía dominados por un tradicionalismo decadente. La edición [se refiere a la de *Suenan Timbres*] se agotó en tres días. El autor de esos versos inverosímiles era agredido en plena calle por los defensores de la poesía de rima y sonsonete. En actitud provocadora, el joven Vidales salía a pasear a la carrera séptima llevando en la mano un bastón con empuñadura de plata que más de una vez empleó como garrote para defender su concepto de la literatura.²²⁵

Siguiendo en esta línea, es preciso valorar un comentario de Luis Tejada que cita Mihai Grünfeld en la presentación que hace de Vidales, en su *Antología de la poesía de vanguardia...*, opinión valedera que aquí viene al caso:

[L]a poesía de [Vidales] es, en la primera etapa de su obra, una poesía de ideas, sobria y sintética; él no sufre la voluptuosidad rudimentaria del color ni de la forma: sufre la voluptuosidad de las ideas puras y, lo que es todavía más revolucionario y excepcional entre nosotros, las presenta en una forma esencialmente humorística.²²⁶

Esta idea de lo humorístico será en Vidales, como veremos a continuación, una estrategia que utilizará para enfrentarse con su contemporaneidad, asumiendo *de facto* llegar a lo extremos de una misoginia recalcitrante. Actitud que inevitablemente tendrá que asumirse como humorística, para evitar, en la medida de lo posible, ser un simple panfleto misógino con apenas alguna valía literaria.

En el poema “Visioncillas en la carrera séptima”²²⁷ subdividido en varias secciones numeradas, el poeta colombiano ofrece una serie de “entre actos” en los que muestra una variopinta colección de cuadros cotidianos hilvanados por la presencia

²²⁵ Carlos Vidales, La redacción de *La Rana Dorada*. <http://hem.bredband.net/rivvid/lvidales/luisvind.htm> (consulta: 23 de marzo de 2008).

²²⁶ Grünfeld, 271.

²²⁷ También perteneciente a *Suenan timbres*.

femenina en tres tiempos fundamentales. En el primero se limita a descubrir ~~las~~” cadenas de seda con las cuales las mujeres están sujetas a su papel histórico, restringiéndolas al ámbito del hogar, a pesar de que sus ~~piesecillos~~” (nótese el acento irónico de este uso afectadamente delicado del diminutivo) anden por la ciudad:

2

Pasaron dos señoritas
y por primera vez
desde tanto tiempo que venía preocupándome
vi cómo sus piesecillos
iban desenvolviendo
el hilo de su andar
que habían dejado amarrado en su casa.²²⁸

En el segundo tiempo Vidales ofrece una suerte de ~~adagio~~” en el que el tono misógino es matizado por la introducción del amor (aunque como un evento pasado). Que sólo le servirá para preparar el desenlace humorístico del tiempo siguiente. En este fragmento vale detenernos en el tercer verso, en el que se habla de ~~aquella~~ mujer extraordinaria” (por lo tanto única, potenciada). Singularidad femenina que pronto caerá en la vulgarización, en la factura en serie, como bien lo declara el último verso: ~~llenando~~ la sala de mujeres” de la misma mujer repetida infinitamente, mujer-fractal sin la posibilidad de ser sujeto.

4

Mucho antes
—fue una visita de amor—
aquella mujer extraordinaria
que ya no se puede olvidar
al salir

²²⁸ Grünfeld, 273.

pasó por todos los espejos
llenando la sala de mujeres.²²⁹

Finalmente las “Visioncillas” concluyen en la degradación de la irrealidad femenina, como un valor positivo, llevada a una escenificación en la cual la mujer ha perdido por completo su voluntad y está bajo los caprichos del gran titiritero en que se ha convertido el yo poético:

5

Y tuve unos deseos locos
de llevarme a todas esas mujeres irreales
para formar mi compañía de títeres.²³⁰

Esta actitud de ver en la mujer ocasión para el juego teatral, considerándola como un personaje que simplemente debe de seguir un guión establecido desde una perspectiva humorista, tiene un desarrollo singular en Oliverio Girondo, que lleva el “tema” hacia las húmedas lindes del erotismo. A este respecto comenta Rose Corral en *Relectura de Espantapájaros (al alcance de todos)*²³¹ que:

El erotismo y la mujer, motivos centrales del surrealismo, cobran igualmente una fuerza inusitada en [*Espantapájaros*]. Girondo incorpora siempre el humor en sus visiones, con distintas variantes: un humor corrosivo que degrada al objeto [...], un humor que funciona como un eficaz antídoto ante el carácter inquietante de ciertas experiencias, un humor macabro, lautremoniano que se complace en las imágenes mortuorias²³².

²²⁹ Grünfeld, 273.

²³⁰ Grünfeld, 274.

²³¹ Girondo, 591.

²³² Humor al cual nos avocaremos en el capítulo IV de este trabajo.

Este humor polivalente los encontramos travestido en la forma de una mujer-aliento (fémica metafísica / hembra incorpórea) que se convierte en amante inaudita capaz de “volar” en uno de los poemas más significativos, desde el punto de vista del humor misógino, de *Espantapájaros*²³³. En este volumen Gironde propone que para estar con una mujer en la cama, todo es perdonable, excepto, que no sepa volar, dice el poeta: “Si no saben volar ¡pierden el tiempo las que pretendan seducirme!”²³⁴ notemos que es el hombre común quien quiere ser seducido por una mujer con una cualidad sobrenatural: “volar”, plusvalía sin la cual no podrá cumplir su cometido: acostarse con él. No hay búsqueda del amor trascendente, se pretende sólo acceder (aunque de manera casi mística) a la inmediatez del coito.²³⁵ Sin embargo una vez consumado el orgasmo, la mujer-sujeto (con nombre y apellido) se vuelve “desechable” para quedar sólo una mujer-ideal (en el sentido estrictamente platónico del término) una mujer, como escribe Gironde al final del poema “etérea”, que lleve a cuestionarnos absurdamente “¿puede brindarnos alguna clase de atractivos una mujer terrestre [la mujer “real” no idealizada]?”²³⁶ para llegar finalmente a la puntada humorística: “¿Verdad que no hay una diferencia sustancial entre vivir con una vaca o con una mujer que tenga las nalgas a setenta y ocho centímetros del suelo?”²³⁷

²³³ Primera edición: Oliverio Gironde, *Espantapájaros*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1932.

²³⁴ Cito el fragmento completo del poema “1” —Noé, me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija. Le doy una importancia igual a cero, al hecho de que amanezcan con un aliento afrodisíaco o con un aliento insecticida. Soy perfectamente capaz de soportarles una nariz que sacaría el primer premio en una exposición de zanahorias ¡pero eso sí —y en esto soy irreductible— no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar. Si no saben volar ¡pierden el tiempo las que pretendan seducirme!” Gironde, 78

²³⁵ Esencia argumental que captura muy bien y representa cinematográficamente aún mejor, el director de cine argentino Eliseo Subiela en su película *El lado oscuro del corazón*, (Argentina, 1992).

²³⁶ Gironde, 78.

²³⁷ Gironde, 78.

Como hemos visto y bien apunta Rose Corral la construcción de la imagen femenina en Gironde es “polimorfa, ambigua”²³⁸ de tal suerte que en el poema “22” de *Espantapájaros* encontramos una triplete de mujeres²³⁹ sui generis que son nombradas según el tipo de relación sexual que mantienen con el hombre:

Las mujeres vampiro son menos peligrosas que las mujeres con un sexo prehensil.

Desde hace siglos, se conocen diversos medios para protegernos contra las primeras.

Se sabe, por ejemplo, que una fricción de trementina después del baño, logra en la mayoría de los casos inmunizarnos.

[...]

Contra las mujeres de sexo prehensil, en cambio, casi todas las formas defensivas resultan ineficaces.

[...]

Mucho más peligrosas, sin discusión alguna, resultan las mujeres eléctricas, y esto, por un simple motivo: las mujeres eléctricas operan a distancia.

[...]

Hasta que el día menos pensado, la mujer que nos electriza intensifica tanto sus descargas sexuales, que termina por electrocutarnos en un espasmo, lleno de interrupciones y cortocircuitos.²⁴⁰

Este poema es un conjuro polifónico de resonancias cósmicas pero de ecos cómicos, en el que a pesar de las adjetivaciones cuestionables que se hacen de la mujer, por lo menos desde el punto de vista de género, el poema se desarrolla y concluye en un aquellarre

²³⁸ Gironde, 596.

²³⁹ Recordemos aquí, por el fuerte paralelismo temático y de desarrollo con el poema de Gironde, la minificción “Mujeres” del escritor mexicano Julio Torri, publicado en el volumen *De fusilamientos* (1937) en el que también se convoca a una asamblea femenina para ventilar asuntos del sexo y el amor: “Siempre me descubro reverente al paso de las mujeres elefantas, maternas, castísimas, perfectas. Sé del sortilegio de las mujeres reptiles –los labios fríos, los ojos zarcos– [...] Convulso, no recuerdo si de espanto o de atracción, he conocido un raro ejemplar de mujeres tarántulas. [...] Las mujeres asnas son la perdición de los hombres superiores. [...] Y tú, a quien las acompañadas dichas del matrimonio han metamorfoseado en lucía vaca que rumia deberes y faenas, y que miras con tus grandes ojos el amanerado paisaje donde paces, cesa de mugir amenazadora al incauto que se acerca a tu vida [...]” Cito de Julio Torri. *De fusilamientos*, prol. Gabriel Zaid, Madrid: Ave del paraíso, 1996, p.70

²⁴⁰ Cito de Oliverio Gironde. *Veinte poemas para ser leídos en tranvía. Calcomanías y otros poemas*. Edición de Trinidad Barrera, Madrid: Visor, 1989, pp. 117-118.

donde, el yo poético, es sacrificado (él se sacrifica), en aras del placer. Por el momento hasta aquí con Girondo.²⁴¹

Dadas sus singulares características sociohistóricas y su particular expresión poética, mención aparte nos merecen en este capítulo el humor misógino presente en las expresiones poéticas de la poesía afro-antillana. Para caracterizar de manera específica la concepción de mujer “nativa” en América Latina, que desde mi perspectiva se acentúa con mayor fuerza en el Caribe, dada su triple raíz mestiza, Jorge J. Barrueto comenta a este respecto:

In Latin America, the double bind of gender and race made Othering the foremost tool in the construction of women's identity. Women constituted a socially problematic other. Native women supposedly posed an even greater danger to the social order with the violence, wild sexuality and immoral practices to be their characteristics.²⁴²

Entonces a la negativa imagen occidental ya comentada, se le suman, a la mujer-indígena, mujer-negra, características degradantes que las pondrán al margen de una moralidad problemática para el susodicho “orden” social. A la mujer ya no sólo se le cosifica, sino también se le animaliza²⁴³, se le considera pura fuerza sexual, reproductora, naturaleza

²⁴¹ Quede constancia de que *Espantapájaros* es el poemario por excelencia que gravita alrededor de la imagen de la mujer y todo lo que esto implica: lo sexual, lo sensual, lo amoroso, el ámbito del mito, la lectura antropológica, la visión desde el contexto socio-cultural, las problemáticas de género etc. Trabajo extenso que lamentablemente aquí no tiene cabida.

²⁴² Jorge J. Barrueto, “The Othering of Women in the Twentieth-Century Latin American Canon: Misogyny in Rómulo Gallegos’ *Doña Bárbara*”, en *Misogynism in Literature. Any Place, Any Time*, (ed.) Britta Zangen, Frankfurt: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2004, p.181.

²⁴³ Ciertamente que en la Edad Media también se llegó a animalizar a las mujeres en dos vertientes: aquellas que tenían pactos con el demonio, las brujas, y se transformaban en animales nocturnos como murciélagos, lobos, etc.; y las mujeres pecadoras, que en algunos *exempla* religiosos, se

desbordante que, como el dios huracán de los Taínos, todo lo engulle. Animalización negativa, completamente alejada de la noción de nahualismo tan arraigado, con diferentes nombres por toda Mesoamérica,²⁴⁴ que no es otra cosa que síntesis del diálogo que mantiene de continuo el nativo americano con sus dioses.

De modo general, y citando a Pam Morris, comenta más adelante Barrueto: ~~“Literary representation of women in the West, [is] a continuation of political praxis, has been one of the traditional means by which men have justified the subordination of women”.~~²⁴⁵ Subordinación que es evidente no sólo de manera explícita y cotidiana, sino incluso en obras poéticas que en el afán de novedad, mantienen una idiosincrasia anclada en el pasado, que los lastra e impide llegar a una plena renovación de su construcción poética como una totalidad: fondo y forma se determinan. Ejemplo de lo anterior es el poema ~~“Guitarra”~~ del uruguayo Fernán Silva Valdés²⁴⁶, incluido en su libro

muestran como imagen del alma corrupta por el vicio, pero que tras su arrepentimiento, recobran la forma humana, esto es, las características de belleza de medieval. A este respecto consúltase, entre otras obras: Uta Ranke-Heinemann *Eunucos por el reino de los cielos. Iglesia católica y sexualidad*, Madrid: Editorial Trotta, 2005, y Adeline Rucquoi, ~~“La mujer en la Edad Media”~~ en <http://www.vallenajerilla.com/berceo/florilegio/rucquoi/mujermedieval.htm>

²⁴⁴ Espacio geográfico del continente americano que va de la meseta central mexicana, hasta Centroamérica.

²⁴⁵ Barrueto, 181.

²⁴⁶ Inmerso en la llamada poesía nativista, Silva Valdés (Montevideo, 1887-1975), mezcla al gaucho de la pampa y al indio con las tendencias europeas de vanguardia, integrando así viejos tópicos en ropajes formales novedosos. Comparte con su amigo Pedro Leandro Ipuche la aventura editorial en que se gesta la revista *Los nuevos* (1919-1921). Poeta, narrador y dramaturgo que en 1913 publicó su primer volumen de versos, *Ánfora de barro*, donde, si bien aún aparecía inmerso en el modernismo, ya mostraba la fuerte visualidad de sus imágenes, una característica constante de su estilo. Cultivo el modernismo en su poemario *Agua del tiempo* (1921). Sus libros posteriores más significativos, ya dentro de la corriente nativista, fueron *Poemas nativos* (1925), *Intemperie* (1930), *Romances chúcaros* (1933), y *Romancero del sur* (1939). Su vinculación con los géneros populares se manifiesta en las numerosas letras de tangos, milongas, canciones criollas, vales y cifras que escribió. Incursionó también en la dramaturgia. En 1970 recibió el Gran Premio Nacional de Literatura.

*Poemas nativos*²⁴⁷, en donde el tono humorístico es logrado a través de la comparación de una guitarra²⁴⁸ desvencijada y abandonada (sin que las manos de un hombre la toque) y una mujer, que sin amante, vale lo mismo que la guitarra abandonada: es un instrumento sin “uso”, sin “utilidad”, sin “voz”:

Guitarra,
¡cómo estás de aburrida!
con todas tus cuerdas rotas y revueltas,
pareces una de esas mujeres indolentes
que ya ni se peinan de desengañadas.

Siempre los mismos cantos, siempre las mismas notas,
siempre la misma música;
¡cómo estás de aburrida!
Eres como una hermosa mujer de pueblo
a quien todos los hombres le repiten lo mismo.

Tu brazo se ha quedado extendido y sin gracia
en el último ritmo de un desperezamiento;
y tu boca sin cuerdas ya no canta: bostez²⁴⁹.

²⁴⁷ El poema lo tomo de, Fernán Silva Valdés *Antología poética (1920-1940)*, Buenos Aires: Losada, 1943, p.14. Cabe destacar que Grünfeld en su antología ya referida comete varias inexactitudes, ya que ubica al poema en otro libro *Agua de tiempo*, Montevideo: Pegaso, 1921, que él mismo llama en su presentación del poeta *Agua del [sic] tiempo*, y lo considera como un solo libro junto a *Poemas nativos*, siendo que la primera edición de este último libro fue en 1925, en Montevideo, y a través de la Agencia General de Librería y Publicaciones.

²⁴⁸ Como pocos, la guitarra es uno de los instrumentos musicales masculinos por excelencia, incluso en el ámbito de lo popular se dice que: —“la guitarra, como la mujer, no se presta” (nótese que primero se menciona al instrumento). La guitarra acompaña a Carlos Gardel y a todos los “carros” mexicanos; acompaña la fiesta del son cubano y al bolero antillano, pero siempre ha de estar en las manos de un hombre, quien le da la voz. Mucho se ha especulado de las féminas líneas de la guitarra, que parece tener una cadera embaucadora, forma cercana, por otro lado, al del violonchelo, que bien supo utilizar Man Ray en su famosa fotografía en la que convierte la espalda de una mujer en dicho instrumento. Es recurrente la guitarra como imagen femenina, tanto por su evocación visual a la fertilidad: anchas caderas, cintura estrecha, como por ser “ífel” compañía del hombre, que está donde él está y va a donde él va.

²⁴⁹ En este último verso, la imagen cómica del bostezo nos remite visualmente al agujero acústico de la caja de resonancia de la guitarra; pero también a la imagen estereotipada de la mujer que inmersa en la costumbre, bosteza de aburrimiento, abriendo exageradamente la cavidad bucal. Lo que por otro lado, implica la negación pasiva de la articulación de la lengua, y por lo tanto, de la comunicación. Aunque ciertamente el bostezo sea en sí, un elemento significativo.

Mujer indolente, mujer de pueblo, mujer del hastío, mujer cotidiana, mujer monótona, mujer señora del bostezo: es esto ¿una guitarra?, evidente y hasta cierto punto innecesaria elipsis para no decir mujer, como se dice, por guitarra.

¿Por qué la necesidad de decir a través de un objeto lo que de la mujer se pretende decir? Por ridiculizar ciertos aspectos femeninos a través de los símiles cómicos, los cuales resultan más efectivos en su escarnio en tanto que mezclan universos semánticos, si no atípodas, por lo menos extraños entre ellos: las cuerdas rotas de la guitarra y los cabellos de la mujer; el “desperzamiento” del brazo de la mujer y el brazo de la guitarra...

Concluye el poema de Valdés con una imagen sexual asociada con una actitud misógina, que considera el valor de la mujer en función del hombre que la posee:

Guitarra,
no te queda un amante;
¡debe hacer mucho tiempo
que no te ves a solas con un hombre!²⁵⁰

²⁵⁰ Desde un ángulo completamente opuesto, en *El son entero* (1947) —~~anta~~” Nicolás Guillén en su poema “Guitarra”

Tendida en la madrugada,
la firme guitarra espera:
voz de profunda madera
desesperada.

Su clamorosa cintura,
en la que el pueblo suspira,
preñada de son, estira
la carne dura.

[...]

Dejó al borracho en su coche,
dejó el cabaret sombrío,
donde se muere de frío,
noche tras noche,

Alégrate guitarra;
 en tu boca se hastían los cantos viejos,
 pero ha llegado²⁵¹ alguien a estar contigo a solas
 y a hacerte *madre*²⁵² *de un nuevo canto*.²⁵³

Continuando con Barrueto, éste considera que —In [...] Latin America, the misogynist Othering of women is widely practiced as women do not have, among many things, control of their bodies...”²⁵⁴ y más adelante —...the idea of rescue and civilization of the native from her wicked ways has been the most conspicuous metaphor of secular and religious policies since the sixteenth century...”²⁵⁵ Entonces el lastre ideológico referente a lo misógino le viene a lo latinoamericano de una fuente más, que en un inicio no habíamos considerado (aunque ciertamente sólo es una derivación de la misoginia occidental de la antigüedad) la visión maniquea y demoníaca de la iglesia sobre la mujer, sobre el cuerpo de la mujer, que en América toma tonos dramáticos dado el choque frontal ocurrido entre las prácticas religiosas autóctonas (bailes, cantos, ritos iniciáticos,

[...]

¡Venga la guitarra vieja,
 nueva otra vez al castigo
 con que la espera el amigo,
 que no la deja!

[...]

Cógela tú, guitarrero,
 límpiale de alcohol la boca,
 y en esa guitarra, toca
 tu son entero.

Cito de *Nicolás Guillén. Obra completa*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985, pp. 196-198.

²⁵¹ Grünfeld consigna: —Hagado”, p. 536.

²⁵² Grünfeld consigna: —madre de un canto nuevo”, p. 536.

²⁵³ Valdés, p.15

²⁵⁴ Barrueto, 182.

²⁵⁵ Barrueto, 194.

etc,) y el dogma cristiano, que excluye a la risa de la esfera religiosa, otorgándole una naturaleza diabólica.²⁵⁶ Así, tenemos que en la gran mayoría de los poetas antillanos la presencia de la sensualidad femenina asociada al gozo carnal y la fiesta es un tópico recurrente. Pero serán los poetas vanguardistas los que vean en este cuadro ocasión para el humor aun utilizando un discurso misógino, que considero (a diferencia de lo que ocurre en Huidobro y otros poetas continentales) que se da hasta cierto punto de una manera inconsciente... digamos, más como un producto ideológico de tan fuerte arraigo que el poeta es incapaz de visualizar, que como una postura preconcebida. Esto queda a discusión.

En “Rumba” el cubano Emilio Ballagas propone una “alucinación” metamórfica que se resuelve en la briaguez que de suyo tiene el cuerpo femenino, y que se centra, en su aspecto de naturaleza incontrolable, salvaje, destructora:

La negra
emerge de la olaespuma
de su bata de algodón.
En la sangre de la negra
sube, baja y arde el ron.

El ombligo de la negra
es vórtice de un ciclón.
El ombligo es vórtice.
El vientre es ciclón.
¡Las anchas caderas
y su pañolón!²⁵⁷

A pesar de que en este poema no encontramos ciertamente ningún rastro de humorismo misógino, aunque sí de gozoso divertimento, bien nos sirve como portal para

²⁵⁶ En el siguiente capítulo analizaremos esta cuestión con mayor detenimiento y en relación con el humor negro y lo grotesco desde una perspectiva bajtiniana.

²⁵⁷ Cito de *Órbita Emilio Ballagas*, prólogo de Ángel Augier, selección y notas, de Rosario Antuña, La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972, p.74. Primera edición: Emilio Ballagas *Cuaderno de poesía negra*, La Habana- Santa Clara: Imprenta Nueva, 1934.

introducimos en el tema de la recurrencia del tópico sexual en la poesía cubana. En *Motivos de son* (1930) Guillén expone, como nunca antes, al cuerpo femenino a la mirada lectora (voyeur) con la que dialoga desde un ámbito machista clásico. En *“Mulata”*²⁵⁸ la presencia de una misoginia enunciada por todo lo alto, no pierde la oportunidad de presentarse bajo los signos de lo humorístico, por ello Guillén concibe un texto dialógico cuya unidad temática está dada por la *“eoquetería”* de la mulata: valoración misógina, y la *“fidelidad”* masculina: machismo hipócrita, por su *“negra”*, esto es, por su patria, por sus raíces, y, en última instancia, por su identidad:

Ya yo me enteré, mulata,
mulata, ya sé que dise
que yo tengo la narise
como nudo de cobbata.

Y fíjate bien que tú
no ere tan adelantá,
poque tu boca e bien grande,
y tu pasa, colorá.

[...]

Si tu supiera mulata,
la veddá;
¡que yo con mi negra tengo,
y no te quiero pa na!²⁵⁹

No cabe duda que este poema es una farsa (en el sentido teatral del término) en la que el yo poético (que se presenta a través de un *“diálogo”* sin interlocutor) se niega a una mulata que (es un *“personaje”* pasivo como la negra) en voz del negro (lo suponemos

²⁵⁸ Para ampliar datos sobre género y literatura cfr.: Meri Torras, *Feminismos literarios*, Madrid: Arco/Libros, 1999. Acerca del tópico sexual en la poesía cubana puede consultarse Matías Montes Huidobro —Lenguaje, dinero, pan y sexo en el bufo cubano”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Enero-Febrero, 1998, núm. 451-452, pp. 241-253; y sobre este aspecto en particular en Guillén: Keith Ellis —Género e ideología en la poesía de Nicolás Guillén”, *Revista Canadiense de estudios hispánicos*, XV, 3, 1991, 563-573.

²⁵⁹ Cito de Nicolás Guillén. *Obra poética*, compilación, prólogo y notas, Ángel Augier, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985, p. 92.

negro) caricaturiza al propio negro ¿por despecho? Burla a la que el negro responde aludiendo peyorativamente a su ~~pas~~“pasa colorá”. Burla sexual contra la mujer venida desde una voz poética de la que Cantero Rosales considera que “[Su] propósito [...] es mostrar una serie de actitudes negativas –materializadas en los tipos del negro y la mulata– sustentadoras de unas relaciones humanas traspasadas por la segregación.”²⁶⁰

Al parecer, y como constataremos más adelante, la mujer sufre aquí del que ahora llamaremos (con perdón y venía de Cervantes) ~~–~~“síndrome Dulcinea”: mujer-personaje, mujer-sujeto poético, mujer-presencia (ideal, imaginada) que siempre está presente, pero nunca se materializa; que a través de su presencia ausente el discurso se genera y tiene sentido, pero en el cual nunca tiene voz;²⁶¹ de la cual escuchamos su voz en la voz de los otros, pero nunca la podemos nombrar.

En el poema ~~–~~“Mi chiquita” de Guillén, la mujer aparece humorísticamente desde un discurso misógino cumpliendo su papel histórico: servir al hombre, por lo menos desde lo que se desprende del mismo poema, pues sus actividades cotidianas: lavar, planchar, coser, cocinar, son valoradas como sus únicos aspectos positivos, y aún más allá, se presenta como una mujer servicial, y mantenedora del ~~–~~“padrote”,²⁶² como bien podemos leer en los versos de la tercera estrofa. Dice el poema:

²⁶⁰ Rosales, 357.

²⁶¹ Rosales considera que ~~–~~“producen aquella vertiente de la tradición androcéntrica en la que el silencio se vuelve práctica dominante de la relación de pareja...” p. 358.

²⁶² Figura masculina que en Latinoamérica se refiere tanto a los hombres (proxenetas) que regentan a las prostitutas, como a aquellos que son mantenidos por su(s) esposas(es), (y figuras similares), siendo su única obligación fungir como ~~–~~“mental” y ~~–~~“protegerlas” de otros ~~–~~“padrotes”. Lo interesante de este personaje es su cualidad paradójica, ya que en la misma medida en que enarbola su masculinidad basada en la virilidad, actúa ~~–~~“femeninamente” al no cumplir con una de las características del macho tradicional: ser quien da sustento y manutención al hogar y por lo tanto derecho de ~~–~~“propiedad” sobre su mujer.

La chiquita que yo tengo,
tan negra como e,
no la cambio po ninguna,
po ninguna otra mujé.

Ella lava, plancha, cose,
y sobre to, caballero,
¡cómo cosina!

Si la bienen a bucá
pa bailá,
pa comé,
ella me tiene que llebá,
o traé.

Ella me dise: mi santo,
tú no me puede dejá;

El poema concluye con la petición, casi ruego, de la negra que le pide a su hombre que le dé placer:

bucamé,
bucamé,
bucamé,
pa gosá.²⁶³

La mujer es reducida entonces a una maquinaria de trabajo doméstico y a la vez como desesperada ninfómana. Rosales considera que este poema es una —.vuelta de tuerca en código irónico y con aparente aire de sexismo sabrosón cubano [continua más adelante] Aunque en apariencia el poema parece reforzar los estereotipos asignados a la mujer de color por el blanco dominador sexista —cuerpos/ mercancía que sirven para gozar—, realmente no se está sino ridiculizando la imagen del prepotente negro que, en ausencia

²⁶³ Guillén, 95-96. La repetición del verbo evoca el ritmo de los conjuros que pretenden poner en trance a los sujetos para dominar con ello su voluntad.

de otros modelos edificantes, remeda la imagen transmitida por el imperialista blanco conformado bajo modelos androcéntricos”²⁶⁴.

Entonces tendremos por lo menos dos niveles posibles de lectura del texto, el que realizamos nosotros desde el interior de él ateniéndonos únicamente a lo enunciado, y el realizado desde el “exterior”, desde lo social. Con la conjunción de miradas tendremos un poema doblemente humorístico de círculos concéntricos, en cuyo anillo interior estaría la misoginia burlesca y en el exterior, la ironía sexista.

La presencia de la mujer-objeto y el “uso” que de ella hace el “padrote” como satisfactor sexual es un tópico recurrente en la obra de Guillén,²⁶⁵ a este respecto comenta Ángel Augier desde una perspectiva panorámica que el recurrir a la “sátira, [el] humor, [la] ironía, [la] burla, [son] recursos que utiliza el poeta para presentar esa sombría realidad de chulos que alardean cínicamente de vivir bien de sus mujeres, de mujeres que no resisten la vida miserable que quieren imponerle.”²⁶⁶

²⁶⁴ Rosales, 359.

²⁶⁵ V. gr. el poema del libro *Sóngoro cosongo* (1931) —“Secuestro de la mujer de Antonio”

Te voy a beber un trago,
como una copa de ron;
[...]
y si Antonio se disgusta
que se corra por ahí:
¡la mujer de Antonio tiene
que bailar aquí!

[...]
De aquí no te irás, mulata,
ni al mercado ni a tu casa;
aquí molerán tus ancas
la zafra de tu sudor;
repique, pique, repique,
repique, repique, repique,
pique, repique, repique,
¡po! [...] Guillén, 115-116.

²⁶⁶ Ángel Augier, —“Hazgo y apoteosis del poema-son de Nicolás Guillén”, *Casa de la Américas*, 1982, pp. 36-53. De esta cita: p. 45.

Casi todas las composiciones que hasta aquí hemos revisado están regidas por tensiones de oposición (lo que las convierte en piezas dramáticas) en donde el receptor deberá resolver por su cuenta el sentido último que le dará al poema, emitiendo los juicios de valor que considere pertinentes para validar o negar la propuesta del poema.

Sin embargo hay excepciones de valía, como esa ~~“rareza”~~ de poema que es ~~“Murciélago”~~ del poeta cubano Manuel Navarro Luna. *Raro* en cuanto a su factura formal y al inquietante contenido lautremoniano. Pero sobre todo porque se aleja de los parámetros del humor misógino que hemos planteando hasta aquí, acercándose en esa misma medida al humor negro, por lo que su inclusión nos servirá como puente para el siguiente capítulo en el que nos referiremos a este aspecto.

Manuel Navarro Luna²⁶⁷ publica en 1928 el poemario *Surco sediente*²⁶⁸ en el cual, ~~“su~~ poesía y su canción se afina, maravillosamente, en la belleza del sonido y la forma, la fuerza y variedad de sus ritmos, el significado de su expresión emocional y, por su puesto, la lujosa manufactura técnica de las armonías que recorren sus obras principales.”²⁶⁹ Juicio más emotivo que analítico realizado por su antologador Joaquín

²⁶⁷ Poeta cubano que nace en 1894 y muere en 1966, participa en las *Revista de Avance*, *Bohemia* y *Social*, es considerado por la crítica como el poeta más puramente vanguardista dada su experimentalidad formal con el espacio y la tipografía, y por sus imágenes de inspiración surrealista cercanas a la pesadilla. Entre sus libros destacan *Ritmos dolientes* (1919), *Refugio* (1927), *Pulso y onda* (1932). Ingresó al partido comunista en 1929. Se desempeñó como mozo de limpieza, limpiabotas, buzo, sereno y procurador público. En 1915 publica sus primeros versos en las revistas manzanilleras *Penachos* y *Orto*. Navarro Luna fue director de *La Defensa* y de *La Montaña*. Fundó una filial de la Asociación de la Prensa y la Biblioteca Pública José Martí. En 1930 se afilia al Partido Comunista de Cuba y participa en actividades contra la dictadura machadista. Participó como miliciano en la victoria de Playa Girón. Colaboró frecuentemente en diversas publicaciones cubanas como: *Letras*, *Renacimiento*, *Unión* y *La Gaceta de Cuba*, entre otras.

²⁶⁸ Primera edición: Manuel Navarro Luna, *Surco sediente*, Manzanillo: El Arte, 1928.

²⁶⁹ Cito de: Joaquín González Santana, (selección y prólogo), *Manuel Navarro Luna. Poesía y prosa*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980, p.14.

González Santana, pero que tiene la virtud de mostrarnos la recepción del poemario de sus coetáneos, tanto desde el mero hecho de la percepción estética, como a partir de los elementos que subrayan en la creación lírica del poeta: ritmos, técnica, expresión... elementos todos que estarán al servicio de una idea, de un anecdotario de fuertes claroscuros donde bien podemos encontrar a Poe y su cuervo inmersos en una mascarada, un “scherzo” negro, en el que la mujer y la muerte son los anfitriones. Dice Navarro Luna en “Murciélago”²⁷⁰

aquella
 mujer
 lavaba
 su angustia

 en el río
 de
 la
 taberna

 dos fuertes
 nadadores
 cogiéndola
 por los cabellos

 la
 arrojaron
 al
 fondo
 el murciélago
 de la noche
 fumaba en la pipa
 del
 día

²⁷⁰ Cito de la antología ya consignada de Grünfeld, p. 321. El poema está dedicado a “aúl roa” [sic]. Es significativo que este poema, quizá uno de los más abstractos y negros de Navarro Luna, sea excluido de la antología hecha por González Santana (*vid infra*, cita 72) ya que lamentablemente este antologador parece poner mayor énfasis en la obra “social” “evolucionaria” de Luna, antes que en la valía meramente literaria de los textos.

Este poema plantea la realización de un probable feminicidio visto, cínicamente, desde una perspectiva misógina, al oponer el hecho trágico de que la mujer lave con el dolor su angustia, a ~~dos~~ “fuertes nadadores” que le provocan la muerte al ~~arrojarla~~” (impeler con violencia una ~~cosa~~” según la RAE) como una cosa cualquiera al fondo del río; imagen elíptica para taberna (en la que corre alcohol) mientras, la noche-murciélago, cómplice, continua con su parsimonia. Parece que esta lectura superficial precisa de lo simbólico para encontrar el significado profundo del texto. ¿Qué sucede realmente en este poema? La mujer referida en él lamenta su suerte en una taberna cualquiera e intenta ahogar sus penas (¿amorosas?) en vino. Por su parte, los nadadores (¿entrados y entrenados en el arte del beber?), quizá marineros ebrios, vejan a la mujer, arrojándola al fondo del río-taberna: acto ruin, que pone de manifiesto la superioridad masculina. Como vemos, esta acción violenta no ha dejado de ser puro humor misógino, cuando ya comparte créditos con el humor negro.

Quizá sean demasiadas conjeturas, lo sé, pero en un poema de esta naturaleza lo más conveniente es trazar algunas asíntotas de probabilidad para acotar, de a poco, la explosión sémica del texto.

Ahora bien, no perdamos de vista que ~~“Murciélago”~~ es un texto inserto en un volumen poético nocturno, en el cual el tono dominante es pesimista.²⁷¹ Por ello la muerte y la obscuridad son precisamente el ~~surco~~” por donde fluye el discurso poético. En otros momentos del volumen se lee: ~~“Cruzan los peregrinos... / Éste lleva su azada; / aquél lleva su pico... // [...] Después ya no se escucha / más que un rodar de cráneos~~

²⁷¹ Lo que bien podríamos considerar como un acto humorístico de parte del autor.

[...] / ruedan despedazados al inmenso sepulcro”²⁷²; en el poema “Piedras vencidas” dice Navarro Luna “¿Cómo lloran las piedras / encadenadas al silencio...” y finalmente en “El pueblo”: “Aquel pueblo, encerrado / en la mazmorra fúnebre, / ¡todavía temblaba / de miedo!”

Como bien acota Juan Marinello en su prólogo a *Pulso y onda* (1929): “Manuel Navarro Luna no ha llevado a su verso una realidad sangrante para enseñarla a la masa doliente, para que el humillado y el ofendido se vean redivivos en estos poemas”; es tan sólo una “alquimia de la inteligencia y de la sensibilidad”. Ciertamente, la poesía de Navarro Luna se encuentra en el otro extremo de la promiscuidad lumínica de Brull, de la prolijidad verbal de Ballagas y del poema-son de puro sol de Guillén. Luna nos invita, por lo menos en lo concerniente a su tratamiento del tema femenino desde el ámbito del humor negro, a hacer nuestro este párrafo de Barreto:

The Western idea of the female body as a site of evil is not new, nor is the suggestion of the implicit predisposition of this body to sin unique. Neither is the political apparatus which to control de female body.²⁷³

Entonces parece que la misoginia (no sólo su representación literaria) se “reduce” al temor; al miedo del hombre por perder el “poder” ficticio que se ha construido. Obligado a mirar al cuerpo de la mujer como al propio cuerpo y desde ahí mismo, y no desde su Olimpo de barro cocido: a verse a sí mismo, acaso por primera vez, en su reflejo femenino

²⁷² Santana, 27. Para las subsiguientes citas de Santana en esta misma página: 31, 32, 41 y 40, respectivamente.

²⁷³ Barreto, 183.

CAPÍTULO IV

IRONÍA, PARODIA, SÁTIRA: OBUSES CANCERBEROS DE LA VANGUARDIA (Vidales, De Greiff, Palés, Moro, Guillén, Novo)

Escribir porque sí, por ver si acaso
se hace un soneto más que nada valga;
para matar el tiempo, y porque salga
una obligada consonante al paso.

Porque yo fui escritor, y éste es el caso
que era tan flaco como perra galga;
crecióme la papada como nalga,
vasto de carne y de talento escaso.

–Prólogo”
(fragmento)
Salvador Novo

Satura tota nostra est

Institutiones X, 1, 9
Marco Fabio Quintiliano

Como planteamos someramente en la introducción a esta investigación, ironía, parodia y sátira, son conceptos problemáticos en cuanto a los límites de su extensión semántica, así como a lo difuso de los parámetros teóricos a los cuales se puede recurrir para aplicarlos a la materia literaria. El problema va más allá del puro aspecto teórico, dada su presencia casi omnisciente en la poesía de vanguardia y a sus múltiples hibridaciones que frecuentemente nos impiden ver con claridad su funcionamiento en el texto poético; pero sobre todo, a la dependencia, en particular de la ironía, de que el receptor tenga (comprenda) la –elave” dada por el autor (y su expedita intención burlesca) para poder resolver de manera adecuada el texto según su intención irónica, convirtiéndose así en

un problema no sólo de retórica, como tropo, sino también de índole pragmática, esto es, considerando el efecto práctico del signo lingüístico.

Partiendo de estas consideraciones y dada la riqueza de enfoques desde los que se abordan la ironía, la parodia y la sátira entre los especialistas, consideraremos como eje de los planteamientos teóricos las reflexiones de Linda Hutcheon, acotadas tanto por las propuestas bajtinianas como por las de Bergson y otros estudiosos del tema, con lo que impondremos los límites de los conceptos que se aplicarán a la selección poética que adelante citamos.

Consideremos de inicio que en la mayoría de las ocasiones estas ~~tres~~ artes de la burla” se encuentran de manera simultánea, intercambiando, un tanto arbitrariamente, su posición sintáctica dentro del enunciado que las incluye, apareciendo como sustantivos y/o adjetivos según el crítico quiera remarcar cierto aspecto de la obra comentada, por ello es fácil encontrar entre los estudios literarios dedicados a alguna obra humorística, alusiones a la ironía–paródica o a la parodia–irónica, así como a la sátira–paródica o a la parodia–satírica, que, a pesar de que son signo de vitalidad del fenómeno humorístico, es sobre todo evidencia de las limitaciones de los métodos analíticos utilizados, que recurren a combinaciones que a veces enrarecen aquello que pretenden aclarar.

4.1 Tras los pasos ambiguos de la ironía.

Para la mayoría de los autores la ironía²⁷⁴ parece estar en la base tanto de la parodia como de la sátira.²⁷⁵

²⁷⁴ De *eironeia*: interrogar fingiendo ignorancia. Base del diálogo socrático que se afinará hasta llegar a la sátira menipea que adelante comentaremos.

La ironía es esencial para el funcionamiento de la parodia y la sátira, aunque de manera distinta. Dicho de otro modo, la ironía goza de una especificidad doble – semántica y pragmática– [por ello] habría que escudriñar las relaciones del tropo con los géneros desde un punto de vista pragmático (y no sólo antifrástico) a fin de establecer una diferenciación genérica más precisa.²⁷⁶

Así, aunque a la ironía se le considera un tropo caracterizador de los géneros paródico y satírico, es común encontrar que el estudio de la función irónica se limita a ciertos segmentos antifrásticos del discurso (sintagmáticamente) dejando de un lado el sentido irónico del texto que se realiza en el nivel paradigmático. Lo anterior quizá como consecuencia de que se analice a la ironía como una expresión eminentemente verbal, y no como una “situación” que acaece, de ahí que debamos restringir el concepto a lo irónico “literario”, por oposición a la ironía verbal o de facto.

Para autores como Bergson, la ironía “expresa lo que debiera ser, simulando creer que esa es la realidad”;²⁷⁷ por lo tanto la considera como un “modo” del discurso, en el cual lo dicho literalmente no coincide plenamente con lo que verdaderamente se quiere decir. El desfase radica en que la intención del emisor (lo que verdaderamente quiere decir) debe ser “escondido” tras el significado primero y evidente de lo enunciado; ello como una estratagema para asaltar desprevenido al blanco del ataque irónico. Por ello la efectividad irónica resulta de la fuerza de oposición y contraste entre el tono de lo dicho y lo que se dice.

²⁷⁵ Por su parte una autoridad en la materia como Henri Bergson considera que “La ironía y el humor son dos *formas* de la sátira; sólo que la ironía es de carácter oratoria, y el humor tiene un aspecto científico” en *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, México: Editora nacional, 1972, p. 101.

²⁷⁶ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” en *De la ironía a lo grotesco en algunos textos literarios hispanoamericanos*, México: UAM, 1992, p. 174.

²⁷⁷ Bergson, 101.

Entonces para que la ironía se realice plenamente, es preciso que tanto el autor del texto como el receptor compartan lo que llamaremos “conciencia” irónica.²⁷⁸ Lo que implica la firma por parte de ambos de un contrato de lectura en busca de un humor transgresor de las funciones del circuito de la comunicación, lo que aumenta la ambigüedad del discurso y cuestiona su intención de veracidad.

Ahora bien, si desde el ámbito de lo extratextual, desde la “realidad” del emisor-receptor el problema se encuentra más o menos zanjado, en cuanto a la especificidad meramente estructural y textual de la ironía el problema se presenta más complejo. Regresemos a las consideraciones de Hutcheon.

Como antes comentábamos, la ironía puede tener una función semántica como pragmática; así, desde la semántica debemos considerarla como “un señalamiento evaluativo casi siempre peyorativo [que] se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo”²⁷⁹ por su puesto sin dejar de ser (desde la semántica) una antífrasis “que permite y exige, al lector-descodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo.”²⁸⁰ Esta aparente libertad hermenéutica, bien se puede reducir a tres “modos” en los que se suele presentarse la ironía, según plantea Artur Asa Berger:

[1]) Socrat irony, involves the pretence or ignorance to make another person's false ideas become obvious. [2]) The other kind of irony involves saying something but meaning the opposite. [3]) There is another kind, known as

²⁷⁸ Sin embargo, si nos atenemos a considerar a la ironía desde la teoría de la recepción, esto sería inválido, ya que algunos elementos prosódicos, retóricos o meramente sintácticos que un autor utilizare sin intención irónica en el momento de la escritura del texto, el tiempo, los cambios en la recepción de dicha obra, la podrían acercar “artificialmente” hacia el universo de lo irónico, tergiversando así su sentido primigenio.

²⁷⁹ Hutcheon, 176.

²⁸⁰ Hutcheon, 177.

dramatic irony (or tragic irony), which involves character believing in the opposite of what is the truth of a given situation, or acting in a way that leads to the opposite of their desires taking place.²⁸¹

Esta suerte de ~~tr~~“triumvirato” poético de la ironía, está presente (aunque modificada) en el ~~B~~“Breve poema de las 5 artes irónicas” del vanguardista colombiano Luís Vidales. Poema que al enunciar desde el paratexto su naturaleza irónica, pareciera con ello eliminar una de las condiciones que hemos remarcado como prioridad de la ironía: ser un discurso doble que se realiza entrelíneas.

Sin embargo, esta aparente paradoja de nulidad de lo irónico como consecuencia de su enunciación es un espejismo, ya que a pesar de que el título del poema enuncia el contenido irónico del poema, y por ende la intención en este mismo sentido de su autor, la ~~e~~“clave” irónica del poema se encuentra oculta y aún debe ser decodificada en la lectura. Entonces la efectividad irónica del texto se mantiene, lo que implica, irónicamente, que el poema ironiza sobre su intención irónica:

—~~B~~“Breve poema de las 5 artes irónicas”

¿Una estatuilla esbelta,
ágil,
retorcido manojo
de líneas irónicas?
Sí.

¿Unos versos rimados
— o no —
trapecio
donde el humorismo
— cabezón payaso —
desdoble una cabriola?
Sí.

²⁸¹ Arthur Asa Berger, *An anatomy of Humor*, New Brunswick, London: Transaction Publishers, 1993, p. 40.

¿Un dibujo
de dibujante bizco,
de un sombrero
y unas botinas,
y en medio un señor
tembloroso
como visto a través de un vidrio ondulado?
Sí.

¿Un ritmo burlón
que llegue y cruce por el alma
como un pájaro
por un lugar abigarrado
de paisajes?
¡Oh! sí.²⁸²

Como es evidente, la ironía se basa en la enumeración elíptica de las artes que, caracterizadas con elementos cómicos, son definidas a través de un tono laudatorio y de la afirmación retórica de un irónico “Sí” que cierra cada estrofa. El poema se abre con la mención a la escultura y sus “líneas irónicas”, para continuar en la estrofa siguiente con la literatura y luego la pintura (dibujo) cerrando en la cuarta estrofa con el “ritmo burlón” de la música. En cada uno de los casos lo que verdaderamente importa es que para el poeta las artes todas sean artes irónicas, lo que entonces se vuelve irónico, al estar este discurso inmerso en una de esas artes; pero sobre todo a que dada su condición irónica, este señalamiento adjetival orilla a las artes a ser consideradas como artes de la falsedad, del doble sentido, de la fatuidad, expropiándoles el aura mítica dada por el romanticismo, reduciéndolas a remedos burlescos.

En las estrófas siguientes Vidales pasará del *tono* irónico a la *forma* irónica, cuando en contraste con las descalificaciones hechas con anterioridad acerca de las artes, diga que:

²⁸² Cito de: Luís Vidales, *Suenan Timbres*, Sección “Curva” 2a. Edición, Colombia: Colcultura, 1976, p. 140.

Todo muy bello
 y muy recomendable
 para las orejas
 de todos los tamaños
 y para las entendederas
 de toda circunferencia.²⁸³

Pero más bello
 y más recomendable sería
 edificar un palacio
 – desmesurada arquitectura –
 en espiral,
 que bajo el cielo incólume
 y sin ningún viso de mejoría
 se alzase siempre, siempre,
 ligeramente irónico
 ya sabemos contra quién.²⁸⁴

Siendo que quiere decir lo contrario: ni el arte es bello, ni es para cualquiera, sobre todo si hablamos de la pintura o la escultura vanguardista. La solución que propone Vidales es la construcción de un palacio en espiral (una torre de Babel) que será la punta de lanza desde donde la ironía, aunque ligera, se enfrente a ese “ya sabemos quién” que se puede asociar con lo deífico. Así la piedra (lo concreto), domesticada por gracia de la arquitectura, deviene en un catalizador irónico, al ser constancia del hombre (lo mortal) frente a Dios (lo eterno). La ironía se presenta finalmente en el hecho de que no se explicita que el gesto artístico de construir un bello palacio (por templo) no es en sí un acto laudatorio hacia el Creador, sino por el contrario, un recordatorio ominoso de su falibilidad.

Las consideraciones anteriores nos obligan a plantear otro problema cuando se aborda la ironía literaria: la competencia del receptor. Ésta va más allá de la firma del

²⁸³ Vidales, 140.

²⁸⁴ Vidales, 140.

contrato de lectura y del desciframiento de la clave irónica, ya que en la interpretación del discurso irónico ~~el~~ acto de interpretación sigue siendo un intento de reconstitución, a partir de la hipótesis, de las intensiones semánticas y pragmáticas de la codificación.”²⁸⁵

Así, el hecho de poseer la clave irónica de un texto, no asegura que su desciframiento sea el ~~correcto~~” o mejor dicho, el más congruente con la intención del autor. En este sentido apunta Hutcheon que debe considerarse la competencia del lector para poder interpretar el discurso irónico, desde tres puntos de vista: el lingüístico, el genérico y el ideológico. La competencia lingüística se refiere a la capacidad del lector por descifrar lo implícito en paralelo a lo que está dicho, pero no como contenidos aislados del poema, sino en su unión semántica, como un tercer contenido que es idéntico al contenido implícito pero ya confrontado con el contenido evidente del poema.

Con respecto a la competencia genérica del lector, Hutcheon afirma que en ésta ~~el~~ lector presupone su conocimiento de las normas literarias y retóricas que constituyen el canon, la herencia institucionalizada de la lengua y de la literatura. Este conocimiento permite al lector identificar como tal, cualquier desvío a partir de estas normas.”²⁸⁶

El tercer aspecto de las competencias del lector se refiere al ámbito de lo ideológico, lo que de entrada ya presupone una complejidad mayor dada su ~~volatilidad~~” subjetiva. El lector debe tener un cierto nivel de información actual como histórica, para ser capaz de encontrar en las sombras del poema el guiño irónico resultado de un comentario referente a un acontecimiento social. Esto es en el extremo causa de que el lector no instruido tilde de ~~elitista~~” a cierta poesía, y de que en general quienes están a favor de una poesía de calle, vean con recelo a la vanguardia, que exige altos niveles de

²⁸⁵ Hutcheon, 187.

²⁸⁶ Fundamento del hecho paródico, el cual precisa que el receptor conozca de antemano el canon que está siendo objeto de escarnio.

competencia en el lector. Como hemos visto, la interpretación irónica del texto implica buscar a la ironía sublimada de manera virtual en el espacio que hay entre el texto y el lector.

Esta dificultad que entraña interpretar la ironía, lo es aún más en el ámbito de la poesía de vanguardia y su excesivo libertinaje a la hora de componer el texto poético, ya que precisa de que el lector tenga un amplio horizonte de expectativas y una competencia tanto ideológica como genérica sólida, para poder realizar el desciframiento de la ironía sin perderse en los intrínquilis de la experimentación formal o del mero rejuego poético. Empresa compleja que bien podemos colegir en el poema vanguardista.²⁸⁷ “Facecia” del poeta colombiano León de Greiff²⁸⁸, el cual nos da la oportunidad de corroborar en

²⁸⁷ No todos quienes se han acercado a la obra de Greiff, están de acuerdo en considerarlo vanguardista, entre ellos René Uribe Ferrer, quien a través de un ensayo poco formal aventura una serie de características presentes en la vanguardia, que a su juicio, Greiff no tuvo. Como más adelante veremos, sus argumentos son endebles y apresurados, sin embargo, es justo presentar aquí una voz disidente que de alguna manera representa aquella corriente crítica que ve a Greiff ajeno a la vanguardia y que dejo aquí sólo como apunte. Para Ferrer —Eque se tome el trabajo de leerse íntegra la obra de León de Greiff, fuera [sic] de que en ese trabajo encontrará la recompensa, verá que nada hay en toda ella que la acerque a las escuelas de vanguardia. [...]Ni el hermetismo [que sí presenta a nivel del lenguaje] ni la depuración de la poesía pura, pues se trata de un poeta desafortadamente sentimental [¿entonces los poetas vanguardistas eran desafortadamente sentimentales?]. Ni la riqueza onírica de los suprarrealistas ya que la razón no deja de estar presente en su creación poética. [¿entonces eso implica que toda la vanguardia fue irracional...?] Ni el atrevimiento y dislocación metafóricos del ultraísmo o el creacionismo: sus metáforas e imágenes son bellísimas (¿qué tanto y con respecto de qué?) pero no se apartan fundamentalmente de la tradición inmediata. Lo que a muchos lleva erróneamente a juzgar al autor, es la increíble riqueza de su lenguaje, que abunda [...] por él creadas [es decir, neologismos, que ¿no son acaso uno de los recursos verbales más recurrentes de la vanguardia?] pero dentro de las leyes evolutivas de nuestra lengua [sería interesante que Ferrer nos diera el decálogo evolutivo de la lengua].” Cito de René Uribe Ferrer —León de Greiff” en *El ensayo en Antioquia*, selecc. y pról. Jaime Jaramillo Escobar, Medellín: Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín, 2003, s. p. En contraste a las opiniones de Ferrer, Mihail Grünfeld incluye a León de Greiff en su *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia*, sin exponer ninguna duda respecto a la filiación vanguardista del poeta. Por otro lado consideremos que Samuel Feijoó en el prólogo de *Poesía. León de Greiff*, La Habana, Casa de las Américas, 1973, aunque no niega el estatus vanguardista de poeta, si lo acota diciendo que —nopudo romper con las formas del Modernismo. Es modernista distinto.” p. 8.

²⁸⁸ Barroco como su mismo nombre, Francisco de Asís León Bogislao de Greiff Haeusler, nace en Medellín en 1905 y muere en Bogotá en 1976, en 1915 forma en Medellín el grupo conocido

campo, lo que teóricamente se ha dicho, ya que la ironía presente en el poema se encuentra en por lo menos dos niveles textuales: el lingüístico y el genérico y uno extratextual: el histórico.

Samuel Feijóo ha dicho que León de Greiff:

reacciona [a su manera] contra los ya andrajosos exotismos de la época literata, y este es su mérito: romper, con sus formas y sus vocablos, sus piruetas y sus violencias —que salen de la misma amenaza que le obsede— el perfumado jamo palabrero.

El poeta tuerce a la lengua, la enfrenta a sí misma en el espejo del poema a través de la autoironía, como una forma de gastar la forma del poema para moldear simultáneamente otro texto. Así, el poema es *la* ironía de sí misma mientras se da tiempo por enunciar —*otras*— ironías, esta vez en el orden de lo metapoético, ya que el poema también ironiza sobre su propia escritura, sobre la escritura y el escritor y, sobre todo, pone al desnudo el sinsentido de las artes retóricas clásicas al burlarse de la *dispositio*, la *elocutio* y la *compositio*, como adelante veremos en este poema perteneciente al *Tercer Mamotreto*.

como de los 13 pándas, que editaba una revista literaria donde el vate antioqueño diera a conocer su primer poema —“Balada de los búhos locos” con un léxico poco usual y donde ya campea el tono irónico, el humor, el arcaísmo y el neologismo, que marcará a toda su producción poética ulterior. En 1925 junto con Luís Vidales y otros poetas colombianos, funda el grupo —“Los Nuevos”. Melómano para quien la valoración musical es la preocupación central de su poesía, hecho evidente tanto en la concepción formal de sus poemas, como en la elección temática y las recurrentes citas intertextuales referidas al mundo de la música. En su momento De Greiff impartió la cátedra de Historia de la música en el Conservatorio de la Universidad Nacional. Todos sus volúmenes poéticos los ubica genéricamente como —mamotretos”: *Tergiversaciones de Leo Legris, Matías Aldecoa y Gaspar von der Nacht*, Bogotá: Tip. Augusta, 1925. *Libro de los signos*, Medellín: Imprenta Editorial, 1930. *Fárrago*, Bogotá: Ediciones S.L.B., 1954, entre otros. También escribió la novela policiaca *El misterio del cuarto 215 o la pasajera del Hotel Granada*. Para una visión de conjunto de la obra de León de Greiff consúltese: Humberto Jaramillo Ángel, —“León de Greiff, poeta, prosista y viajero” *Boletín cultural y bibliográfico*, v. 12, núm., 5, Bogotá, 1969.

*Variaciones alrededor de nada*²⁸⁹, que sólo con el ropaje del soneto –ya que sólo emula la forma mas no da cuenta de las formalidades estructurales del soneto (v. gr. uso de versos no endecasílabos), expone una antipoética en tono irónico:

—Faccia²⁹⁰

Yo fice versos en rima terciana
—cosa es pecado de adolescencia—
ansí como versos trabados de ciencia
retórica: asaz cosa vana!

Agora, mis versos...: bufón tarambana
aduna el capricho con la impertinencia,
los ritmos asorda, las rimas silencia...
Son cantos de rana: diz la gente llana...²⁹¹

En estos “cuartetos” es preciso plantear de inicio la clave irónica, que en primera instancia podemos develar en el eje sintagmático por la estructura arcaica de los versos y por supuesto por el tono falsamente confesional y el uso arcaico en la ortografía de los vocablos. Lo que inicialmente obliga al lector a tener un conocimiento mínimo de la forma clásica del soneto, así como del español de los siglos XIII al XV, ya que sin esta competencia genérica y lingüística, la ironía no sería visible, quedando el texto sólo, acaso, como un poema incomprensible, mal redactado.

²⁸⁹ Primera edición: León de Greiff, *Variaciones alrededor de nada* (Tercer Mamotreto), Manizales: Casa Editorial y Talleres Gráficos Arturo Zapata, 1936. En algunas antologías (Grünfeld), como en casi todas las noticias biobibliográficas corrigen —~~l~~redor” (evidente arcaísmo) con —~~l~~rededor”, cosa que sería ocioso comentar si no fuera por las características arcaizantes de la poesía de Greiff, lo que le da un valor particular al uso de ese vocablo en —~~l~~uso”. Recordemos lo que decía Camilo Cela: —No es lo mismo ventana que *window*”.

²⁹⁰ —Faccia: (Del latín *facetia*.) f. desus. Chiste, donaire o cuento gracioso” *Diccionario de la Lengua*, Madrid: RAE, 1988, p. 666.

²⁹¹ Cito de: León de Greiff, *Obra poética*, Vol. 2, *Variaciones alrededor de nada y poesía escrita entre 1930 y 1936. Fárrago y poesía escrita entre 1937 y 1954*, edición revisada por Hjalmar de Greiff, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004, p.18. También se puede consultar León de Greiff, *Obras Completas*, Medellín: Aguirre Editor, 2000 ¿? (fecha ilegible en las copias en mi poder).

En el poema vemos que el tono autoirónico lo marca el hecho de que el yo poético habla de su poética de juventud, donde escribía “versos trabados de ciencia” mientras de inicio nombra al poema con un título cultista a cual más: “facecia”, que a pesar de su evocación sonoro-morfológica al italiano *faccia* (cara, rostro) se refiere a chiste. Entonces la gravedad con la que la voz poética critica sus deslices de juventud, no pueden, no deben tomarse, irónicamente, en cuenta. Evidencia de ello es que el poeta continua escribiendo en ese estilo “que los ritmos asorda” y “las rimas silencia”; nueva ironía, esta vez presente en la contradicción evidente entre lo dicho y la manera en la que está dicho, ya que la supuesta ausencia de rima es falsa, puesto que los cuartetos presentan rima perfecta de la forma ABBA. Como comentábamos arriba, la voz poética ironiza sobre la retórica que se está usando en ese preciso momento, al enunciar la palabra “retórica” y definirla como “cantos de rana”.

Los tercetos que cierran este singularísimo soneto pondrán énfasis tanto en la evaluación de la recepción del texto, como de su cualidad musical, pero sobre todo, de su propia condición como poema irónico:

La rana música de timbre nasal
e irónico. Oh músicas plagadas de duro
encanto, suaves disonancias, límpidos desacordes!

La gente llana diz que suena mal...
Yo fice versos en rimas sabias en tiempo antefuturo²⁹²:
y estoy harto de tal simpleza hasta los bordes!

No cabe duda que este poema de León de Greiff cumple a conciencia aquello que Demetrio Estébanez dice acerca de la ironía:

²⁹² León de Greiff, 18.

Es un procedimiento ingenioso por el que se afirma o sugiere lo contrario de lo que se dice con palabras, de forma que puede quedar claro el verdadero sentido de lo que pensamos o decimos. [...] la expresión irónica va acompañada de una determinada entonación para que sea percibida como tal.²⁹³

Hasta ahora en los poemas de Vidales y Greiff, a quienes regresaremos más adelante cuando entremos al territorio de la parodia, la ironía cumple una función más bien defensiva, ya que sus reflectores apuntan o sobre el mismo hecho irónico o sobre la metapoética de corte autoirónico.

Sin embargo, en el caso de la poesía negrista de Luís Palés Matos²⁹⁴ encontramos un trabajo irónico agresivo, en particular en el poemario *Tun Tun de pasa y grifería*. Este tipo de ironía “belicista”, cercana a la parodia, pero mucho más aún a la sátira, nos proporciona, según Martin Grotjann, “un nuevo sistema para admitir la agresión peligrosa en nuestra consciencia [ya que quien] ha concebido la ironía no puede reírse, porque está demasiado cerca de la agresión original y del sentimiento de culpabilidad provocado por ésta”.²⁹⁵

Quizá sea esta cercanía perturbadora, que afecta incluso al lector, la que ha impedido a la mayoría de los estudiosos de la obra palesiana destacar la instancia irónica de su poesía, centrando su mirada en otros aspectos, como los acercamientos junguianos de Eduardo Forasteri o la lectura bajtiniana que realiza José Luís Vega, a la par de los

²⁹³ Cito de: Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios* Madrid: Alianza, 1996, p. 574.

²⁹⁴ Queda al margen de este estudio las consideraciones pertinentes acerca de la obra de Evaristo Rivera Chevermont, quien a decir de Geigel Polanco, es “el más alto exponente del *Vanguardismo* en Puerto Rico.” Cito de Vicente Geigel Polanco —Losmos de la década de los veinte”, *Literatura Puertorriqueña. 21 Conferencias*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1960, p.276.

²⁹⁵ Martin Grotjann, *Psicología del humorismo*, Madrid: Ediciones Morata, 1920, p. 24.

estudios interesados en la rítmica, la musicalidad y su relación con los ritmos musicales de raigambre africana.

A decir de Mercedes López-Baralt,²⁹⁶ la instancia irónica de la obra poética de Palés Matos es, en síntesis, una estrategia que busca ~~v~~oltea[r] al revés lo epítetos con que Europa ha disminuido secularmente a la raza negra, vaciándolos de su carga negativa para exaltarlos como fuerzas vitales.” Esta inversión del sentido la consigue Matos primeramente en el nivel estructural del poema; ya que el poeta antillano nos ofrece un desfase irónico entre la forma y el contenido, que bien ejemplifica López-Baralt a partir del poema ~~M~~ulata-Antillana”, en el cual se da ~~e~~l tratamiento del tema negro, pretendidamente primitivo, en forma perfectamente clásica, de la más pura ortodoxia lírica europea.”²⁹⁷ Y agregamos nosotros, de manera doblemente irónica, si tomamos en consideración que dicho poema pertenece al libro *Tuntun de pasa y grifería*, que es considerado como uno de los epítomes de la vanguardia antillana. Y como bien sabemos, uno de los primeros dogmas de la vieja poesía que los dinamiteros vanguardistas hicieron volar (literalmente) en pedazos, fue, precisamente, la forma de los poemas que Palés usa para desplegar su voz desgarbada y crítica.²⁹⁸

Dejando de lado las cuestiones referentes a la epidermis del poema, consideremos la ironía presente en los contenidos. Será el poema con que abre *Tuntún...*, el ~~P~~reludio en borícu”²⁹⁹ la llave para descryptar el tono irónico de todo el libro; este poema, que

²⁹⁶ Cito de Mercedes López-Baralt *La poesía de Luis Palés Matos*, ed. crítica, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995, p. 4.

²⁹⁷ López-Baralt, 12.

²⁹⁸ Baralt destaca el uso del endecasílabo italiano, en poemas como ~~—~~klahari”, ~~—~~Reblo negro” y ~~—~~Mnú”.

²⁹⁹ Consideremos que Palés Matos escribe este poema después de que compusiera los poemas de la primera edición del *Tuntún...*, 1937, antes que como obertura del libro, como síntesis y colofón

analiza con detenimiento López-Baralt³⁰⁰, pone en tela de duda la validez del libro al que pertenece, desautorizando irónicamente su contenido.

Al asumir la negritud de manera agresiva (en el tono poético), la ironía emerge por contraste con la trivialización de los temas, lo que nos acercará a la ambigüedad textual y por ende, a considerar al libro como un *tour de force* en cuanto a su contenido semántico. Uno de los poemas en el cual podemos ver el fino trabajo irónico de Palés Matos, y que recorre desde el ámbito paratextual hasta el del contenido, es “Falsa canción de baquiné³⁰¹”. En este canto la ironía toma su lugar desde el título mismo del poema al adjetivarlo como una “falsa” canción. Dicha ironía está cifrada, evidentemente, en la conciencia por parte de la voz poética de la falsedad de la intención de lo que enuncia, y por extensión de la del propio autor, que en una actitud desenfadada y cínica enuncia la nulidad de un canto, que a pesar de ser negado de inicio nos lo ofrece como tal. Sin embargo, esta ironía en un primer plano pudiera parecer tan sólo un mero recurso retórico para llamar la atención del lector, esperanzado en encontrar el porqué de la falsedad del

del mismo. Para ahondar en los bastos y variados problemas que presentan las ediciones de este libro, consúltese: López-Baralt, 471-476.

Aunque no analizaremos en el presente estudio este poema, lo cito a continuación dado que lo considero importante para entender más adelante la obra poética que se citará en el *corpus*: “Pludio en boricua” “Tuntún de pasa y grifería / y otros pajareros tuntunes. // Bochinche de ñañiguería / donde sus cálidos betunes / funde la congada bravía / cacareo de maraca / y sordo gruñido de gongo / una aristocracia macaca / a base de funche y mondongo // Al solemne papalúa haitiano / opone la rumba habanera / sus esguinces de hombro y cadera, / mientras el negrito cubano / doma la mulata cerrera. // De su bachata por las pistas / vuela Cuba, suelto el velamen, / recogiendo en el caderamen / su áureo niágara de turistas. // (Mañana serán accionistas / de cualquier ingenio cañero / y cargarán con el dinero...) // Y hacia un rincón –solar, bahía, / malecón o siembra de cañas– / bebe el negro su pena fría/ alelado en la mediodía / que le sale de las entrañas. //Jamaica, la gorda mandinga / reduce su ingo a gandinga. / Santo Domingo se endominga / y en cívico gesto imponente / su numen heroico respiga.”

³⁰⁰ Consúltese, López-Baralt, 481-484.

³⁰¹ “Baquiné: fiesta que celebraban los esclavos para despedir a los niños cuando morían, seguros de que éstos iban al cielo.” En <http://www.csub.edu/~rcarlisle/WebLesson1.html>

canto tiene una justificación más profunda y perturbadora, que nos llevará a dar cuenta de la violencia irónica que subyace tras el planto:

¡Ohé, nené!
 ¡Ohé, nené!
 Adombe ganga mondé,
 adombe.
 Candombe³⁰² del baquiné,
 candombe.

Vedlo aquí dormido,
 Ju-jú.
 Todo está dormido,
 Ju-jú.
 ¿Quién lo habrá dormido?
 Ju-jú.³⁰³

En este inicio de la falsa canción de cuna, la base rítmica, el uso del tópico del sueño como sustituto de la muerte y la referencia al infante muerto no cuestionan de ninguna manera la naturaleza del canto mortuario al que asistimos, quedando en entredicho la advertencia de la falsedad, ya que del conjunto poético lo único que podemos deducir es en efecto una ceremonia “verdadera” de velación. Sin embargo, como veremos conforme avancemos sobre el poema, poco a poco se irá develando la verdadera intención del poema. Ya a la mitad del poema, dice Matos:

En la manteca de serpiente
 magia hallará su corazón.
 Conseguirá mujer ardiente
 con cagarruta de cabrón.

³⁰² El candombe es un género musical practicado en Uruguay, Argentina y las Antillas, originado a partir de influencias de ritmos africanos, fue desarrollándose debido a la gran afluencia de negros esclavos durante la época colonial.

³⁰³ López-Baralt: 553.

A papá Ogún va nuestra ofrenda,
para que su arrojo le dé
al son del gongo en la calenda
con que cerremos el baquiné.

Papa Ogún, dios de la guerra,
que tiene botas con betún
y cuando anda tiembla la tierra...
Papá Ogún ¡ay! papá Ogún.³⁰⁴

En estos versos parece desviarse el poema de su intención original (aunque se nos había advertido, dada su falsedad, que así iba a suceder), ya que el tono poético es ahora cercano a la epopeya; las imágenes dejan de referirse al infante muerto, quien ya no es sujeto del canto, si no objeto, o mejor, pretexto, para evocar y convocar al dios de la guerra: con lo que el poema se aleja de la ironía paratextual inicial, del mismo modo que se acerca a la obscura ironía que adquiere ahora visos de violencia racial, de venganza. Al final del poema, la ironía se realiza plenamente al ser evidente que la intención “profunda” del canto mortuario era realmente “deslizar” por el subterfugio de la lengua una convocatoria a la sublevación del negro:

Papá Ogún, quiere mi niño,
ser un guerrero como tú;
dale gracia, dale cariño...
Papá Ogún ¡ay! Papá Ogún.

Ahora comamos carne blanca
con la licencia de su mercé.
Ahora comamos carne blanca.³⁰⁵

³⁰⁴ López-Baralt: 554.

³⁰⁵ López-Baralt: 555. Con respecto a la antropofagia y el humor cfr. el capítulo IV de esta tesis.

La apuesta irónica de Palés Matos, como estrategia lírica útil para denunciar la condición del negro y el estereotipo turístico de sus expresiones culturales, llega en ocasiones a expresarse de una manera más directa y humorística, como en el poema “Intermedios del hombre blanco”. Texto en el cual, a partir de tres momentos: “Islas”, “Tambores” y el que aquí citaremos “Placeres”, canta en un tono irónicamente gozoso, la manera folklórica y superficial en la que el “blanco” mira a los antillanos, a quienes sugiere, de nuevo, de modo irónico, algunos “consejos” para recibir al extranjero.

Como veremos, en esta ocasión Matos usa la forma de la loa y no del planto para desarrollar su poema; sin embargo, y a pesar de que esta filiación genérica no es explicitada en el paratexto, cumple también una función irónica, dado que el contenido del poema se opone al tono en el cual está escrito:

—Placeres”

El pabellón francés entra en el puerto,
abrid vuestros prostíbulos, ramera.
La bandera británica ha llegado,
limpiad de vagos las tabernas.
El orinflama yanki...
preparad el negrito y la palmera.

Putas, ron, negro. Delicia
de las tres grandes potencias
en la Antilla.³⁰⁶

El trabajo irónico de Matos, como el de la mayoría de los poetas vanguardistas latinoamericanos que cultivaron las formas humorísticas de la literatura, responde también a formas satíricas y paródicas. Por lo anterior considero adecuado y útil

³⁰⁶ López-Baralt: 567.

aprovechar la parte dedicada al libro de *Tuntún...* para introducirnos en la problemática de la parodia.

4.2 El palimpsesto oscuro de la parodia

En primer lugar es necesario hacer las ponderaciones teóricas pertinentes. Tomemos en consideración que la parodia no es un tropo³⁰⁷ como la ironía (dado que no es un fenómeno intratextual), ya que, como bien apunta Linda Hutcheon, “efectúa una superposición de textos”, por ello, aunque se exprese al interior del texto, su realización precisa de una relación intertextual. De este modo podemos considerar a la parodia como una “sátira textual” que tuviera siempre como objetivo de escarnio otro texto o una convención literaria, ya que:

En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. [...] La parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado.³⁰⁸

³⁰⁷ “Tropo (del latín *tropus*, y este del griego *τρόπος*, *tropos*, que significa «traslado») 2. m. Ret. Empleo de las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con éste alguna conexión, correspondencia o semejanza. El tropo comprende la sinécdoque, la metonimia y la metáfora en todas sus variedades.” *Diccionario de la Lengua Española*, RAE: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?TIPO_HTML=2&TIPO_BUS=3&LEMA=tropo

Para Helena Beristáin: “Figura que altera el significado de las expresiones por lo que afecta el nivel semántico de la lengua.” *Diccionario de Retórica y Poética*, México: Porrúa, pp. 487-488

³⁰⁸ Hutcheon: 177.

A partir de estas nociones podemos proponer a la parodia, al igual que a la sátira, como un género³⁰⁹ en sí y no sólo como una mera forma de la comicidad. Pero al margen de ello, y para los fines que aquí nos ocupan, deberemos considerar a la parodia como el choque, la intersección de un hipotexto que es violentado humorísticamente³¹⁰ por un hipertexto virtual (sólo existente en la mente del creador) cuyo resultado será un tercer texto en el que se conjugan ecos formales del texto original con una lectura renovadora, deconstructiva y reconstituyente. En resumen, la parodia es ~~una~~ síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica [...] con el fin de marcar una trasgresión de la *doxa* literaria.”³¹¹

A pesar de que el significado de parodia está suficientemente acotado, será ciertamente difícil encontrarla en estado químicamente puro, ya que con suma frecuencia la parodia formal de un texto viene acompañada de la sátira de algún personaje, por lo que es común encontrar parodias satíricas y su inverso, dependiendo en qué aspecto esté puesto el énfasis por el autor y el crítico. Dado lo anterior revisaremos a continuación algunos ejemplos paródicos del poeta peruano César Moro, así como de los colombianos León de Greiff y Luís Viales.

³⁰⁹ Se considera que como género, la parodia nace en la literatura griega. *Las ranas* de Aristófanes, en donde parodia a las obra trágicas de Esquilo y Eurípides. En la Edad Media serán los goliardos los encargados de mantener vivo el género, haciendo parodias diversas de los himnos litúrgicos, y en general, de las ceremonias religiosas o señoriales. El caso literario más importante, en cuanto a la parodia épica es la batalla de Don Carnal con Doña Cuaresma del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita, así como posteriormente *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, hasta llegar a la cumbre que significa el *Quijote* de Cervantes.

³¹⁰ A este respecto Linda Hutcheon aclara que si bien este es el aspecto al cual solemos reducir al texto paródico, no es el único que debiéramos de considerar, ya que —El prefijo *para* tiene dos significados casi contradictorios [...] el de [...] *‘frenta a’* o *‘contra’* [...] como oposición entre dos textos [...] a fin de poner el acento sobre la intención paródica tradicional a nivel pragmático, a saber, sobre el deseo de provocar un efecto cómico [y] *‘al lado de’* lo que sugiere más bien un acuerdo, una intimidad y no un contraste. Este significado segundo [...] autoriza [...] a la extensión del alcance pragmático de la parodia.” p. 178.

³¹¹ Hutcheon: 178.

El caso del poeta peruano César Moro³¹² es sumamente singular dentro del panorama de la vanguardia latinoamericana por dos aspectos que tienen un gran peso a la hora de valorar críticamente su obra poética: primero, por el hecho de que de los siete volúmenes que publicó, sólo uno, *La tortuga ecuestre*, fue escrito en español³¹³, situación que nos limita al momento de considerar incluir una mayor cantidad de obra suya en este trabajo, y que por otro lado tiene profundas repercusiones en la poética del autor; y en segundo lugar por su filiación expedita y pública al surrealismo, lo que por supuesto deberemos de tener en consideración en el momento de realizar el análisis de sus poemas paródicos.

La poesía surrealista de Moro cumple a rajatabla los preceptos básicos promulgados por el patriarca André Bretón para el surrealismo³¹⁴: automatismo escritural, asociación libre, exacerbación de la imaginación como una potencia infinitamente creadora, onirismo, eliminación de las ataduras sociales impuestas por la

³¹² César Moro (Lima, 1903-1956), pseudónimo de Alfredo Quíspez Asín. Poeta y pintor surrealista que toma su nombre artístico de un personaje de Ramón Gómez de la Serna. Estudia en el Colegio de La Inmaculada de los jesuitas. En 1925, viaja a París; en 1928 ingresa en el surrealismo y empieza a escribir poesía en francés. En 1935 organiza en la Academia Alcedo de Lima junto al también poeta Emilio Adolfo Westphalen, la primera exposición surrealista de Latinoamérica. Participan en ella los pintores chilenos Waldo Parraguez, Rivadeneira, Sotomayor y Valencia, que habían realizado en 1933 una exposición de arte abstracto en Chile. De 1938 a 1948 Moro se exilia en México por motivos políticos. En 1940 organiza con el pintor Wolfgang Palen y André Bretón la Cuarta Exposición Internacional del Surrealismo para la Galería de Arte Mexicano. Regresa a Lima en 1948 y continúa escribiendo bajo el mecenazgo de su amante el poeta francés André Coyné. En enero de 1956 muere víctima de leucemia. *La tortuga ecuestre*, libro escrito en 1938 fue publicado hasta 1957 bajo los auspicios de André Coyné. Otras de sus obras son: *Cartas* (1939); *Lettre d'amour* (1939); *El castillo de Grisú* (1941); *L'homme du paradisier et autres textes* (1944); *Trafalgar Square* (1954) y *Amour à mort* (1955).

³¹³ A pesar de que las *Cartas* a Antonio, fueran escritas en español, dado que no es un trabajo específicamente poético, aquí no lo considero.

³¹⁴ Según André Bretón en su *—Manifeste du surréalisme—* (1924) Surrealismo es un —sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar ya sea verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la interacción reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.”

burguesía —decadente”, locura, cultivo de lo maravilloso y lo inaudito, de la ilogicidad y el non-sense, etc., y principalmente:

del amor y del erotismo [que] en la obra de Moro es fundamental, pues su acceso está ligado a reminiscencias oníricas y a la creación de un mundo maravilloso y alucinatorio que sólo podría compararse a las visiones de ciertos pintores surrealistas como Ernst, Magritte, Brauner.³¹⁵

Esta lectura realizada por Ricardo Silva-Santisteban es común a la mayoría de los comentaristas de la obra de Moro³¹⁶, lo que ha provocado el descuido de otros aspectos valiosos de la poesía moreana que bien valen la pena comentar.

Dentro de los textos paródicos de Moro (que por supuesto presentan un acre sabor sarcástico) encontramos una suerte de anti oda (quizá sea mejor *contra*oda) que invierte el sentido tradicional de este tipo de composición lírica, ya que la elevación del espíritu del escucha, por gracia de los hechos épicos narrados referentes al sujeto de la enunciación, es sustituido por una grosera invitación a la desobediencia laboral, de donde habrá de surgir un antihéroe, que será feliz por gracia y virtud de su lecho onírico. La trasgresión surrealista es aquí tan efectiva, como en aquella joya del cine del siglo pasado que es *Le Charme Discret de la Bourgeoisie* de Luís Buñuel, en donde el humor paródico tiene por fin evidenciar el absurdo mecanicista de la existencia del individuo que no cuestiona su diario devenir. Leamos el poema:

—Abjo el trabajo”

Pecho de bisonte,
El pantalón y la chaqueta

³¹⁵ Cito de *Prestigio del amor*, de César Moro, selecc., trad., y pról., Ricardo Silva-Santisteban, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, p. 18.

³¹⁶ Para una lectura actual de Moro y la modernidad cfr. Yolanda Westphalen: *César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*. Lima: Fondo Editorial, Universidad Mayor de San Marcos, 2001.

Hacen el trabajo
 Pero tu corazón tiene un panorama
 [...]

En el trabajo de su sueño pierde
 Lo que vosotros, ojos, no ganaréis jamás;
 Por tanto nada ganaría al trabajar
 Por anular su sueño, esperemos...

[...]

Invitación a no concurrir al trabajo.
 (Habitación estrecha de la de los guantes)
 Qué perdieron, alrededor, podemos, congregaciones,
 Cintas rosadas, cintas celestes, aspirantes
 Y vosotros todos invitación a no trabajar.

Pero vosotros todos
 invitación a no trabajar.

París, febrero de 1928.³¹⁷

Si bien es cierto que esta parodia de Moro no parte de un hipotexto específico, también lo es su clara intención por burlarse de aquellas composiciones en las que el trabajo era ocasión de festejo, a través de las cuales se ~~estimaba~~ al trabajador a tener una mayor ~~productividad~~ en los inicios del gran capitalismo del siglo pasado, como también del socialismo dictatorial.

Por otro lado incurre en una flagrante violación de las ~~buenas maneras~~ sociales al incitar a la desobediencia y al loar al ocio que, como quiere la idiosincrasia imperante, es la madre de todos los vicios; aunque como bien lo sabían los griegos, es una virtud, pues permite el desarrollo del pensamiento y por lo tanto de la conciencia crítica.

Cabe aclarar que ~~Abajo el trabajo~~ es una pieza singular dentro de la temática usual del autor, en la que, como opina André Coyne, ~~Moro~~ opta [por] la fuerza de la

³¹⁷ Cito de: César Moro, *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*, ed. e int. Américo Ferrari, epil. André Coyné, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2002, p.58.

imaginación, con su capacidad de revelar (no obstante las “condiciones irrisorias” de esta vida) otro mundo en el mundo, poniendo de manifiesto lo “maravilloso cotidiano”³¹⁸. Prefiere carnavalizar los dogmas establecidos (no como realidades sociales) antes que apelar a los tópicos político-sociales.

Moro también gusta parodiar lo popular, como bien lo podemos colegir del siguiente poema en el que algunos dichos populares son “reconstruidos” y mezclados con versos de libre asociación:

—Garnacha³¹⁹,

En el país de los tuertos el ciego es rey
 En el huerto de los cipreses la risa fúnebre
 En los países de muertos el trigo rojo
 En el ojo de los paisajes una piedra viva
 En los riñones en las enaguas de las reinas
 [...]
 El susto el busto el gusto el arbusto
 La linterna la poterna el arcabuz la alubia
 El rayo el gallo el caballo
 El cabestro el incesto el cesto
 [...]
 La regadera griega ciega los párpados³²⁰

Las estrategias paródicas utilizadas por Moro en este poema incluyen, entre otras, la inversión de los elementos del enunciado: cfr. el primer verso, en el cual el sujeto, el sustantivo adjetival y el predicado del dicho popular original (En tierra de *ciegos*, el

³¹⁸ Moro, 86.

³¹⁹ En el mundo de la vitivinicultura es un tipo de uva muy preciada. En algunas regiones de Latinoamérica, especie de comida callejera hecha a base de tortilla, que se prepara con muy diversos alimentos. Seguramente este es el sentido que le da Moro en su poema, como equivalente de revoltijo, de colección caótica de elementos.

³²⁰ Moro, 74. A pesar de que tanto este poema como “Catálogo de jardín Nombre vulgar” no están fechados, suponemos fueron publicados antes o en 1938, ya que dentro de la cronológica de los poemas sueltos, establecida por Américo Ferrari, se encuentran insertos en dicho bloque temporal, entre “Westphalen” (10 de enero de 1938) y “André Bretón” (México, abril 1938). Dada la singularidad de los textos y la poca poesía escrita en español por Moro, he decidido incluirlos en el presente estudio.

tuerto es rey) permutan su lugar en el enunciado; el uso de aliteraciones cuyo único fin es amalgamar a través del ritmo y la rima interna (que se convierte en cacofonía) enunciados unimembres carentes de conectores. Con ello pretende dar la sensación de que la asociación libre de términos es consecuencia de encuentros inauditos, como en el verso *“El cabestro el incesto el cesto”*; que tienen (un) otro sentido, trasgresor, al obligar el ayuntamiento de términos venidos de esferas semánticas distantes, cuando no opuestas como en *“El susto el busto el gusto el arbusto.”*

La conceptualización del humor en la poesía de Moro es ajena a los planteamientos ofrecidos por los autores que hemos comentado; por ello es preciso destacar, aunque tangencialmente, los preceptos básicos de su humorismo paródico anclado al lado *“oscuro”* del surrealismo. En este sentido Américo Ferrari opina que en *“el superrealismo de Moro, la visión de la realidad por encima de lo real y de todo realismo es mucho más directa, honda, turbadora, cegadora y vivida directamente a orillas de la muerte que la de André Bretón y otros poetas del grupo surrealista parisiense...”*³²¹

Este hábito de conciencia de lo funesto no le permite (aun en sus poemas más *“humorísticos”*) llegar a la risa plena, al cinismo del humor negro, por lo que se limita a parodiar elípticamente. Esto último es evidente en el poema *“Catálogo de jardín Nombre vulgar”* en donde el poeta se regodea burlándose de una de las instituciones que hasta mediados del siglo XX gozaba de un gran prestigio social: la ciencia. Moro parodia los catálogos científicos, las *taxas*, e incluso el latín, sin apenas otorgarle la forma de parodia al poema; en última instancia lo que busca es socavar la rigidez de los preceptos

³²¹ Moro, 16.

científicos, como una manera de relativizar las clasificaciones y los órdenes con los que se pretende acotar la vida:

I.- Japanisa Dolama.	Japonesa duele más.
II.- Altimbressia Momou.	Alta como tu mamá.
III.- Focarium Altissima.	Te pongo el foco bien alto.
IV.- Speculum ad exemplar.	Espejo en plato par.
V.- Fioretti incarnata vole.	Quieren florecitas de carne. ³²²

Por supuesto los nombres –supuestamente científicos– de los que Moro pretende parodiar su traducción al español, son a su vez una parodia de los nombres científicos “reales” contruidos *ad absurdum* con vocablos latinos asociados libremente, y que el poeta “traduce” libremente en enunciados (¿versos?) de inspiración surrealista contruidos bajo la égida del absurdo humorístico. Si hasta aquí hemos dicho que el poema es una parodia, ha sido porque lo autoriza el paratexto, ya que evidencia la ridiculez de la nomenclatura científica, la que –involuntariamente– es veces tanto o más cómica³²³ (pero de manera inconsciente) que el catálogo “científico” de Moro. Esta actitud lúdica del poeta peruano, parece no haber sido tan excepcional, ya que según datos que nos ofrece André Coyné:

Casi todos los poemas que escribió en 1930, 1931 y los primeros meses de 1932 se han perdido [...] De 1932 se salva uno, firmado en marzo (irónicamente titulado “Conmotivo del año nuevo”), diatriba contra el “tiempo terrible y ridículo en que (ha) nacido [...]” Por ello, dice, hay que “riturar esta perra, execrable vida [...]” Que los que aman la vida salgan de sus cuevas y tomen partido. Ah os aseguro que no me enganchareis a sus placeres imbéciles [...].³²⁴

³²² Moro, 75.

³²³ Como la “*Abernaemontana divaricata*” (especie de jazmín hindú), la “*Theobroma cacao*” (nuestro cacao) o la “*Justicia brandegeana*” (las redondas son mías).

³²⁴ Moro: 86. El original del poema está en francés, Coyné lo cita en español con traducción de Armando Rojas, presumiblemente de *Ces poèmes... / Estos poemas...* ed. de André Coyné, trad. Armando Rojas, Madrid: Libros Maina, 1987.

Ahora bien, si en Moro la parodia toma formas poco usuales –~~en~~rarecidas” por el espíritu surrealista, hay poetas como el colombiano León de Greiff cuyas estrategias de parodización, aunque responden más al modelo –elásico” de Hutcheon que expusimos páginas arriba, también requieren ampliar el concepto para poderlas ubicar en un contexto teórico más adecuado a sus características. En este sentido es preciso que consideremos el concepto de parodia que ofrece Asa Berger:

Parody is a form of verbal mimicry or imitation in which the style and mannerisms of some well-know writer are ridiculed. [...] It is also possible to parody a famous work, a genre, or a style of writing. [...] Parody is probably one of the most powerful and commonly used techniques for generating humor and some theorists of comedy claim that all humor stems from parody.³²⁵

Berger enfatiza dos aspectos característicos de la actitud paródica que no son considerados de manera explícita por Hutcheon: la imitación del estilo y el mimetismo verbal. Estos ~~modos~~” de parodiar los encontraremos en la mayoría de los poemas humorísticos de León de Greiff, en los cuales el referente hipotextual es prácticamente inexistente; o en caso de estar presente, lo está sólo a nivel de la anécdota y de determinados giros lingüísticos. Pero en todos los casos la parodia se realiza en el nivel del estilo, en el uso de arcaísmos y formas sintácticas en desuso que apuntan incluso a la autoparodización y la autoironía (v. s., pp. 12 y 13). Cabe destacar que estas características, a la par de sus recurrentes referencias al universo de lo musical, serán constantes en la obra de Greiff, sobre todo en sus primeros volúmenes *Tergiversaciones*³²⁶. *Primer Mamotreto*³²⁷ (1915-1922); *Libro de signos. Segundo*

³²⁵ Asa Berger, 44.

³²⁶ Primera edición: León de Greiff, *Tergiversaciones* (Primer Mamotreto), Bogotá: Tipografía Augusta, 1925.

*Mamotreto*³²⁸ (1930) y *Variaciones al rededor de nada. Tercer Mamotreto* (1936) (v. s., cita 19).

Uno de los poemas en donde podemos ver de manera más efectiva la habilidad de Greiff para autoparodiarse al echar mano de las bodegas en desuso de la lengua, es “Aire para fagote” perteneciente a *Variaciones al rededor de nada* que resulta ser en última instancia una atipoética que utiliza los mismos elementos retóricos de los cuales hace burla, para construirse a sí mismo como texto lírico. Leamos dicho poema dedicado por De Greiff a Germán Arciniegas:

En mi rincón le insufló a mi fagote
vientos de libre poesía.

Vale, vale la pena:
(como no brinquen multitudes en algarabía
—bárbara tribu diapedreada de achiote—
y aunque no salten soledades de Góngora y Argote...):

[...]

Vale la pena, vale:
y así chillen don Pánfilo, don Zote,
doña Carraca, doña Chirimía:
¡toda la trinca! ¡todo el cotarro! ¡el zafio lote!

Llama la atención la equivalencia sonora que hace el poeta entre su voz, que tiene tesitura de fagot, y la poesía. Así, el tópico clásico que ve a la lira como la “voz” del arte poético es, finalmente, parodiado; ya que a su tono límpido y cristalino (como lo indica la

³²⁷ Mamotreto: —libro o cuaderno en que se apuntan las cosas que se han de tener presentes, para ordenarlas después. || 2. fig. y fam. Libro o legajo muy abultado, principalmente cuando es irregular y deforme. || 3. Armatoste u objeto grande y embarazoso. Definición del *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid: Real Academia Española, 1992, p. 921.

³²⁸ Primera edición: León de Greiff, *Libro de signos* (Segundo Mamotreto), Medellín: Imprenta Editorial Antonio J. Cano, 1930.

preceptiva) se le impone el tono “ensado”³²⁹ del fagot que, con su tono jocoso, dominará el poema. Una vez instalados en el “tono” poético, De Greiff, inicia la parodización de diversos tópicos literarios, como el uso del barroquismo cultista en la poesía española de los Siglos de Oro y de uno de sus representantes cumbres: Góngora; para más adelante darnos un enlistado de diversos objetos y actitudes relacionados con sonidos estridentes y las “malas” maneras de algunos comportamientos sociales, relacionados todos con lo caduco y lo degradado (véanse n. a p. 56 a 60, *et al.*). Invierte de esta manera el uso poético convencional de los referentes de la belleza canónica, por un feísmo acrecentado que más adelante se desarrollará en plenitud:

Vale, vale la brega:
¿muy ronco el timbre para el flébil estrambote
de mi balada? ¿muy áspera la voz? ¿la melodía
muy tosca? ¿a los oídos es azote?
mi trova nocharniega?

¡no me importe!: si ríspida y si dura,
de ésa sólo se cura
la Musa mía!

En mi rincón le insufló a mi fagote
—don Pánfilo, don Péndolo, don Zote,
doña Carraca, doña Chirimía—
vientos de libre y pura y de díscola y recia poesía.³³⁰

El poema se resuelve finalmente gracias al cinismo de la voz poética, que defiende su manera de hacer y decir la poesía, aunque ésta sea “ríspida y dura”, concluyendo con esto

³²⁹ Recuérdese que el papel orquestal-narrativo del fagot en el poema sinfónico *Pedro y el Lobo* de Sergei Prokofiev, es el del abuelo.

³³⁰ De Greiff, 1993, 109.

la parodización de la larga tradición metapoética³³¹ en la que los autores convierten en vehículo y sujeto de la expresión poética al propio poema³³².

Siguiendo con esta línea escritural, pero acentuando su dependencia a un hipotexto canónico, De Greiff mira hacia el clasicismo histórico como una veta riquísima para ejercer sus artes paródicas. Es por ello que en el poema “Trova de los navíos, de Odiseo, de Calypso, y de la aventura” también perteneciente al poemario *Variaciones...*, el colombiano decide darle una vuelta de tuerca a la Historia y por su puesto a la “fijación” literaria del mito griego³³³ recopilado, rescatado, reelaborado por Homero en *La Odisea* (cantos V, VII).

³³¹ En el poema “Cançincilla” León de Greiff vuelve sobre el tema metapoético de corte paródico, esta vez de manera mucho más expedita. Cito *in extenso*:

La poesía parecía ser cosa seria. Poesía
no es sino Nadería. Qué más puede ser ella?
No ignoraba que no era cosa bella
sino la que en sí misma se extasía,

como la que de sí se desasía:
la elación de su phatos, la doncella
de su virginidad, que muchos sella
de pasión y donarse sólo ansía.

La Poesía parecía ser cosa seria. Cosa seria...
Yo creo que ni en la Nada, que es lo que sólo existe,
ni en lo que es la vislumbre de lo que vale Nada.

Mínimo en la altitud, máximo en la miseria,
yo soy sino la brizna que a viento algún resiste,
soy sino el mismo viento que a la brizna anonada.

³³² De Greiff ha dicho sobre su poética: “La poesía –yo creo– es lo que no se cuenta sino a seres cimeros, lo que no exhiben a las almas reptantes las almas nobles; la poesía de fastigio en fastigio: es lo que ‘no se dice’, que apenas se sugiere, en fórmulas abstractas y herméticas y arcanas e ilógicas.” Citado por Fernando Charry Lara en *León De Greiff, Antología poética*, Madrid: Visor, 1992, p. 8.

³³³ Simplemente, por un mero afán historiográfico, vale comentar que el mexicano Julio Torri hace lo propio en una de sus narraciones breves “A Circe” del libro *De fusilamientos* publicado en 1937 (un año después que el de De Greiff). Cfr. *Julio Torri. De fusilamientos*, prol. Gabriel Zaid, Madrid: Ave del paraíso, 1996, p. 21.

Recordemos fugazmente el mito homérico: Odiseo naufraga y llega a la isla de Ogigia, regida por la bella Calipso, hija del Titán Atlas.³³⁴ Quien hospeda al héroe y le agasaja con manjares, bebidas y su propio lecho. De tal suerte que logra retenerle en esta condición durante siete años. Calipso intenta que Odiseo olvide su vida anterior y le ofrece la inmortalidad y la juventud eterna. Finalmente Odiseo abandona a Calipso previa intervención de Zeus por intermediación de su mensajero: Hermes. En algunas leyendas se dice que Calipso muere de pena.

Esta es a grandes rasgos la anécdota que parodiará De Greiff utilizando la estratagema del palimpsesto, en el cual reescribe el final homérico de tal modo que el regreso de Odiseo no se cumple y permanece atado en Ogigia junto a una Calipso envejecida. Sin embargo, pongamos atención en el hecho de que si bien la parodia es efectiva en cuanto a la reelaboración humorística de dicho pasaje de *La Odisea*, lo es aún más en cuanto a que la intención última de De Greiff parece ser la de parodiar al género y no sólo a una obra literaria específica:

Ayer zarparon todos los navíos.
No sobró ni un mal leño para el viaje.
Queda contigo mismo iluso prófugo
fallido, –en tu prisión ineludible!
Ayer zarparon todos los navíos.
No sobró ni un mal leño para el viaje.

Así cantó, con versos que acaso un día fueron míos,
uno del equipaje.

Ayer, ayer zarparon
y en la ribera me dejaron.

Ayer, ayer zarparon.
Desde las cofas ni las vergas ni las jarcias no agitaron
pañuelos, pañuelos no agitaron

³³⁴ Del griego: Καλσψώ: la que oculta.

ni banderolas tremolaron
los que su compañero me llamaron.³³⁵

Notemos que el poema es enunciado a través de la voz de Odiseo y no del rapsoda, quien nos hace saber lo impensable para Homero: que el héroe es abandonado por sus subalternos, y peor aun, que su voz —su canto— y por lo tanto su identidad, es usurpada por alguien que cantó —~~en~~ versos que acaso un día fueron” suyos.

Odiseo no sólo es abandonado en una isla, es aislado de sí mismo, es silenciado... de tal suerte que el poema concluye con una voz confusa que es y no la de Odiseo, que enfatiza antes que el drama heroico, el patetismo irrisorio y ridículo de una Calipso decadente y de un Odiseo (al parecer joven aún) que extraña la lascivia de Calipso, sin más aventura que rememorar ese ~~ayer~~” que es en verdad un tiempo inconmensurable, en que zarpaban los navíos:

Y quedó en la ribera
Odiseo fallido. Y la aventura,
en la ribera, prisionera,
con Odiseo y Calypso madura...

¿Y Calypso madura?

¿Dónde andará, que tan lasciva era,
Calypso, en cuyos brazos se extinguiera
mi dolor?³³⁶

³³⁵ De Greiff (1993), 73.

³³⁶ De Greiff (1993), 74.

Como leemos en estas últimas líneas De Greiff desviste a Odiseo de su aura de heroicidad: lo domestica, se convierte en una parodia del espíritu heroico y por extensión, del género épico.

Cerramos el aspecto de la parodia con un poema del también colombiano Luís Vidales, cuyo énfasis obvia la reconstrucción paródica del texto y la emulación burlesca del estilo; así como el afán por ridiculizar un género (o un léxico) centrándose en lo que denominaremos la intención poética desde su aparente “función social”. El poema, más allá de su circunstancia meramente textual, cumple diferentes papeles asignados por su rol histórico, lo que en última instancia determina su contenido emotivo, su tipo de expresión lingüística e inclusive su modo de enunciación (en caso de que sea concebido para ser leído en voz alta, como el sermón o la arenga política).

Nos interesa lo anterior en tanto que el texto que a continuación comentaremos está etiquetado por su autor como un rezo, (según el diccionario de la RAE: rezo –Del lat. *recitāre*, recitar– consiste en “Dirigir a Dios o a personas santas oraciones de contenido religioso”), lo que implica que de inmediato nuestro horizonte de expectativas se abre en un sentido espiritual, el cual será trastocado al avanzar la lectura del poema, ya que éste nos llevará en la dirección contraria.

Así, la parodización de la intención original que por definición debe tener todo rezo, se consuma en una escena humorística donde la gravedad de los asuntos referentes a lo religioso se sustituye por una chapuza de ciertos trasnochadores y sus bostezos.

En síntesis, el poema de Vidales que cito a continuación cabe justamente en lo que Bajtín denomina la “parodia sacra”, género carnavalesco que convoca a la risa

ritual³³⁷ en la que –se conjuga la muerte y la resurrección, la negación (burla) y la afirmación (risa jubilosa)”³³⁸.

—Oración de los bostezadores”³³⁹

Dedicado a Leo Le Gris³⁴⁰

Señor.
 Estamos cansados de tus días
 y tus noches
 Tu luz es demasiado barata
 y se va con lamentable frecuencia.

[...]

Señor.
 Nos aburren tus auroras
 y nos tienen fastidiados
 tus escandalosos crepúsculos.
 ¿Por qué no un mismo espectáculo todos los días
 desde que le diste cuerda al mundo?

Señor.
 Deja que ahora
 el mundo gire al revés
 para que las tardes sean por la mañana
 y las mañanas sean por la tarde.

O por lo menos
 –Señor–
 si no puedes complacernos
 entonces
 –Señor–
 te suplicamos todos los bostezadores
 que transfieras tus crepúsculos
 para las 12 del día.
 Amén.³⁴¹

³³⁷ A grandes rasgos Bajtín concibe a la risa ritual como aquélla dirigida ~~hacia~~ hacia las instancias supremas, se injuriaba, y se ridiculizaba [...] a las máximas autoridades en la tierra” Cito de Mijaíl Bajtín, *La poética de Dostoievsky*, trad., Tatiana Bubnova, México: FCE, 1986, p.178.

³³⁸ Bajtín, 179.

³³⁹ Otro poema de corte religioso, aunque esta vez de intenciones sarcásticas es —Lavistosa inmoralidad”, también perteneciente al libro *Suenan...* En Grünfeld: 280.

Así para que sirve la religión. Y la moral. Y la sociedad. Y las buenas costumbres. Esto es el vértigo.

En la calle. En el salón. En el teatro. En todas partes. Sí.

POR DENTRO DE SUS VESTIDOS LAS GENTES ESTÁN COMPLETAMENTE DESNUDAS.

Así para que sirve la religión.

³⁴⁰ Uno de los pseudónimos usados por León De Greiff.

Si bien la estructura elemental de todo rezo está presente en la repetición del pseudostribillo: *—Señor*; el asunto por el cual se invoca al numen, es prosaico, de ahí su efectividad paródica y humorística, ya que invierte, al modo carnavalesco³⁴², los valores establecidos.

Sin embargo, no podemos reconocer en el poema un rezo hipotextual al cual se refiera Vidales como sujeto de la parodia, como tampoco al uso del lenguaje del tipo de vocabulario y de sintaxis presente en los rezos salvaguardados por la tradición; es por ello que como mencionábamos al inicio de los comentarios a este poema, la parodia en *—Rezo...* tiene que ver con la violación de la función que la tradición le ha otorgado a este tipo de texto y que aquí no se cumple, sino muy al contrario, se pervierte.

Al margen de la contemplaciones de este hecho, sus implicaciones humorísticas caben perfectamente en el esquema propuesto por los textos programáticos de las diferentes vanguardias (quizá sólo a excepción del creacionismo huidobriano), que, de una u otra manera, pugnan por *—democratizar* el fenómeno poético.

4.3 Señalar al otro (y al yo) con el dedo ácido de la sátira.

El último aspecto que trataremos en este capítulo final, está íntimamente relacionado con la parodia³⁴³: la sátira³⁴⁴, cuyo objeto de burla se traslada de la textualidad hacia los

³⁴¹ Cito de Mihai Grinfeld, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia*, Madrid: Hiperión, 1997, p. 278. El poema pertenece al libro original *Suenan timbres* (v. s., n. a p. 11).

³⁴² A este respecto comenta Bajtín que *—La parodia es orgánicamente ajena a los géneros ‘puros’ (la epopeya, la tragedia) y por el contrario, es orgánicamente propia de los géneros carnavalizados. [...] El parodiar significa crear un doble destronador, un mundo al revés. Por eso la parodia es ambivalente.*” Bajtín, 179.

³⁴³ A tal grado que Linda Hutcheon comenta que *—Aunque haya [...] una parodia satírica y una sátira paródica, el género puramente satírico en sí está investido de una intención de corregir, que*

individuos. Ahondemos un poco más en las particularidades definitorias de este fenómeno humorístico. Para Demetrio Estébanez es una “Composición literaria [...] en la que se realiza una crítica de las costumbres y vicios de personas [...] con propósito moralizador, meramente lúdico o intencionadamente burlesco.”³⁴⁵ Si bien ésta es una definición que considero acertada y que coincide con lo que plantea Hutcheon³⁴⁶, nuevamente es Asa Berger quien parece ser más preciso en acotar y definir los alcances del género satírico.³⁴⁷

Generally it attacks the status quo, and can be seen as a force for resistance, though this isn't always the case. [...] Satire is a rather general technique of humor that make use of many techniques between: ridicule, exaggeration, insult, comparasion, and so on.³⁴⁸

debe centrarse sobre una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque.” Hutcheon, 178.

³⁴⁴ Consideremos que Bajtín se centra en lo que denomina “sátira menipea”, como un género nominado de tal modo por Varrón en el siglo I y el cual es instituido en su forma clásica por Menipo de Gadara en el III a.C. La obra paradigmática de este tipo de sátira es el *Apokolokyntosis* (*Conversión en calabaza*). Para ampliar en detalle estos datos cfr. Bajtín: 159-68. Otro autor que ha tratado puntualmente los “tipos” de sátira es Northrop Frye, en particular en *Anatomy of Criticism* (1957), obra en la cual plantea la dependencia de la parodia a la forma, mientras que la sátira se relaciona más con el ámbito de lo “social”.

³⁴⁵ Estébanez Calderón: 965.

³⁴⁶ Para quien “la distinción entre la parodia y la sátira reside en el ‘blanco’ al que se apunta. La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad, corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como extratextuales, en el sentido en que son casi siempre, morales o sociales, no literarias.” Hutcheon: 178.

³⁴⁷ Históricamente la sátira inicia en Grecia con Semónides de Amorgós y Arquíloco de Pharos quienes cultivaban el verso yámbico, otros autores como Menipo de Gadara se acercaron a ella a través de la diatriba. Luciano de Samosata dio un gran impulso al género a través de sus Diálogos de los muertos, Diálogos de los Dioses, Diálogos de meretrices, etc.. Sin embargo son los escritores latinos quienes llevan al género a la perfección; entre ellos, Lucilio, Varrón, Catulo, Horacio, Juvenal, Persio y Marcial.

³⁴⁸ Asa Berger, 49.

Llama la atención el fin último de la sátira: atacar a lo establecido con el afán de remover el orden impuesto, en franca consonancia con uno de los *dictus* programáticos de toda la vanguardia. Entonces la sátira es el espejo cóncavo de Narciso... de un narciso (que no quiere, pero que está) envejecido, cuyo ardor humorístico se ha acidificado de tal modo que se destruye en la misma proporción en que se adora. La sátira es ese leve eco que se nulifica a sí mismo en tanto se justifica: sombra que da más luz que la luz propia de la víctima de su risa. Por ello la Academia de la Lengua Española, la acota como: «Composición poética u otro escrito cuyo objeto es censurar acremente o poner en ridículo a alguien o algo. 2. f. Discurso o dicho agudo, picante y mordaz, dirigido a este mismo fin.»³⁴⁹ De esta definición habremos de rescatar en particular el énfasis que pone en su carácter como un género poético «censor» que va más allá del mero ludismo propuesto por Estébanez.

Este oficio de censura humorística de corte moral, se convertirá, en mano de los poetas latinoamericanos de vanguardia, en un ariete *ad hoc* para remarcar las problemáticas sociopolíticas (y por ende sociales) que parte de la poesía de aquella hora logotética abordaba a través de las más diversas manifestaciones experimentales.

A partir de estas premisas y dentro de la extensa muestra poética vanguardista de corte satírico, hemos decidido enfocarnos en dos poetas mayores cuyo quehacer satírico va más allá del mero poema aislado, ya que su obra toda la encontramos signada con este espíritu censor, que finalmente no puede (acaso no quiere) ocultar su amargura.

Es en este contexto que se desarrolla la poesía satírica del poeta cubano Nicolás Guillén, para quien esta apuesta escritural, como para la mayoría de los poetas antillanos

³⁴⁹ Consulta en línea: <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual> (10 de mayo de 2008).

no castiga por placer, [...] sino con dolor; no se burla [no sólo, remarcamos nosotros] para hacer reír a los papanatas, sino para hacer reflexionar a los hombres; hiere y restaña la sangre; se burla y compadece al burlado. Su risa es un medio, no un fin.³⁵⁰

Por ello es que cuando Guillén apela a la sátira para posicionarse y posicionar a la cubaneidad en el concierto de las naciones³⁵¹ recorre todo el espectro posible que le permite el género satírico, de la finura de poemas como “Tú no sabe inglés” que adelante comentaremos, a meros panfletos contestatarios cuyo valor radica más en su testimonialidad histórica que como producto literario.³⁵² Guillén, a diferencia de Palés Matos, quien satiriza al dictador haitiano Henri Cristophe³⁵³ en el poema “Elegía del

³⁵⁰ Cito de Washington Lloréns, “El humorismo, el epigrama y la sátira en la literatura puertorriqueña” *Literatura Puertorriqueña. 21 Conferencia*, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960, p. 462.

³⁵¹ Para una lectura puntual sobre este aspecto consúltese: Luís Álvarez Álvarez, *Nicolás Guillén: identidad, diálogo, verso*, Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1997.

³⁵² En *Nicolás Guillén. Obra poética*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980, se incluye un apéndice subtítuloado por el compilador y prologuista, Ángel Augier, como “Sáta política” donde se incluyen poemas escritos entre 1949 y 1953, y del cual a continuación cito algunos breves ejemplos para dar cuenta de esta vena humorística de Guillén. Sin embargo, he decidido excluir del corpus de este ensayo dicho material por diversas razones: por su modesto valor estético; por no pertenecer al periodo temporal contemplado como válido para el presente estudio; así como porque para su cabal comprensión es preciso abundar en la circunstancialidad histórica y político-social de la producción textual, asunto que nos desviaría del objetivo principal de este trabajo de investigación. Sólo consigno aquí algunas muestras de esta vena guilleneana: —*Pero Yanqui*” *Yanqui de olfato canino, / cachorro de tu embajada, que ya suelto, ya en manada, / ladras en nuestro camino: / no conseguirás ladino / llenarnos de sombra el día, / y ante la inútil porfía, / de aquí marcharás al cabo, / sin dientes, collar, ni rabo, / ni chapa de policía*. Enero 15, 1949 (298). —*Lo que faltaba*” *Ha causado sensación, / como noticia ninguna, / la noticia de que hay una / tremenda conspiración. / Ya encontraron un cañón, dos cornetas y una espuela: / así es que estamos en vela, / suspirando como locos... / ¡Señores, éramos pocos, / y en eso parió la abuela*. Febrero 3 1949 (306). —*Coplas de Juan Descalzo*” I *Que este gobierno es igual / al otro que saltó el muro / pues los dos lo hacen muy mal / es seguro. [...] ¡Más que molido y maduro / finja el pueblo sano gozo / por quien no es “puerto” ni “pozo”, / no lo juro*. Junio 12, 1952. (324-325) II *¿Que hay hambre en Cuba? No tal. / Algo quizá de apetito / y alguno que otro mosquito / cuyo aguijón no es mortal. ¡Qué bien / Batista con el sartén! / Mas dice el pueblo, bajito: / —Muy mal [...] junio 19, 1952. (325) XXVI [...] La vida es en Cuba cruel / y el hambre, por nuestro mal, / si no llegó a general / ya es una hambre coronel. / Mas como el reloj camina, ¿sabéis, al final del rollo, / al que hoy sólo come pollo / qué manjar se le avecina? —Harina*. Abril 23 1953 (357).

³⁵³ A su vez usado como trasfondo histórico y quid del asunto de la novela *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier. Henri Cristophe (1767–1820), esclavo negro liberto que intervino en

duque de la mermelada”³⁵⁴, dirige sus baterías críticas a arquetipos sociales de la Cuba de su época:

—¿Tú no sabe inglés?³⁵⁵

Con tanto inglés que tú sabía,
Vito Manuel,
con tanto inglés, no sabe ahora
decir: ye.

La americana te buca,
y tú le tiene que huir:
tu inglés era detrái guan,
detrái guan y guan tu tri...

Vito Manuel, tú no sabe inglés,
tú no sabe inglés,
tú no sabe inglés.

No te namore más nunca,
Vito Manué,
si no sabe inglés,
¡si no sabe inglés!

Este poema perteneciente al volumen *Motivos de son* (1930)³⁵⁶ es muestra clara de la crítica moralizante y mordaz que hace Guillén de esos personajes de la vida diaria, que

las insurrecciones de esclavos en Santo Domingo y colaboró con Toussaint-Louverture en la liberación de Haití. Los intentos de mantener la esclavitud a pesar de las transformaciones suscitadas por la Revolución Francesa provocaron la insurrección de los esclavos, que, tras algunos años de lucha, organizaron en 1804 el segundo territorio independiente de América y la primera república negra del mundo. Gobernó Haití entre 1806 y 1820 bajo el título de rey Enrique I. Durante su tiránico reinado, emprendió la construcción de la Ciudadela Henri Christophe, una majestuosa y colosal fortaleza cuya función era proteger al país de una posible invasión francesa. Se suicidó en 1820, en su palacio de Sans Souci, cuando las crueldades de su reinado provocaron la rebelión de sus «súbditos».

³⁵⁴ Cito fragmentos de dicho texto: *Oh mi fino, mi melado Duque de la Mermelada! / ¿Dónde están tus caimanes en el lejano aduar del Pongo, [...] / Ya no comerás el succulento asado de niño, / ni el mono familiar, a la siesta, te matará los piojos, [...] Ahora, en el molde vistoso de tu casaca francesa, / pasas azucarado de saludos como un cortesano cualquiera, [...]*. López-Baralt: 559.

³⁵⁵ Cito de Nicolás Guillén. *Obra poética*, compilación, prólogo y notas, Ángel Augier, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985, p. 47.

³⁵⁶ Primera edición: *Motivos de son* (folleto), La Habana: Editorial Rambla, Bouza y Cía., 1930.

usurpan identidades en pro de fabricarse una máscara adecuada en busca de la aceptación de una otredad que exige esconda, elimine, subyugue, su individualidad.

La trascendencia de este poema va más allá de ser un mero cuadro satírico costumbrista, dado que enfatiza, humorísticamente, un problema lingüístico como disparador de una desavenencia sentimental y social. Así, la sátira que hace Guillén de “Vitor Manué” es tan sólo un pretexto para poner en el proskenio crítico el hecho ridículo que implica que un individuo, presuntamente enamorado, “actúe” a través del uso parcial de una lengua ajena, queriendo ser lo que no es. Por lo que en última instancia la sátira busca poner el dedo en la llaga de la identidad cubana y por extensión, de la latinoamericana y la influencia del idioma inglés (por no decir los Estados Unidos) incluso en el ciframiento de la sentimentalidad.

La preocupación del poeta cubano por los asuntos del ser y el estar latinoamericano, pasará del individuo miembro del pueblo llano (focalizado con nombre y apellido), hacia la mención de una clase social en particular: la aristocracia,³⁵⁷ como a continuación veremos en los siguientes fragmentos del poema de largo aliento “West Indies Ltd”:

1
West Indies! ³⁵⁸ Nueces de coco, tabaco y aguardiente...
Éste es un oscuro pueblo sonriente
conservador y liberal,
ganadero y azucarero, ³⁵⁹

³⁵⁷ Palés Matos, de nuevo, desarrolla este mismo aspecto en su poema “Luzto verde” del cual cito a continuación algunos versos representativos: *El Condesito de la Limonada, / juguetón, pequeñín... Una monada [...] Mientras los aristócratas macacos / pasan armados de cocomacacos / solemnemente negros de nobleza, / el Conde, pequeñín y juguetón, / es un fluido de delicadeza / que llena de finuras el salón. [...] Allí va el Conde de la Limonada, / con la roja casaca alborotada / y la fiera quijada / rígida en epiléptica tensión... / Allí va, entre grotescos ademanes, / multiplicando los orangutanes / en los espejos de Cristobalón.* López-Baralt: 561-562.

³⁵⁸ Primera edición: *West Indies Ltd. Poemas*. La Habana: Imprenta Ucar, García y Cía., 1934.

donde a veces corre mucho dinero,
pero donde se vive muy mal.

[...]

Aquí hay blancos y negros y chinos y mulatos.
Desde luego, se trata de colores baratos,
pues a través de tratos y contratos
se han corrido los tintes y no hay un tono estable.³⁶⁰

En primera instancia llama la atención que en el fragmento anteriormente citado, Guillén ataque a todo los actores del “panfleto” social en que se había convertido por aquellos años las Antillas, esta estrategia de satirizar a todos los actores por igual, le permite al poeta obtener una distancia más “objetiva” que le otorga una mayor autoridad moral; en consecuencia, la pieza satírica se convierte a su vez en un corte estratigráfico de la sociedad cubana, una instantánea en la que los personajes sociales son tomados por sorpresa y son congelados en su cotidianeidad y sus insuflas de poder, como vemos en los versos que cito a continuación:

Me río de ti, noble de las Antillas,
mono que andas saltando de mata en mata,
payaso que sudas por no meter la pata,
y siempre la metes hasta las rodillas.
Me río de ti, blanco de las verdes venas
[...]
me río de ti porque hablas de aristocracias puras,
[...]
¡Me río de ti, negro imitamicos,
[...]
[y] que te avergüenzas de mirarte el pellejo oscuro,
cuando tienes el puño tan duro!

³⁵⁹El poeta y crítico cubano Luís Suardíaz ve en algunos de los poemas octosilábicos que Guillén publicaba por 1924 en la sección “Bto Manchego” en el diario *El Camagüeyano*, los antecedentes del tipo de poesía presente en *West...* dice uno de los poemas: *El calor de las piedras raja, / todo en el trópico arde / y de mañana y de tarde, / suda hasta el que no trabaja.* Luís Suardíaz —Ehumor, la ironía y la sátira en la obra de Nicolás Guillén” en *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Coord. Matías Barchino Pérez y María Rubio Marín, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla–La Mancha, 2004, p.341.

³⁶⁰ Guillén, 140-141.

[...]
Me río de todos; me río del mundo entero.³⁶¹

El vate cubano hecha mano de la gradación ascendente en cuando a la enumeración de sus sujetos de escarnio, que va del habitante de las Antillas, hasta el mundo todo. Lo que nos indica que para él la podredumbre moral de los individuos es una enfermedad que como la metástasis cancerígena se extiende por todo el tejido social. Esta es una actitud propia del humor vanguardista: decapitar a todos los actores del mundo circundante, en pro de una reelaboración de las condiciones de convivencia y de las maneras del estar en el mundo.

Este tipo de discurso poético de corte sociopolítico es interrumpido de tanto en tanto por sendos intermezzos, que a manera de pequeñas piezas lúdicas, cambian tanto el ritmo del poema, como el punto de vista desde el cual el yo poético enuncia el poema. A través de la inclusión de un personaje que por antonomasia es representante de la voz del “pueblo”: el músico, Guillén logra cumplir una función de recopilador y divulgador, a la manera del antiguo juglar medieval, de los pormenores que acontecen en la vida diaria. Leemos en *West...*:

2

*Cinco minutos de interrupción.
La charanga de Juan el Barbero
toca un son.*

—Coroneles de terracota,
políticos de quita y pon;
café con pan y mantequilla...
¡Que siga el son!

³⁶¹ Guillén, 142.

La burocracia está de acuerdo
 en ofrendarse a la Nación;
 doscientos dólares mensuales...
 ¡Que siga el son!

[...]

¡La zafra! ¡La zafra! ¡La zafra!
 ¡Que siga el son!³⁶²

Vale aquí, para concluir con los comentarios a este poema de Guillén, dar cuenta de cómo el estribillo “¡Que siga el son!” es un indicador de la tan criticada como celebrada actitud del latinoamericano de enfrentar las desgracias con bromas, ron, baile, fiesta. Actitud que satiriza Guillén al ubicarla junto a las alusiones al ejército, al poder civil y a la mismísima Nación.

Esta línea satírica asentada en lo político-social si bien es cultivada de manera excepcional por Guillén, es en poetas como el mexicano Salvador Novo con quien llega a derroteros estéticos de una actitud pocas veces vista, sobre todo si la consideramos en el contexto de la tan conservadora literatura mexicana. Sin embargo en Novo, a diferencia de Guillén y Palés Matos, el comentario humorístico de lo social viene travestido y potenciado en la sátira hecha de manera puntual de ciertos personajes de la cultura y la política mexicana de principios del siglo XX. Por ello el lector debe deducir de la burla humorística puntual, y a partir de los conocimientos extratextuales con los que cuente, las categorías sociales que son satirizadas.

Novo,³⁶³ como todo satírico sabedor de sus herramientas de asalto, fue un personaje de controversias, como lo consta el hecho de que si bien Octavio Paz³⁶⁴ lo

³⁶² Guillén, 142-143.

declara como un maestro del género, pues “Tuvo mucho talento y mucho veneno”, también lo caracteriza por tener “pocas ideas y ninguna moral.” Continúa Paz diciendo que el cronista por excelencia del grupo de Contemporáneos escribía

Cargado de adjetivos mortíferos y ligero de escrúpulos, atacó a los débiles y aduló a los poderosos; no sirvió a creencia o idea alguna, no escribió con sangre, sino con caca. Sus mejores epigramas son los que, en un momento de cinismo desgarrador y de lucidez, escribió contra sí mismo. Eso lo salva.³⁶⁵

Esta lectura de Novo, evidentemente sesgada y tendenciosa en tanto que enfatiza la cuestión moral-ideológica de la obra de Novo (obvia su valor específicamente literario) contrasta con lo que la estudiosa de la obra novista, Reyna Barrera, asume en su libro

³⁶³ —Nació en 1904, en la Ciudad de México [murió en 1974]. Fundador, junto con Xavier Villaurrutia, de las revistas *Ulises* (1927) y *Contemporáneos* (1928), fue activo participante en la renovación de la literatura mexicana. Si Novo puede ser el prosista más diestro de los ‘Contemporáneos’, su poesía cuenta entre las mejores de ese grupo. (Como autor de versos satíricos nadie se le compara.) Espíritu afín al de Tablada en algunos aspectos, Novo ‘nacionaliza’ el humor de vanguardia: sus poemas manifiestan la burla del sentimiento modernista y la apertura hacia el paisaje de la primera posguerra: urbano, industrial, publicitario. En las letras inglesas descubre su auténtica voz. Las breves, casi epigramáticas, composiciones de *Espejo* rescatan, fijan con distancia crítica, imágenes de la infancia perdida. En *Nuevo amor* el encuentro, la separación, la memoria de sal o de ceniza se expresan directa y libremente, con una tonalidad de íntima pesadumbre que no menguó nunca su novedad ni su frescura. Novo ganó el Premio Nacional de Literatura en 1967.” Cito de *Poesía en Movimiento. México, 1915-1966* (edit. Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis), México: Siglo XXI, 2000. Su obra poética comprende: *XX poemas* (1925), *Nuevo amor* (1933), *Espejo* (1933), *Seamen Rhymes* (1934), *Décimas en el mar* (1934), *Romance de Angelillo y Adela* (1934), *Poemas proletarios* (1934), *Never ever* (1934), *Un poema* (1937), *Poesías escogidas* (1938), *Dueño mío. Cuatro sonetos inéditos* (1944), *Decimos: “Nuestra tierra”* (1944), *Florido laude* (1945), *Dieciocho sonetos* (1955), *Poesía 1915-1955* (incluye *Poemas de infancia*, 1955), *Sátira. Un libro ca...* (1955) y *Poesía* (1961). Salvador Novo fue el primer poeta mexicano del que se tradujo un libro completo al inglés en 1935 (para entonces ya había sido traducido al francés y al portugués). Sus ensayos fueron editados por Sergio González Rodríguez en el volumen *Viajes y ensayos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

³⁶⁴ Quien desarrolla su ideas sobre la vanguardia en el libro *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral, 1986.

³⁶⁵ Cito de: Salvador Novo, *La estatua de sal*, pról., Carlos Monsiváis, México: CONACULTA, 2002, p. 31.

Salvador Novo, navaja de la inteligencia con respecto al libro *Sátira*,³⁶⁶ que bien podemos extender al resto de la obra satírica de Novo no contenida en ese libro. El cual ~~ha~~ sido escrit[o] con la misma tinta negra que usó Quevedo en contra de los poetas conceptistas. En él reúne la enjundia magistral del verso rimado, [...] que agrede[n] de manera incisiva, con manifiesta agudeza e hiriente intención [...]"³⁶⁷

A la diversidad de voces que se hacen eco de la obra satírica de Novo, se suman aquéllas que enfatizan la condición “extrema” de la sexualidad del vate: su homosexualidad,³⁶⁸ como el detonador, el catalizador de su estro poético satírico. Consideremos a este respecto que si bien la preferencia sexual no debiera de tomarse en consideración al momento del análisis textual de su obra, dada la impronta que este aspecto tiene en la poesía y su presencia toral en la obra toda de Novo, es preciso realizar, aún al calce, algunos comentarios a este respecto.

El escritor mexicano Roberto Vallarino apunta en el prólogo que escribió para la antología *Salvador Novo*: “Hay que recordar que Novo fue, como él mismo confesó, una loca, no obstante, su concepción estética del mundo fundada en necesidades internas de expresión es de una autenticidad indiscutible.”³⁶⁹ Entonces si la homosexualidad de Novo le otorgó un plus a su obra, lo hizo en virtud de sus implicaciones sociales y no *per se*, hay que preguntarnos si la acidez corrosiva de Novo tuvo su origen en la necesidad de autoafirmación por un lado; y por otro debido a una franca timidez e inseguridad de su

³⁶⁶ Recordemos que este libro incluye *La Diegada* en la que Novo ridiculiza, decapita, la imagen del muralista mexicano Diego Rivera y de su consorte Frida Kahlo.

³⁶⁷ Reyna Barrera, *Salvador Novo, navaja de la inteligencia*, México: Plaza y Valdés, 1999, p.219.

³⁶⁸ Sobre éstos y otros asuntos de la intimidad de Novo, bien se pudo consultar la biografía *Contando mis pasos* escrita por otro poeta mexicano que convivió con Novo: Elías Nandino.

³⁶⁹ Barrera, 223.

persona, que le orilló a vivir en la cultura protegiéndose con la risa y el escarnio, del ataque de una otredad que lo censuraba y señalaba como un —aro”.

Al margen de estas consideraciones de la biografía no literaria de Novo, y pesar de que Reyna Barrera propone que el gran acierto de las sátiras de Novo, a diferencia de las horacianas, radica en que su ataque va dirigido a un individuo con nombre y apellido (como en el caso de *La Diegada*) y no a un tipo social abstracto tan del gusto de la sátira clásica, he decidido considerar para este trabajo un par de sátiras que no precisan de referentes extratextuales históricos, cuyo sujeto de escarnio es de corte —abstracto”, y que generalmente son eclipsadas por los sonetos satíricos personales u homoeróticos.

En el primer volumen poético de corte vanguardista,³⁷⁰ publicado en 1925 por Novo, *XX poemas*³⁷¹ se incluye el poema —La renovación imposible” cuyo asunto metapoético le permite a Novo explayarse en uno de los lugares donde su pluma se encontraba de manera más cómoda, la autosátira. En este poema, Novo plantea una sátira metapoética, al concebir el hecho satírico desde el objeto (el poema) que es al mismo tiempo el sujeto del ataque satírico:

Todo, poeta, todo —el libro,
ese ataúd— ¡al cesto!
y las palabras, esas
dictadoras.

Tú sabes lo que no consignan
la palabra ni el ataúd.

La luna, la estrella, la flor
¡al cesto! Con los dedos...

³⁷⁰ Para una lectura crítica acerca de la pertenencia de dicho volumen a la vanguardia consúltese el ensayo publicado por Laura Trejo en la Universidad de la Rioja —*XX poemas* de Salvador Novo desde una perspectiva vanguardista” *Anuario de Letras*, Vol. 25, 1987, pp. 253-269.

³⁷¹ Título que continúa la tradición de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Girondo y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) de Pablo Neruda.

¡El corazón! Hoy todo el mundo
lo tiene...

Y luego el espejo hiperbólico
y los ojos, ¡todo poeta!
¡al cesto!

Mas ¿el cesto...?³⁷²

La invectiva de Novo dirige sus ~~venenos~~” líricos no sólo, como apuntábamos arriba, hacia el hecho poético, sino sobre todo al oficio escritural y en última instancia a la palabra misma: al *verbum dicendi*, que se convierte así en un habitante del cesto, el cual, sin embargo, al ser continente de desechos, no tiene ya cabida en el concierto de las ~~cosas~~” del mundo, quedando suspendido de la interrogación y los puntos suspensivos con los que cierra el poema.

Este gusto de Novo por hacer gala de burla de su propia imagen como de su oficio y afición: la poesía, es el que a decir de Barrera lo ~~resguarda~~ [...] del campo de la intolerancia”. El desenfado de su visión poética, la paradójica toma de posición frente al canon (al cual él estaba gustoso de acceder), le franqueó a Novo la capacidad de hacer de lo cómico grotesco una acre crítica de la realidad. No cabe duda que esta actitud de Novo, antes que la experimentación formal o la búsqueda temática anticanónica, es la que acerca al poeta mexicano al espíritu de la vanguardia, y le ha permitido permanecer vigente hasta hoy día.

Ya se ha dicho, pero vale aquí la pena recalcarlo, así como Novo vio en la figura por antonomasia del muralismo mexicano: Diego Rivera, ocasión para el escarnio, también vio en la Revolución Mexicana y lo mexicano (mejor, quizá, lo folclorista

³⁷² Cito de: Salvador Novo, *Nuevo Amor y otras poesías*, México, FCE, 2001, p. 32.

mexicano, que no la mexicanidad) ocasión para que el humorismo ~~“láctico”~~ de la sátira ejerciera de gozosa manera su oficio desmitificador. Prueba de ello es el poema ~~“Viaje”~~, escrito sobre un trasfondo que parece parodiar los paisajes de Gerardo Murillo (Dr. Atl), mientras se escucha en la radio (a puro silbido) *Troka* de Silvestre Revueltas. En dicho poema Novo ve en la prosopopeya de la vasta botánica del campo mexicano, una oportunidad inefable para poner en escena un entremés burlesco que satiriza al mexicano ~~“cosmopolita”~~, que con su levita de manta gusta ~~“jugar tennis con nopales y tunas”~~:

Los nopales nos sacan la lengua;
[...]

Alguno que otro árbol
quiere dar clases de filología.
Las nubes, inspectoras de monumentos,
sacuden las maquetas de los montes.

¿Quién quiere jugar tennis con nopales y tunas
sobre la red de los telégrafos?
Tomaremos más tarde un baño ruso
en el jacal perdido de la sierra:
nos bastará un duchazo de arco iris,
nos secaremos con algún stratus.³⁷³

Es evidente cómo en este poema el humor satírico de Novo da cuenta del llamado ~~“buen gusto”~~ para provocar y ~~“más seguramente porque la ‘sordidez’ expresiva neutraliza aquello que lo expulsa de las buenas costumbres.”~~³⁷⁴

Ahora bien, si Novo es capaz de cambiar las jerarquías sociales, de modificar las maneras de evaluar lo trascendente de lo banal, de mitificar lo prosaico y rebajar lo ~~“respetable”~~, lo es en tanto que conoce al enemigo desde dentro, gracias a su actividad

³⁷³ Novo, 21.

³⁷⁴ Novo, *La estatua...*, 30. Actitud consecuente con lo que plantea Carlos Monsiváis en *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, México: ERA, 2000.

como funcionario gubernamental. Actividad que lo obliga a gravitar en dos centros antagónicos de poder:³⁷⁵ la burocracia y la literatura, a partir de los cuales conocerá la ideología subyacente en las problemáticas sociales de aquellos años; producto tanto de la inestabilidad política heredada de la recién concluida Revolución Mexicana, como por la influencia ideológica de las potencias extranjeras.³⁷⁶

Con estos aspectos en mente podremos analizar el poema “El mar” como un texto satírico, en el cual, a través de un ropaje “sindicalista”, Novo llama al tinglado del ridículo a los actores más importantes del orbe:

—El mar”

Post natal total inmersión
para la ahijada de Colón
con un tobillo en la Patagonia
y un masajista en Nueva York.
(Su apendicitis
abrió el canal de Panamá).

[...]

ya que no puedes
hacer un sindicato de océanos
ni usar la huelga general,
arma los batallones de tus peces espadas,
vierte veneno en el salmón
y que tus peces sierras
incomuniquen los cables
y regálale a Nueva York
un tiburón de Troya...³⁷⁷

³⁷⁵ En tanto que sus fines y herramientas son opuestos. A pesar de esto, en la primera mitad del siglo XX e incluso hasta estos albores del XXI, es común, que como estrategia de sobrevivencia o como una manera de acumular poder, ciertos escritores se sumen a las huestes burocráticas, sin detrimento de su obra literaria.

³⁷⁶ Cfr. con lo dicho *supra*, en p.42-44, con respecto a Guillén.

³⁷⁷ Novo, 51-53.

Novo cambia la mirada en este poema, de lo doméstico a lo universal, sin perder de vista el problema de la identidad latinoamericana; en consecuencia, ancla el texto a ciertos datos históricos referentes a la génesis de América: ~~La~~ ahijada de Colón”; en referencia, a la ~~otra~~” conquista por parte de la otra *América*, la de los autodenominados *americanos* (estadounidenses), que ya desde aquellos años y arropados en la injerencista ~~Doctrina~~ “Doctrina Monroe”,³⁷⁸ pretendían extender su influencia a toda Latinoamérica. Ahora cabe preguntarnos ¿pero y quién es aquí el sujeto satirizado? evidentemente el Continente Americano, que a pesar de la prosopopeya con que lo viste Novo, es incapaz de armar una ~~huelga~~ general” con la que socavar a Nueva York, ridiculizándolo así al darle un hálito épico que no posee, aunque arme ~~sus~~ batallones de peces espada”, lo que recuerda fuertemente (aunque con otra intención) la carnavalización presente en la batalla de Don Carnal y Doña Cuaresma en el *Libro de Buen Amor*, de Juan Ruiz Arcipreste de Hita.³⁷⁹

Como lo comentamos líneas arriba, a pesar de que ~~[m]~~ucho de la obra y el comportamiento de Novo gira en torno de su trasgresión sexual: los poemas de la desolación del marginado, el travestismo autobiográfico, [...] donde abomina del cuerpo propio y exalta el sarcasmo de sí,³⁸⁰ será éste un aspecto que aquí no plantearemos, entre otras razones, porque el año de publicación del libro que contiene la mayoría de este tipo de textos, *Sátira* no cumple con la restricción temporal que nos propusimos acatar al

³⁷⁸ Dicha doctrina se sintetiza en la frase —~~América~~ para los americanos”. La elaboró John Quincy Adams, aunque es usualmente atribuida al presidente de los Estados Unidos James Monroe, quien la proclama en 1823. El doble discurso de la doctrina oculta(ba) (bajo la amenaza de que los Estados Unidos no tolerarían ninguna interferencia o intromisión de las potencias europeas en América) su intención por hacer de Latinoamérica, poco más que Estados Asociados de los EEUU (como ocurrió con Puerto Rico).

³⁷⁹ Quede en claro que con lo dicho ni propongo una relación intertextual del poema de Novo y el *Libro de Buen Amor*, ni afirmo que Novo haya conocido dicho libro. Me limito a observar el paralelismo del procedimiento satírico carnavalesco en el uso de la prosopopeya y su intención humorística sobre el sujeto poético.

³⁸⁰ Novo, *La estatua...*, 12.

inicio de este estudio; en segunda instancia porque muchos de estos poemas son circunstanciales (como los sonetos en ocasión del Año Nuevo) o porque responden a algún dato biográfico del autor de mayor interés para la historiografía literaria que para el tipo de crítica realizada en este trabajo, como el caso del soneto en el que alude al poeta mexicano Xavier Villaurrutia de esta manera:

Esta pequeña actriz, tan diminuta
que es de los liliputos favorita,
y que a todos el culo facilita,
¿es exageración llamarle puta?”

Anotemos finalmente que si más de un comentarista de la obra de Novo lo ha considerado como el Óscar Wilde de México (Monsiváis *dixit*) por su extravagancia, su homosexualidad, sus afanes teatrales y su humor mordaz, es también pertinente (con las distancias que el yerro impone) acercarlo en el ámbito de la lengua castellana con uno de los mejor satíricos de los Siglos de Oro: Francisco de Quevedo, con quien comparte el gusto por la escatología, por hacer del soneto un lanceta que al principio sólo lacera y termina por desgarrar el ~~—~~músculo moral” del satirizado.

Ironía, parodia y sátira se nos han develado en este capítulo como armas, a la vez que como herramientas, con las que el poeta latinoamericano de la vanguardia formó alianzas para deconstruir y reformular su mundo entre los polvos de la Historia, en pos de lo que Carlos Fuentes llamara el ~~—~~espejo enterrado”: la identidad, su identidad, nuestra identidad latinoamericana.

CAPÍTULO 5

ABSURDO, GROTESCO Y HUMOR NEGRO. LA ANTROPOFAGIA CARNAVALESCA DE LA VANGUARDIA

(Fijman, Sinán, Huidobro, Guillén, Palés, Ballagas, Girondo, Mayo)

Yo soy François, lo cual me pesa,
nacido en París, junto Pontoise,
y de la cuerda de una toesa
sabr  mi cuello que mi culo pesa.

François Villon

Basadas en el principio de autonomía de la obra de arte (o no-arte como quiso dadá), las vanguardias literarias encontraron, en la eliminación del sentido lógico del discurso, la anhelada autonomía de la expresión poética con respecto a los paradigmas impuestos por el concepto aristotélico de m imesis; pronunciándose a favor de una legibilidad no referencial del texto poético, donde la forma de la expresión es independiente del contenido, siendo ella misma y su proceso creador el *contenido* del texto. Con esto se intent  eliminar totalmente el “asunto” poético, se abogó por la fragmentación del discurso, por la creación de neologismos y la “contaminación” ling stica, en pro del descentramiento del receptor escatim ndole los referentes “reales” a los que pudiera acudir para “descifrar” el “sentido” del poema.

Esta tendencia experimental “purista” abarcó desde el ejercicio meramente sonoro que hemos revisado en el capítulo segundo con la experimentación al gica dadaísta, hasta la apuesta por el absurdo que “obscurece” el poema y encripta su no-sentido, en busca de un humor “inteligente” de inspiración nihilista. Cuando este absurdo, descubridor y creador de realidades sólo posibles por virtud de la lengua, acentúa hiperbólicamente los

defectos del cuerpo y sus fluidos de modo dialéctico, constituye lo que Bajtín llamará el grotesco carnavalesco.³⁸¹

Como veremos adelante en la discusión puntal de cada uno de estos aspectos, ambas expresiones de lo inconcreto buscan la ~~razón~~ de la nada en la sin-razón como un recurso humorístico. Humor que desde los márgenes de la lengua hace de cada uno de los puntos de su periferia semántica, un nuevo centro sémico que no deja de ser periférico, con lo que aumenta la entropía del sistema de significantes del poema: se disparan y dispersan las probabilidades de ~~ser~~ *significado*, para ~~estar~~ *significando*.³⁸²

Absurdo, grotesco y humor negro se explican entre sí, se precisan para poder identificarse, son translúcidos entre ellos y permutan de tal manera su posición en el discurso poético, que nos obligan a trazar una cuadrícula de ~~probabilidades~~ máximas de su presencia, antes que de asertos absolutos de su función y expresión en un determinado poema.

Dado que el lenguaje poético de la vanguardia tuvo, entre sus ~~afeites~~ estilísticos preferidos, la violación de las reglas sintagmáticas, y, por lo tanto, la pérdida de semanticidad, el absurdo se presenta en él en dos niveles: el del caos ~~controlado~~ de las reglas de combinación semántica expresado a través de la negación de los principios de causalidad e identidad en el plano sintáctico del verso; y por las referencias temáticas relacionadas con ámbitos alienados: la neurosis, la locura, la perversión sexual, que se encuentran ~~normalizados~~, mientras que los actos cotidianos son descontextualizados, puestos en un escenario enrarecido cuyo resultado será inesperado. En ambos casos, el

³⁸¹ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. México: Alianza, 2002.

³⁸² Cfr. con el capítulo II.

poema adquiere su pertenencia en el ámbito de lo absurdo por el conflicto que resulta entre el horizonte de expectativas del receptor (sugerido por el poema), y la solución contraria a lo esperado que ofrece el poema.

Sin embargo, esta concepción de absurdo, como suma de contradicciones no excluyentes, aunque validada por la definición ofrecida por el diccionario³⁸³ y por las consideraciones asentadas en los manifiestos vanguardistas³⁸⁴, deja de lado un aspecto de orden filosófico (metafísico) que aquí nos será útil.

El absurdo, desde una perspectiva existencialista, es un concepto de orden metafísico y moral que define el sin-sentido de la vida, dominada por la angustia de la muerte. Heidegger, publica en 1927 *Ser y tiempo* (*Sein und Zeit*³⁸⁵) libro que intenta responder la pregunta clave: ¿Por qué hay ser y no más bien nada?, que de otra manera también se pregunta la vanguardia: ¿Por qué sólo ~~así~~ puede, debe ser, es, el ser? Lo que en Heidegger es angustia, para la vanguardia es oportunidad humorística, ya que al creer en el desmantelamiento de la razón, toda pregunta ontológica se vacía de significado y sólo adquiere sentido como hecho lúdico. Es así que mientras el existencialismo se hunde en el pesimismo del ~~absurdo~~ de una existencia a la que el hombre está ~~condenado~~ y

³⁸³ —~~Término~~ de origen latino (*absurdus*: necio, disparatado) que se aplica a enunciados sin sentido lógico y a situaciones que no admiten una explicación racional. En Demetrio Estébanez Calderón, en su *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza, 1996, p 1.

³⁸⁴ Bretón en su *Segundo Manifiesto* dice que ~~—~~ el espíritu humano existe un cierto punto desde el que [...] lo real y lo imaginario [...] lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones.” Por su parte Tristan Tzara en *Dadá Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo* escribe: —~~R~~ámbulo = sardanápalo / uno = valija / [...] sí = bigotes / 2 = tres [lo que es matemáticamente comprobable] / bastón = talvez / [...] vicio =bis / octubre = periscopio / [...].”

³⁸⁵ La obra ha sido traducida al castellano por el filósofo español José Gaos, *El ser y tiempo*, México: FCE, 1951.

cuya consecuencia vital es la angustia³⁸⁶, la vanguardia parte de ahí para sentar las bases de una realidad paralela, absurda, pero gozosa.

Estos dos acercamientos a lo absurdo se sintetizan y expresan de una manera poética cercana al humor negro, en la obra del poeta argentino Jacobo Fijman³⁸⁷ y su poemario *Molino Rojo*. Acerca de este libro comenta Arancet Ruda que:

Reconocemos claramente [...] que en *Molino rojo* muchas veces la locura y su padecimiento están expresados mediante un humor mordaz, que se manifiesta de tres maneras:

- 1) con la palabra “sarcasmo”,³⁸⁸
- 2) mediante elementos pertenecientes al mismo campo semántico y referencial del sarcasmo (aquí entran las máscaras y sus variaciones),
- 3) por medio de la combinación de campos semánticos y de construcciones integradas por sememas propios de registros distintos.³⁸⁹

Este último aspecto es el que aquí nos interesa, ya que responde perfectamente a la concepción que de absurdo tenía la vanguardia, como hemos expuesto con anterioridad.

Ahora bien, esta filiación formal al absurdo es reforzada en el ámbito conceptual, lo que

³⁸⁶ Estos principios filosóficos serán desarrollados de manera independiente en el teatro del absurdo de Jarry, Ionesco, Pirandello, et al.

³⁸⁷ Jacobo Fijman nació en 1898 en Besarabia, Rusia —hoy Rumania— y falleció en 1970 en el Hospital Borda de Buenos Aires, donde permaneció casi 20 años. Su primera internación por problemas mentales data de 1921, dándosele de alta seis meses después. En 1942 lo recluyen por segunda y definitiva vez en el neuropsiquiátrico donde permaneció hasta su muerte. En 1948, Leopoldo Marechal lo incluye junto al pintor Xul Solar y a Macedonio Fernández en *Adán Buenosayres*. Fijman es ahora Samuel Tesler, un personaje crecido en la fealdad y la sabiduría. Entabló amistad con escritores y pintores de esa generación, tales como Oliverio Girondo, Pompeyo Audivert y Jorge Luis Borges. Fue violinista callejero. Tocaba para ganarse la comida diaria. En el mes de diciembre de 1970, un enfermero del hospital Borda, cuelga el epitafio de Fijman en el dedo de su pie: "Jacobo Fijman, 72 años, muerto de edema pulmonar agudo". Así concluían veintiocho años de internación física y espiritual, quedaba en libertad un preso de la poesía siempre asediado por un triple destino de exclusión: pobreza, reclusión y olvido. Su obra poética consta de escasos tres libros, amén de *Molino rojo*, del que arriba nos ocupamos, publicó *Hecho de estampas*, Buenos Aires: M. Gleizer editor, 1930, y *Estrella de la mañana*, Buenos Aires: Editorial Número, 1931.

³⁸⁸ Que veremos junto al punto siguiente en el capítulo “V” de este trabajo.

³⁸⁹ Cito de: María Amelia Arancet Ruda, *Jacobo Fijman, una poética de las huellas*, Buenos Aires: Corregidor, 2001, p. 88.

en Fijman quiere decir, vital. Ya que como en pocos poetas, en él vida y obra dejan de ser entidades diferentes del individuo, conforman la unidad.

De ahí que para pensar la poesía de Fijman³⁹⁰ debamos tener siempre presente la locura³⁹¹ (como enfermedad mental); su condición de judío converso, lo que problematiza sus relaciones con el mundo; y la cotidiana realidad del poeta: desolación, angustia, pavor encarnado, que le obligan a la reclusión, a pensar la existencia en términos del absurdo heideggeriano, pero con matices eminentemente teológicos.

En las palabras preliminares de la entrevista a Fijman, que hiciera Vicente Zito Lema, se consigna que lo que más le ha impresionado al entrevistador es —su humor; corrosivo. En el extracto [sic] sentido del humor surrealista.”³⁹² Humor que en *Molino rojo*³⁹³ tiene su máxima expresión en el poema:

—Cant del cisne”

Demencia:
el camino más alto y más desierto.

³⁹⁰ Otro escritor latinoamericano que padeció y murió en la locura fue el ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1947), oscuro narrador quien en un brevísimo lapso de tiempo publica su libro de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), la novela del mismo año *Débora*, y *Comedia inmortal* y *Vida del ahorcado* (1932). Se tiene constancia de que con su novela, ahora presumiblemente extraviada, *Ojeras de la virgen*, obtuvo algún premio provincial. Para este malogrado prosista: —Sólo los locos experimentan hasta las glándulas de lo absurdo y están en el plano más alto de las categorías intelectuales”. Escritor que en la tónica de Roberto Arlt, indagó en la psicología del hombre, y por ende de sus personajes, de los que prefirió a los mórbidos, a los excluidos, a los antropófagos sádicos, y al resto de la fauna circense que habita en las fronteras de la ortodoxa vida.

³⁹¹ Sobre la locura y el trabajo artístico en general se puede consultar: Juan Carlos Foix, *Creación y locura*, Buenos Aires: Johnson & Johnson, 1975. Creo importante realizar en un momento posterior un análisis comparativo de Leopoldo María Panero y Fijman, y su tratamiento de lo divino y lo cómico, como parejas antagónicas que determinan al ser.

³⁹² En Vicente Zito Lema —Reportaje a Jacobo Fijman” *Crisis*, Buenos Aires, 1970, pp. 32-38.

³⁹³ Primera edición: Jacobo Fijman, *Molino rojo*, Buenos Aires: Editorial El Inca, 1926. Edición de 500 ejemplares. Reúne un total de 41 poemas. A pregunta expresa en la entrevista ya citada de Vicente Zito Lema: —Qué significan los títulos de cada uno de sus libros?”, responde Fijman: —*Molino Rojo* recuerda la demencia, el vértigo. Yo buscaba un título para esa obra que significara mis estados y reparé en un molinito viejo que tenía en la cocina. De color rojo. Para moler pimienta. Y vi en ese objeto todo lo que mi poesía quería expresar.” p. 33.

Oficios de las máscaras absurdas; pero tan humanas.
 Roncan los extravíos;
 tosen las muecas
 y descargan sus golpes,
 afónicas lamentaciones.

Semblantes inflamados;
 dilatación vidriosa de los ojos
 en el camino más alto y más desierto.

Se erizan los cabellos del espanto.

La mucha luz alaba su inocencia.

El patio del hospicio es como un banco
 a lo largo del muro.

Cuerdas de los silencios más eternos.

Me hago la señal de la cruz a pesar de ser judío.

¿A quién llamar?
 ¿A quién llamar desde el camino
 tan alto y tan desierto?

*Se acerca Dios en pilchas de loquero³⁹⁴,
 y ahorca mi gañote
 con sus enormes manos sarmentosas;
 y mi canto se enrosca en el desierto.*

¡Piedad!³⁹⁵

³⁹⁴ Las cursivas son mías. Cuando Fijman, en su libro *Hecho de estampas*, se identifica con algún personaje divino, dice en el —Poema V—: —Y me veo colgado como un cristo amarillo sobre los / vidrios pálidos del mundo.” Fijman, p.73. (vid *infra* ficha bibliográfica completa).

³⁹⁵ Cito de: *Molino rojo y otros poemas*. Jacobo Fijman, selecc. y n. Carlos Vitale, Barcelona: Plaza & Janés Editores, 2000, pp. 7-8. Existe una edición del mismo año en versión —pdf de *Molino rojo* y *Hecho de estampas* publicado en www.elaleph.com con presentación de Carlos Ricardo. Ni en estas ediciones, ni los comentaristas del texto, dan cuenta de la existencia de seis versos que Mihail Grünfeld incluye como parte final del poema en su *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia*, Madrid: Hiperión, 1997, p. 74. Aunque no lo dice de manera explícita, se intuye que Grünfeld toma directamente del libro original su transcripción, cito los versos: El timbre de mis ojos / esparce intimidad. / Mi piedad de rodillas / se arroba en los suspiros del ocaso / (palomas de violeta) / ¡Mis manos palpan el color de la misa!

En este poema gobernado por la demencia y la conciencia de padecerla del yo poético, Fijman mezcla lo grosero con lo elevado: “~~se~~ erizan los cabellos del espanto” / “~~mu~~cha luz alaba la inocencia”; lo divino con lo mundano: Dios vestido en “~~p~~ilchas de loquero”; lo sublime con lo grotesco: “~~Me~~ hago la señal de la cruz...” / “~~S~~emblantes inflamados” / “~~O~~ficios de las máscaras absurdas”: pares antagónicos que tienen como resultado constituir un poema del absurdo vanguardista, al provocar un choque humorístico en el lector por gracia de lo inesperado.

A este respecto comenta Néstor Ibarra que en Fijman es recurrente “~~mez~~clar risa o burla, con terror y muerte: propensión al humorismo macabro”³⁹⁶ Humor negro que se plantea desde los inicios de “~~C~~anto del cisne”³⁹⁷ al considerar a la demencia como una experiencia extática, casi como un arrebató místico, al ser, en la línea de santa Teresa de Jesús “~~el~~ camino más alto y desierto” como sólo lo puede ser el amor absoluto por lo divino.³⁹⁸

Por otro lado consideremos que la unión de lo sagrado y lo vulgar en el poema se da en el intermedio que supone la lengua: en las “~~C~~uerdas de los silencios más eternos”, que deberán ser ocupados por la angustia ontológica del ser y su necesidad de respuestas, pero como dice Fijman “~~A~~ quien llamar?

³⁹⁶ Cito de: Néstor Ibarra, “Los obscurantistas: Fijman y Molinari” en *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el Ultraísmo (1921-1929)*, Buenos Aires: Imprenta Viuda de Molinari e Hijos, 1930, p.73.

³⁹⁷ Con las implicaciones simbólicas que esto con lleva: transformación de la fealdad exterior en belleza ideal. Animal aquí considerado como un elemento simbólico religioso, y no como en Enrique González Martínez una afectación del estilo modernista rubendariano: “~~F~~uércelo el cuello al cisne...”

³⁹⁸ Fijman fue un lector recurrente de textos religiosos y teológicos, como queda asentado en la entrevista de Zito Lema: “...he leído muchísimo; especialmente a Santo Tomás de Aquino, a todos los maestros de la patrística latina y griega.”

Fijman logra en este poema, no sabemos en qué medida de manera plenamente consciente desde el punto de vista estético, que elementos semánticamente incongruentes se yuxtapongan, resultando ello en un efecto humorístico cuyo punto álgido son los cuatro versos finales (en cursivas) anteriores a la tremenda sentencia conclusiva —¡Piedad!—. En ellos el poeta argentino nos lleva a un viaje por los sentidos que va de lo material a lo intangible, hasta llegar al absurdo existencial. Dice Fijman: —Se acerca Dios en pilchas de loquero”: aparece el sentido de la vista con la que accedemos a una imagen rebajada, cómica, carnavalesca de lo divino; —y ahorca mi gañote / con sus enormes manos sarmentosas”: el sentido del tacto acentúa la corporeidad, la corrupción y fragilidad humana del yo poético, de una manera ciertamente humorística, baste imaginar la escena; —y mi canto se enrosca en el desierto”: el sentido del oído ha dejado a la otredad divina para centrarse en sí mismo, para, como quería Withman, hacerse un canto a sí mismo, que en contraste con las imágenes anteriores destierra al humor, a la posibilidad de ver en la vida ocasión para el gozo, para el desenfado, enfocándose en el desierto³⁹⁹ absurdo del sinsentido.

Como hemos visto —el lenguaje poético que se abre en Fijman evade cualquier tipo de interpretación... se cierra sobre sí mismo y trasluce la profundidad del propio poeta.”⁴⁰⁰

Lo que implica que

La revisión planteada en términos estéticos se convierte en él en un proceso que involucra la conciencia; si el mundo está en crisis, donde más se manifiesta la necesidad de transformarlo es en la intimidad vital, donde se genera la verdadera —función liberadora” exaltada por los poetas surrealistas.⁴⁰¹

³⁹⁹ Como en su momento Cristo lo hizo.

⁴⁰⁰ Cito de: *Jacobo Fijman. Obra Poética*, Buenos Aires: Editorial La Torre Abolida, 1983, p. 5.

⁴⁰¹ Fragmento del breve texto de la presentación biográfica de Fijman (sin autor, ni folio) en *Molino rojo...*

Si Fijman fue un vanguardista que utilizó al absurdo por doble partida, también fue una especie de místico que escondió en la risa la complejidad del ser y la nada (citando a Sartre). Alucinación lírica (cuyo nombre científico es ~~ps~~icosis distímica – Síndrome Confusional’’) ⁴⁰² gracias a la cual el poeta ~~dialoga~~’’ con quien considera su par poético: Isidore Ducasse, del que sin embargo rápidamente se desmarca, por ser ~~blasfemo~~’’ y ~~satánico~~’’. ⁴⁰³ La ~~estrategia~~’’ de sigue Fijman para expresar lo absurdo en oposición al estado de inocencia, que representaría el estado de iluminación mística, es de nuevo utilizada en el poema ~~El otro~~’’:

Bien dormía mi ser como los niños,
¡y encendieron sus velas los absurdos!

Ahora el otro está despierto;
se pasea a lo largo de mi gris corredor,
[...]

¡La esperanza juega a las cartas
con los absurdos!
Terminan la partida
tirándose las pantuflas. ⁴⁰⁴

⁴⁰² El dato lo tomo de ~~Jacobo Fijman. Poeta en hospicio.~~’’ *Talismán. Revista Literaria*. Ed. Cero, 1969, p. 9.

⁴⁰³ En los *Poemas Dispersos* no coleccionados y según consta en la versión en pdf ya citada (*vid supra*, cita 13) se consigna un poema a Lautréamont que es de utilidad para comprender el ~~—~~anguardismo’’ tan singular de Fijman ~~—~~Acerc a Lautréamont, 1’’ ~~—~~Debe estar ahora no en el infierno, sino en el ha /des, que es el reino de la muerte. // Él está como dormido; insomnis mortis. // [...] Pero él no da señales de haber tenido ninguna instrucción religiosa [...] / que lo pudiera llevar a la salud espiritual. / Sin embargo lo quiero y lo voy a ayudar. / Este hombre [...] no dio con nada más sino con el sufrimiento y la demencia del gran poeta. [¿alter ego de Fijman?] / Lautréamont era soberbio; se negó a rebajarse a ser un niño. / [...] Lautréamont me conocía y me conoce. Como Juez he tenido que verlo. Me pidió que no lo olvidara. Que intercediera por él ante Dios que es mi amigo’’ pp. 87-89. Y en ~~—~~Acerc a Lautréamont, 2’’ dice Fijman, ~~—~~Estaba acostado en el mar. Yo caminaba sobre las aguas y lo llamé: Lautréamont, / Lautréamont, le dije, soy Fijman. / Y él me contestó que me quería. Que seríamos amigos ahora en el mar, porque los dos habíamos / sufrido en la tierra pero no lloramos. Nos abraza / mos. Después quedamos en silencio.’’ p. 90.

⁴⁰⁴ *Molino Rojo*, p. 33.

Nombrar al absurdo en el marco de un evento onírico, implica que el ~~otro~~, otro yo mismo quizá ya expulsado del paraíso de la infancia (de lo contrario las velas las podrían encender ~~los~~ absurdos” en plena vigilia), es consciente de la agonía de enfrentarse con ese ~~gris~~ corredor” que es el ~~yo~~” racional. Sin embargo esta exposición que hasta aquí parece angustiante, es resuelta, como en *“Canto del cisne”* a través de lo humorístico, en esta ocasión, a través de la personificación de la esperanza y los absurdos, que siguiendo la estructura del diálogo paródico medieval (cuyo representante más célebre es la disputa entre griegos y romanos en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita) escenifican una partida de cartas, en la que probablemente se juegan la conciencia de ser del yo poético, que se resuelve cómicamente, ~~tirándose~~ las ~~pantuflas~~” esto es, instalados en el ocio, y como quiere el decir popular, en la ~~ehunga~~”; rebajando así a un mero juego azaroso la problemática del ~~ser~~” heideggeriano, y liberando de su gravedad al *dictus* de Rimbaud ~~Je~~ est un autre” y por su puesto al de Nerval: ~~Je~~ suis l’*autre*”.

Alejándonos de la dicotomía del absurdo en Fijman, pero compartiendo con él la certeza de que la pérdida de la niñez y su sueño, y por tanto la emergencia del hombre en continuo conflicto lleva a un absurdo racional que oprime al individuo, consideremos el breve poema *“Arrullo”* del panameño Rogelio Sinán. En esta breve pieza del libro *Onda* de 1929, se expone en un marco intimista e incluso materno, una paradoja: la presencia-muerte del pensamiento (lo racional) en lo onírico, y la vida en la locura, absurda, del pensamiento-niño, muerto. Este aspecto polivalente, aunque no siempre resuelto de la

mejor manera, de la poesía de Sinán, ha sido bien visto por Errol Caballero, quien comenta al respecto que:

La poesía de Rogelio Sinán es proteica: de resonancia tanto romántica como metafísica, de construcción tanto onírica como racional. En sus versos predomina la forma límpida, un ansia de transparencia que va buscando afanosamente su cauce [...] En la [...] primera parte, segunda parte [de *Onda*] el poeta se abandona a la contemplación mística, dejándose embriagar por el elixir de sus hallazgos y visiones.⁴⁰⁵

Visiones que como en Fijman, a la par de acometer una mayor racionalización lírica, se inclinan por desfondar la lógica del poema hacia el final, permitiendo la entrada de los vendales deconstructores del absurdo, en consonancia con la paradoja que caracteriza al arte moderno: la pasión contradictoria por cometer parricidio (Octavio Paz *dixit*); en el caso de Sinán el homicidio se cometerá contra el pensamiento (el eco de la realidad que reverbera en la mente):

*Como un niño
que
—dormido—
se ha quedado
en el camino
yo arrullo a tu pensamiento.*⁴⁰⁶

Lo arrullo... no lo despierto
pero presiento
que sigo
mi camino
—como un loco—
arrullando a un niño muerto!⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ Cito de Errol E. Caballero —Homenaje al mago de la isla” <http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2001/04/29/hoy/revista/2.html> (consulta: 14 de abril de 2008).

⁴⁰⁶ Las cursivas son mías.

En este poema, estructurado como dos secciones especulares que se flexionan por el centro a través del motivo del arrullo, Sinán plantea algunas equivalencias perturbadoras: si en la primera parte del poema (en cursivas) el eje discursivo es el yo poético presente *—como un niño*” dormido, esta imagen se desdoblará y trasladará a la sección complementaria, en que es sustituido por la locura del yo poético y la muerte de un niño que es el pensamiento. Esto implica que a partir de una solución absurda enmarcada en un tono humorístico negro, se problematiza a la conciencia y a la razón (el pensamiento), que fallecen en la intención de gobernar al individuo, que así lo *—presiente*” no lo sabe, lo intuye, poniendo al instinto por encima de lo racional. Por ello Fijman precisa como tensores del poema de dos pares antitéticos (complementarios): niño-pensamiento, con su hálito de positividad otorgado por la *—inocencia*” aún no alienada de la infancia, y locura-pensamiento, absurdo que es a todas luces irónico y maquiavélico. En síntesis, la intersección entre el yo poético, el pensamiento y la infancia, evidencia el juego de paradojas y absurdos que se resuelven en una imagen humorística que por trágica, pertenece al universo del humorismo negro.

Dentro de la línea más ortodoxa del absurdo poético, citaremos finalmente los cantos tres y cuatro de *Altazor* de Vicente Huidobro, donde los versos son disparados caóticamente como saetas de sentido aún incompleto, a la espera de combinarse con el resto de los versos para poder construir su identidad, que sin embargo, nunca es estable, siempre se encuentra (aun contra su voluntad) en movimiento perpetuo.

⁴⁰⁷ Cito de Rogelio Sinán, *Onda*, Roma: Casa Editrice, 1929, p. 36.

En el “Canto III” se da la conjunción insólita como productor del sentido humorístico, venido del absurdo y la sorpresa. Este tipo de poema absurdo, cercano al texto automático surrealista, es diferente a él por la intención final del texto. Mientras que el poema automático, simplemente (en teoría) pasa directamente del subconsciente del poeta a la página, sin apenas intervención de la lógica del pensamiento, en el absurdo creacionista, si bien domina la asociación libre de versos y de términos, éstos son “dispuestos” de tal manera que modulan la intensidad semántica, como meramente sonora, interviniendo así el pensamiento lógico en la realización de la lectura paradigmática del poema, aún a pesar del relajamiento de las convenciones gramaticales presentes en el eje sintagmático. En este canto existe una evidente voluntad de concatenación entre los versos, cuya consecuencia lógica, si bien correcta desde el punto de vista gramatical, es absurda en el nivel del contenido, lo que nos invita a leerlos bajo una mirada humorística:

III

[...]

Plantar miradas como árboles⁴⁰⁸

Enjaular árboles como pájaros

Regar pájaros como heliótropos

Tocar un heliótropo como una música

Vaciar una música como un saco

Degollar un saco como un pingüino

Cultivar pingüinos como viñedos

Ordenar un viñedo como una vaca

[...]

Desangrar campanas como corderos

Dibujar corderos como sonrisas

Embotellar sonrisas como licores

Engastar licores como alhajas

⁴⁰⁸ Estos y otros versos bien pueden ser objeto de un estudio en el cual se estudie su relación formal y temática con las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, que son, según su autor, una mezcla lúdica de humor + metáfora.

Electrizar alhajas como crepúsculos
 Tripular crepúsculos como navíos
 Descalzar un navío como un rey
 Colgar reyes como auroras
 Crucificar auroras como profetas
 Etc. etc. etc.⁴⁰⁹

Este procedimiento de libre asociación que tiende a infinito, en el que universos semánticos alejados de sí por el sentido común y el uso, ayuntan libremente para provocar imágenes surrealistas, es muestra evidente de la aplicación que realiza Huidobro de su teoría del creacionismo, ya que expresa plenamente su “voluntad de crear”, y que como apunta Eduardo Anguita:

exacerbada con un control consciente agudo, aparece formulada en sus múltiples manifiestos estéticos [en el canto III, tenemos] un poema en el que cada parte constitutiva y todo el conjunto presentan un hecho nuevo independientemente del mundo externo [aunque inevitablemente basándose en él] desligado de otra realidad que él mismo, pues tomo lugar en el mundo como un fenómeno particular, aparte y diferente de los otros fenómenos.⁴¹⁰

Tan es así que en el “Canto IV” y luego hiperbólicamente en el “VII”, como vimos en el primer capítulo de este trabajo, Huidobro decide prescindir de los conectores lógicos para simplemente permitir que las palabras construyan un “sentido” del absurdo autoreferencial:

Canto IV

[...]
 Ya viene la golonfina
 Ya vine la golontrina
 Ya viene la goloncima
 Viene la golonchina
 Viene la golonclima

⁴⁰⁹ Cito de: Vicente Huidobro, *Altazor*, Madrid: Visor, 1991, p. 50.

⁴¹⁰ Cito de *Vicente Huidobro. Antología*, prol., selec., trad. y n., Eduardo Anguita, Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag, 1945, p. 27

Ya viene la golonrma
Ya viene la golonrma⁴¹¹

Este proceso de descentramiento del significado se completa, antes de su vaciamiento absoluto al final del poema, en el “Canto V” donde el encuentro fortuito de vocablos produce algo más que las permutaciones e hibridaciones que arriba vemos. Ahora el poema se convierte en un caldo enzimático que deconstruye la estructura de los vocablos, y los vuelve a sintetizar borrando todo rastro de su origen, generando así un nuevo vocablo. Tal, que si nos parece que tiene un sentido humorístico, lo es únicamente por el contexto, por los ecos sonoros que en ellos percibimos y evocan realidades cómicas; pero, sobre todo, por la “voluntad” artística del creador:

—Cant V”

[...]
La carabantina
La carabantantú
La farandosilina
La Farandú
La Carabantantá
La Carabantantí
La farandosilá
La faransi⁴¹²

Ronda musical que bien puede ser un canto infantil a la vez que un conjuro iniciático; una alucinación verbal producto de la locura o incluso un mero error del tipógrafo a cargo de la formación de la plana...; pero que, como una pasarela de fantasmas de la lengua,

⁴¹¹ Huidobro, 60.

⁴¹² Huidobro, 83-84.

siguen la conseja del propio Huidobro y: ~~R~~íe, ríe antes que venga la fatiga / En su carro nebuloso de días”⁴¹³

Como comentábamos al inicio de este capítulo, el uso de lo absurdo, enfocado a lo corporal humano a través de, como propone Bajtín, ~~la~~ exageración, el hiperbolismo, la profusión [y] el exceso”⁴¹⁴ son los signos más característicos del llamado ~~estilo~~ grotesco⁴¹⁵. Estilo, dice Bajtín, esto es, que a diferencia del absurdo surrealista automático, el poeta construye el universo grotesco a través de una profunda racionalización, cargándolo de símbolos, que aunque tengan en su esencia un origen ~~absurdo~~, mantienen la suficiente significancia lógica como para sustentar un discurso cuyo contenido es posible de ser ~~resumido~~. Lo que por extensión nos llevará a considerar la existencia de un género grotesco; sin embargo ~~el~~” grotesco también puede ser *lo* grotesco: dejar de ser sustantivo para sólo adjetivar a un discurso con mayor amplitud semántica, reduciéndose a ser una característica, un fenómeno asilado dentro del discurso. No perdamos de vista que mientras para Bajtín el grotesco es un hecho positivo, regenerador, gracias al plusvalor que le otorga a lo cómico, para Kayser su valor radica en los elementos inesperados e inquietantes que filtra en el universo de lo cotidiano.

⁴¹³ Huidobro, 84.

⁴¹⁴ Cito de: Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza, 1999, p. 273

⁴¹⁵ Vale aquí recordar sucintamente la definición de diccionario de grotesco: ~~Término~~ derivado del italiano *grottesco* (de *grotta*: gruta, cueva). [...] dicho término [designa] una categoría estética y literaria con la que se alude a un tipo de descripción o tratamiento deformador de la realidad mediante una exageración premeditada, una reconstrucción desfigurada de la naturaleza (Bajtín)” Demetrio Estébanez Calderón, en el *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza, 1996, p. 484.

Evidentemente estas consideraciones estéticas sobre el grotesco no agotan los aspectos que se pueden estudiar de él, ni las perspectivas desde las cuales se puede abordar. En esta inteligencia, he decidido acotar el universo teórico a los postulados ofrecidos por Bajtín dentro del universo de lo carnavalesco; que, debido a la carnavalización⁴¹⁶ de la experiencia poética vanguardista, bien pueden ser aplicados a ella.

Ahora bien, como vimos en el capítulo tercero, es común que la risa vanguardista sea consecuencia burlesca de una postura misógina sobre el cuerpo, lo que limita su efectividad, ya que depende de los conflictos de género que en la época y lugar de lectura estén en boga; sin embargo, si en ~~la~~ base de las imágenes grotescas encontramos una *concepción particular del todo corporal y de sus límites*. Las fronteras entre el cuerpo y el mundo, y entre los diferentes cuerpos⁴¹⁷ pasan a un segundo plano: sólo importa el cuerpo en sí, el cual se convierte en una suerte de hipotexto⁴¹⁸ del —.cuerpo grotesco [que] es un cuerpo en movimiento. [Pues no] está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo...⁴¹⁹.

Esta dinámica de reinención obsesiva hace de lo grotesco el habitante por excelencia de la plaza pública, que si en Bajtín es el espacio físico real y simultáneamente un constructo del imaginario colectivo de los habitantes de la ciudad, en nuestro caso será la página vacía: plaza de papel, donde el y lo grotesco se representan en la misma medida en que la plaza-hoja se convierte en un espacio abierto para los excesos de la lengua; más

⁴¹⁶ Por su apuesta por la inversión de los valores establecidos en pro de la renovación de la vida; por la risa de todos, desde todos lados y hacia todos, a partir de la eliminación del concepto del —o— creador, y la emergencia de la noción de arte colectivo y efímero... etc.

⁴¹⁷ Bajtín, 284.

⁴¹⁸ Según el sentido que le da Genette en *Palimpsestos*.

⁴¹⁹ Bajtín, 285.

allá de la pirotecnia verbal del humor sonoro y de la concurrencia fortuita de absurdos en salmuera, como un hecho logotético, en el que desde una perspectiva más formal, alejándonos de la plaza pública y considerando ahora su naturaleza como expresión lingüística, habremos de pensar junto con Kim Robertson que:

[...] the propositions ‘Everything is ordered’ and ‘Nothing is ordered’ are contraries, and both are false if only some things are ordered. Mutually exclusive, and the truth of one entails the falsity of the other. In this thesis I shall argue that the grotesque is related to the more extreme of these two opposing principles, i. e. contradiction, and that its mixing of what should be discrete and mutually exclusive categories constitutes a form of conceptual contradiction.

[...] the grotesque is a mediating principle between order and no-order should be qualified, since these contradictories do not in fact allow mediation⁴²⁰

Esta convivencia de los opuestos que ya encontrábamos en el absurdo, tendrá aquí otro sentido. Más que ser (representar) los elementos contradictorios, las cláusulas de exclusión, se conformará como un “espacio”, un lugar constituido por el conflicto entre los pares antagonistas, manteniendo la tensión repulsiva entre ellos. Su razón de ser no consiste en “resolver” las contradicciones, sino de mantenerlas como motores de constante renovación. La crisis de logicidad del sistema signifiante, se convierte entonces en el fin del propio sistema, por lo que debemos dejar de considerarlo como una “anomalía” una “desviación” de la normalidad, ya que su “realidad” se encuentra en un plano paralelo, no consecuente, con el del discurso ordinario. Sobre este aspecto dice Robertson:

With this decent ring, the border of the work no longer functions as a border at all, and it becomes the locus of the violent conflict that confronts art with its

⁴²⁰ Cito de: Alton Kim Robertson, *The Grotesque Interface, Deformity, Debasement, Dissolution*, Madrid: Iberoamericana: 1996, p. 1.

negative principle, non-art, that is to say the world. Then grotesque⁴²¹ is the fruit of this conflict.⁴²²

El cubano Nicolás Guillén fue uno de los poetas latinoamericanos de vanguardia que con mayor fortuna utilizó lo grotesco para presentar temas de crítica social resueltos a través del humor negro. Para el poeta camagüeyano, lo grotesco fue ~~una~~ una síntesis de contrastes donde lo bello y lo feo, lo trágico, pero también lo cómico, lo culto y lo popular pugnan por imponerse, sin que esa dicotomía llegue jamás a ser resuelta.”⁴²³ Esto se entiende porque la risa guilleneana no es siempre gozosa, sino trágica, al estar determinada por la crítica sociopolítica tanto del poder establecido como de la impostura de cierta marginalidad. Así ocurre en el primer poema de *Motivos de son* (1930)

—Negro bembón”

[...]

Te queja todavía,
negro bembón;
sin pega y con harina
negro bembón,
majagua de dril blanco,
negro bembón;
zapato de do tono,
negro bembón...

Bembón así como ere,
tiene de to;
¡Caridad te mantiene,⁴²⁴
te lo da to!⁴²⁵

⁴²¹ Para una visión más amplia sobre el tema véase Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, New Jersey: Princeton University Press, 1982.

⁴²² Robertson, 13.

⁴²³ María Golán, —El grotesco popular en la obra de Nicolás Guillén: *Motivos de son*” en *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*, coord. Matías Barchino Pérez y María Rubio Marín, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004. p. 328.

⁴²⁴ Por supuesto que este poema también permite una lectura misógina, sin embargo aquí el acento está puesto más en la ridiculez del negro que en la sumisión de la mujer.

Si bien lo grotesco no aparece en el tratamiento lingüístico, sí que lo está en la “escenografía” ridícula en la que ubica Guillén al negro:⁴²⁶ vestido de blanco, con zapatos presumiblemente de charol, sin trabajo, mantenido y “respondón”. Pero esta expresión grotesca de superficie se acentuará en su siguiente poemario donde quiso “convertir [al negro] en un antihéroe; un escurridizo e inteligente personaje transversal cuyas arlequinadas groseras, sus burlas e ironías agachaban un enorme poder de denuncia y de transformación.”⁴²⁷

Cabe destacar que el acercamiento de Guillén al absurdo y la manera teatral de construir los poemas, le viene no sólo de los aires de la vanguardia, sino también desde el ámbito de lo popular y por lo tanto de los espectáculos del burlesque⁴²⁸. Este gusto por la (re)presentación del *quid* del poema, más allá de su mera enunciación poética en su poemario *West Indies Ltd.*⁴²⁹ se resuelve al fusionar el género dramático, con los ritmos del son y los juegos jitanjáforicos, en piezas poéticas basadas en situaciones grotescas, que en ocasiones tendrán un humorismo que, como bien apunta Golán, “es un humor negro [ya] que esconde su faceta trágica bajo la máscara carnavalesca”⁴³⁰:

⁴²⁵ Cito de Nicolás Guillén. *Obra poética*, compilación, prólogo y notas, Ángel Augier, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985, p. 91

⁴²⁶ Después de publicar *Motivos de son*, Nicolás Guillén se dedicó al periodismo, ámbito en que llegó a ser apodado como “Nico el Guillao”, debido a que se le señalaba de ofender la dignidad del negro, por continuar con su estereotipación bufonesca al estilo americano. Esto es, el del blanco bailarín de Tap, maquillado de negro, que realizaba insulsos *sketchs* en los que se acentuaba el “pimitivismo”, la condición de “ben salvaje”, de chistoso, del negro, por tener rasgos, se decía, simiescos. Nada que ver con el intento de Guillén por despertar la conciencia negra no folklórica.

⁴²⁷ Golán, 329.

⁴²⁸ Comenta Guillén en su libro de memorias *Páginas vueltas: memorias*, La Habana: Unión, 1982, que en varias ocasiones se encontró con Lorca en los cabarets de las “Fitas” donde se representaban obras populares bufas.

⁴²⁹ Primera edición: Nicolás Guillén, *West Indies, Ltd.* La Habana: Úcar, García & Cía., 1934.

⁴³⁰ Golán, 335.

—Balada⁴³¹ del güije”

¡Ñeque, que se vaya el ñeque!
¡Güije, que se vaya el güije!

Las turbias aguas del río
son hondas y tienen muertos;
carapachos de tortuga,
cabezas de niños negros.

[...]
bajo una luna de incendio,
ladra el río entre las piedras
y con invisibles dedos,
sacude el arco del puente
y estrangula a los viajeros.⁴³²

El poema consta de tres movimientos y una coda, fácilmente visibles porque cada uno está dividido por el coro grotesco: —Ñeque, que se vaya el ñeque! / ¡Güije, que se vaya el güije!”; conjuro que pretende exorcizar la tragedia por venir. En el primer momento citado arriba, Guillén se limita a exponer desde el exterior la fuerza del río a través de equivalencias absurdas, al ubicar en el mismo nivel significante los —carapachos de tortuga” y las —cabezas de niños negros”, las que decapitadas y putrefactas sufren una transformación grotesca, que no deja de ser cómica al darnos cuenta que han llegado a ese estado por los brazos del río, en su doble acepción (hidrológica y anatómica) que —sacude el arco del puente”, como un niño travieso.

En el segundo movimiento, Guillén se interna en el río. Nos adentra en la hidrósfera asesina, al reino de las criaturas de rasgos grotescos, deformes, que, por

⁴³¹ Llama balada (canción romántica por excelencia) a una composición cuyo asunto nos obligaría a llamarle elegía o planto; pero precisamente para acentuar el tono negro y ligero en que se desarrollará el poema, Guillén opta por usar un término paratextual antagónico al contenido del poema, llevando al lector a una situación incómoda al descubrir el absurdo.

⁴³² Guillén, 127-128.

supuesto, son antropófagos y vampiros, pero que son uno sólo y todos al mismo tiempo, y que siguiendo las reglas del absurdo, deberá tener un nombre opuesto a sus macabras costumbres: el “eco”, personaje de las pesadillas infantiles que también asusta a los adultos y que se materializa en el bohío como güije:

Enanos de ombligo enorme
pueblan las aguas inquietas;
sus cortas piernas, torcidas;
sus largas orejas, rectas.
¡Ah que se comen mi niño,
de carnes puras y negras,
y que le beben la sangre,
y que le chupan las venas,
y que le cierran los ojos,
los grandes ojos de perla!
¡Huye que el coco te mata,
huye antes que el coco venga!
[...]⁴³³

Si hasta aquí el humor negro se ha presentado gradado a través del absurdo y lo grotesco, en el movimiento final, en el que Guillén decide solucionar el nudo dramático, el humor se presentará en la superficie del discurso con la acción y el decir del yo poético:

Pero Changó no lo quiso.
Salió del agua una mano
para arrastrarlo... Era un güije.
Le abrió en dos tapas el cráneo,
[...]
e hizo un nudo con las piernas
*y otro nudo con los brazos.*⁴³⁴

[...]
¡Ñeque, que se vaya el ñeque!
¡Güije, que se vaya el güije!
¡Ah, chiquitín, chiquitón,
pasó lo que yo te dije!⁴³⁵

⁴³³ Guillén, 128.

⁴³⁴ Las cursivas son mías.

⁴³⁵ Guillén, 128-129.

Detengamos la lectura en los versos en cursivas, en ellos aparece plenamente la incongruencia del absurdo que busca el humor negro: se presenta un contenido trágico, expresado como algo, si no cómico, sí cotidiano, como sin importancia, simplemente enunciando el hecho tal cual se supone que acaeció. Al margen de este movimiento sorpresivo de desfase entre el nivel del contenido y el de la expresión, la imagen circense del niño ahogado (descrito casi como un contorsionista cuya imagen ~~real~~” es por demás repulsiva), se opone al penúltimo verso en el que los diminutivos, que demuestran afecto, sustituyen al lamento.

Pronto el absurdo nos ha llevado a lo grotesco y este al humor negro, del cual considero necesario precisar algunos pormenores, antes de proseguir con el canibalismo humoroso de otro poeta antillano pionero de la poesía negrista, Luis Palés Matos.

André Bretón, en su fundamental *Antología del humor negro*, considera que este tipo de humor no puede explicitarse para aplicarlo a fines didácticos, ya que esto equivaldría a querer desprender del suicidio una moral de vida. Entonces el humor negro tiene para Bretón una dimensión metafísica que lo aleja de las ~~amarras~~” de la racionalización. De acuerdo, si consideramos al humor negro como una expresión carnavalesca, siguiendo a Bajtín, que sólo puede realizarse plenamente en la plaza pública, de manera espontánea y para un gozo efímero y catalizador, a través del cual se sublimen los códigos ~~oficiales~~” y se inviertan los signos que cifran al mundo. Sin embargo, no concuerdo con Bretón si pensamos al humor negro como un fenómeno literario, como una categoría estética que, fundada en el absurdo y lo grotesco, se

estructura siguiendo las pautas lingüísticas consensuadas por los hablantes de una lengua (incluso en su negación), de ahí que pueda, y deba, ser acotado con la hermenéutica útil al caso. Consideremos a este respecto que la postura extrema de Bretón responde a su condición de surrealista militante, por lo que niega en todas las formas el dominio de la razón sobre la expresión artística y sobre la vida misma.

Ciertamente, el universo semántico del humor negro aunque parece ser infinito, tiene límites, ya que como sucede con la superficie de una esfera, en él todo punto es en potencia la coordenada del eje de rotación, por ello las características que determinan sus fronteras tienen todas la misma importancia desde un punto de vista ontológico. En este sentido Bretón considera que:

El humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad... (la enumeración sería larga), pero sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado –el eterno sentimentalismo sobre fondo azul– y de una cierta fantasía de corto vuelo, que se toma demasiado a menudo por poesía, persiste vanamente en querer someter el espíritu a sus caducos artificios, y que no dispone ya de mucho tiempo para alzar sobre el sol, entre las demás semillas de adormidera, su cabeza de grulla coronada.”⁴³⁶

De manera elíptica, Bretón prefiere definir el humor negro por lo que no es, estrategia útil para él, problemática para nosotros. Por ello es necesario plantear una –definición” aproximativa que sea mínimamente válida para los poemas que a continuación comentaremos.

El humor negro tiene en lo grotesco su raíz ontológica, de ahí que solicite expresarse, de un modo recurrente y simultáneo, a través de pares antagónicos como: horror-risa y repulsión-gozo. Oposiciones que son incluidas en estructuras paradójicas del

⁴³⁶ Cito de: André Bretón, *Antología del humor negro*, Barcelona: Anagrama, 1991, p.13.

sentido que, fundadas en el sin sentido, provocan una risa despojada de culpa, reflexiva y crítica, pero no didáctica.

Esta “definición” que hemos propuesto, bien la podemos aplicar a parte de la poesía negrista del puertorriqueño Luis Palés Matos⁴³⁷, fundador en 1921 del “diepalismo” junto con José I. de Diego Padró, y quien, según Gómez-Baralt, “es el iniciador indiscutible del negrismo en las Antillas Hispánicas, con su ‘Danzarina africana’ de 1917-1918, anterior a las incursiones de Guillén, Pereda, Guirao, Tallet, Carpentier, Ballagas; e incluso a las de Langston Hughes⁴³⁸ y Claude McKay.”⁴³⁹

Esta condición de adelantado le permitió desarrollar una poesía negrista de amplios registros que (como la mayoría de los vanguardistas del Caribe) buscaba establecer las bases de la identidad puertorriqueña primero y, por extensión, latinoamericana, al enfocar la mirada hacia el “yo” interior, el pasado esclavista, como desde la cultura mestiza antillana; pero siempre en contra del llamado “imperialismo” norteamericano. La poesía palesiana milita con las causas sociales, ya que se quiere convertir en la voz de los ignorados; pero siempre desde una perspectiva lúdica, gozosa,

⁴³⁷ Nace en 1898 y muere en 1959. Este poeta de un gran potencial sonoro y rítmico, centró su atención en crear una poesía objetiva y sintética, en la que consideraba las descripciones de los bohíos, las costumbres de mulatos y negros, los “~~re~~itos”: bailes en los que se confunde la fiesta con la magia, los ritos y la mitología africana. Palés supo hacer convivir en su poesía la experimentación onomatopéyica y jitanjáforica, con la denuncia social, la amonestación moral, y por supuesto, desde una visión irónica, los altibajos de la política antillana. Palés Matos, y su diepalismo, dio al negro antillano la voz vanguardista que poco después sería modulada, por Ballagas, Guillén y otros poetas asiduos viajeros a la tercera raíz latinoamericana: la negritud. Publicó, a parte del libro citado en este ensayo, *Azuleas*, Guayama: 1915 (no tengo los datos del pie de imprenta); *Poesía (1915-1956)*, San Juan: Edit. Universitaria, 1957.

⁴³⁸ Por estas fechas se publica desde la antropología la *Historie de la civilisation africaine* de Leo Frobenius (1922), y de él mismo y en el ámbito de lo literario el *Decamerón negro* (1910) cuya traducción publicó la *Revista de Occidente* en Madrid de 1924 a 1925; Blaise Cendrars publica en 1921 la *Anthologie nègre*.

⁴³⁹ Cito de Mercedes López-Baralt *La poesía de Luis Palés Matos*, ed. crítica, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995, p. 7.

lejos del panfleto y el dogma partidario, hasta llegar a la parodia y las lindes enrarecidas del humor negro.

Palés Matos propone una polifonía irónica desde su muy particular manera de asumir y expresar el barroco latinoamericano, por lo que como bien apunta López-Baralt, su poesía no:

...espera[n] la lectura correcta, sino las lecturas posibles de una obra monumental.

[Por] la metáfora nutricia y el feísmo que culmina en el espléndido grotesco de *Tuntún*, hasta el lirismo más quintaesenciado. La imagen feísta va desde el mero prosaísmo de sus poemas tempranos [...] hasta el grotesco puro de *Tuntún*.⁴⁴⁰

Que abarca desde el erotismo más fino hasta el canibalismo paródico como una ofrenda sonora para la lengua. Esta expresión extrema de lo grotesco marca la pauta del segundo libro de Matos, *Tuntún de pasa y grifería*⁴⁴¹, que muestra una filia sin cortapisas con el espíritu carnavalesco, el cual se expresa tanto en el empleo reiterado e hiperbólico de las imágenes nutricias de manera expedita, como implícita, en el uso reiterado de ciertas onomatopeyas,⁴⁴² como en el poema que aquí nos ocupa: “Ñam, ñam”. En este texto vanguardista el humor negro, como en el poema de Nicolás Guillén visto con anterioridad, hace uso del tópico de la antropofagia para irónicamente presentar un banquete que gracias a sus artificios rítmicos, pierde su sentido de “perversión” alimenticia para ofrecerse como un divertimento:

⁴⁴⁰ López-Baralt, 11.

⁴⁴¹ Primera edición: Luis Palés Matos, *Tuntún de pasa y grifería*, San Juan: 1937 (sin pie de imprenta). Segunda edición: Luis Palés Matos, *Tuntún de pasa y grifería*, San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1950.

⁴⁴² Acerca del ritmo y la sonoridad en Palés Matos y su relación con la música antillana, véase Sylvie Moulin —“Ebongo del Caribe: Apuntes sobre los poemas negros de Luis Palés Matos”, *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 3.1, 1987, pp. 105-111; y, Edwin Figueroa Berrios, —“Ritmos folklóricos en la poesía de Luis Palés Matos”, *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 12, 1985, pp. 179-188.

—Ñamñam”⁴⁴³

Ñam, ñam⁴⁴⁴. En la carne blanca
los dientes negros – ñam ñam.
Las tijeras de las bocas
sobre los muslos – ñam, ñam.
Van y vienen las quijadas
con sordo ritmo – ñam – ñam.
La feroz noche deglute
bosques y junglas – ñam-ñam.

El ritmo del poema está en franca deuda con los ritos iniciáticos, al recurrir, como en “Balda del güije” de Guillén a un “eoro” onomatopéyico que tanto limita las tensiones del poema como le da coherencia al texto: “ñam, ñam”: la deglución, reducida a su elemento fonético puro es aún más grotesca que su descripción, por eso Matos la prefiere ante la prolijidad descriptiva. En el primer momento del poema, la incesante aparición de lo humorístico lo proporciona el ritmo jocoso venido de la reiteración onomatopéyica, que en su sonoridad infantil conlleva un hecho antropofágico. Pero será algunos versos más adelante, cuando Matos ofrezca las coordenadas geográficas del poema, el marco histórico y el “motivo” de la situación”:

Ñam-ñam. África mastica
en el silencio – ñam-ñam,
su cena de exploradores
y misioneros – ñam-ñam.

[...]

⁴⁴³ En un contexto narrativo y con una intención similar, vale aquí recordar el pasaje antropofágico de la novela *El entenado* de Juan José Saer. En dicho fragmento, al encallar los navíos de Juan Díaz de Solís en el llamado “mar dulce” (el Río de la Plata), el cocinero es, paradójicamente, el único tripulante que no es sazonado con “j” para la consumición orgiástica (carnavalesca) de la tribu ágrafa de los “Colstine”.

⁴⁴⁴ Según Mayra Santos Febres “la voz *ñam, ñam* [...] evoca un tubérculo que es parte importante de la dieta del pobre en las Antillas, ñame, de ‘carne blanca’ como la del opresor.” Citada por López-Baralt, p. 518.

La sangre del sacrificio
 embriaga al tótem - ñam-ñam,
 y Nigricia es toda dientes
 en la tiniebla – ñam – ñam.

Así el poema se carnavaliza, en el sentido bajtiniano de universalizarse, ya que la carnestolenda, hasta este momento focalizada en la África negra y como consecuencia de la intromisión blanca, se equivale al misticismo asiático, a la vida galante y de continua fiesta de Norteamérica y al intelecto europeo... sólo en África se concentra la atención por la satisfacción inmediata de la alimentación, de la conciencia terrena del hoy aquí, expresado sin lenguaje, ya que África sólo “gruñe”, está bestializada... Y ¿América Latina y las Antillas? Matos evita nombrarlas, quizá por no encontrar aún nada característico que las haga sobresalir sobre el orbe, y porque son todavía silencio, ausencia, realidad sin identidad definida:

Asia sueña su Nirvana.
 América baila jazz.
 Europa juega y teoriza.
 África gruñe: ñam-ñam.⁴⁴⁵

Ya en 1973 Gustavo Agraít nota, con respecto este poema ~~la~~ filiación vanguardista entre la celebración irónica del canibalismo que hace Palés [...] y el Manifiesto

⁴⁴⁵Baralt cita a pie en su lectura del poema el probable origen de esta estrofa, como —una versión moderna de la alegoría de los cuatro continentes que emerge en el Atlas de *Ortelius* de 1572” (p. 518) Opinión que considero un tanto aventurada, ya que no dice si tiene constancia de que Matos haya leído dicho libro, hecho dudoso. Es más lógico pensar que su inclusión es necesaria desde un punto de vista tanto estructural como del desarrollo del contenido, ya que anuda, como una coda, a los actores del teatro del mundo. Creo un asunto de sentido común nombrar a los continentes por sus características más acusadas, materia de la *vox populi*.

antropofágico⁴⁴⁶ del brasileño Oswald de Andrade⁴⁴⁷, porque “comerse” al otro significa poseerlo, tanto física como espiritualmente; lo poseo como Calibán, a través de la lengua impuesta que me oprime y que uso para con mi otra *lengua* gozar de los sabores de su carne opresora.

Pero el gusto por el humor antropofágico, como puntualización del humor negro, da paso a una poesía en la que la muerte del otro, se convierte en un evento lúdico, que ya no precisa de apropiarse del otro a través de la ingesta de su carne; la mutilación es suficiente... aunque con buena compañía de música, cantos y danzas.

En esta expresión del grotesco, el canto del negro es simultáneamente un doble código de significación: el sonoro, que evoca la alegría, el espíritu “bullanguero” que parece al que lo escucha una inocua canción de celebración; y el lingüístico, que ubicado de los intersticios significantes de la “lengua” contiene el mensaje de la inconformidad, del futuro levantamiento.⁴⁴⁸

En su libro *West Indies Ltd.* Guillén ofrece un claro ejemplo de este tipo de poema:

3

*—Cortar cabezas como cañas⁴⁴⁹,
¡chas, chas, chas!
Arder las cañas y cabezas,
subir el humo hasta las nubes,
¡cuándo será, cuándo será!
Está mi mocha con su filo,
¡chas, chas, chas!
Está mi mano con su mocha,*

⁴⁴⁶ Publicado en 1928 en la *Revista de Antropofagia* de Sao Paulo. Cuyo pendón de guerra era: —Tupí or no Tupí: that is the question” en referencia a la tribu tupí-guaraní.

⁴⁴⁷ López-Baralt, 4.

⁴⁴⁸ Como bien se sabe, este es el origen del *blues* y ritmos derivados, en el sur esclavista estadounidense.

⁴⁴⁹ Nótese que el poema se encuentra originalmente en cursivas, lo marca como un texto oral que cercano a las canciones que se ejecutaban a la hora del trabajo agrícola.

*¡chas, chas, chas!
 Y el mayoral está conmigo.
 ¡chas, chas, chas!
 Cortar cabezas como cañas,
 arder las cañas y cabezas,
 subir el humo hasta las nubes...
 ¡Cuándo será!⁴⁵⁰*

En este texto, como en el que recién comentamos de Palés Matos, la onomatopeya ~~–acea~~ta” el asunto dramático del texto, ya que el ~~–e~~has, chas” le resta al degollamiento algo de su crudeza, de su brutalidad, por ser enunciado sólo como un sónido torpe que le permite a la forma dominar al contenido. Este desfase produce un absurdo irónico, ya que el machete que corta la caña (de la cual se destila el ron: bebida de la fiesta y la celebración) es la misma que cercena las cabezas. Sin embargo, Guillén, a diferencia de Matos, no enfatiza en la carnavalización⁴⁵¹ de las imágenes nutricias como combustible regenerador de la próxima cosecha.⁴⁵²

Guillén, como Matos, caricaturizan a los personajes tópicos caribeños: la mulata, el negro, el son, etc. y los ubican en un contexto violento y casi exclusivamente masculino, siguiendo ~~–mezcla~~[ndo] el ritmo ágil y desbocado con cierto aire farsesco que presenta bajas pasiones, y violencia verbal conviviendo con la comicidad y el tono paródico”⁴⁵³. Esta tendencia del humor negro es distinta a la de Emilio Ballagas, que se desmarcará de lo antropófago, para ubicar su poesía en la sensualidad de la mujer negra. Lo que le imprimirá un *plus* dramático que finalmente potenciará el efecto de absurdo (existente

⁴⁵⁰ Guillén, 143.

⁴⁵¹ Sobre lo carnavalesco en Guillén, consúltese: Ian Isidore Smart, *Nicolás Guillén. Popular poet of the Caribbean*, Columbia: University of Missouri Press, 1990.

⁴⁵² Vale no pasar por alto el hecho de que en el Caribe, como en la mayor parte de la América Latina, la ~~–técnica~~” más usada para el cultivo es la de ~~–tumba~~, roza y quema”.

⁴⁵³ Golán, 355.

aquí en la construcción del discurso) de lo grotesco (por el modo de la expresión y la conclusión del poema) y por supuesto del humor negro implícito en todo ello.

Emilio Ballagas publica la “Elegía a María Belén Chacón” en el último número de la *Revista de Avance*, como un poema en el cual se empalman dos realidades de suyo antagónicas pero complementarias, lo erótico y lo funesto, unidas por la morbidez del cuerpo que se esconde detrás de la belleza. La enfermedad “silenciosa” será el pretexto, el cáncer que se sirve un soberano banquete, comiéndose a la enferma desde dentro, en vida, poco a poco, sádicamente. Pero este destino trágico de la “protagonista” no impide que el yo poético, en pleno lamento, añore de ellas sus “nalgas en vaivén”, la fuerza de lo erótico, vence a la muerte: Eros es más:

María Belén⁴⁵⁴, María Belén, María Belén.
María Belén Chacón, María Belén Chacón, María Belén Chacón,
con tus nalgas en vaivén,
de Camagüey a Santiago, de Santiago a Camagüey.

En el cielo de la rumba,
ya nunca habrá de alumbrar,
tu constelación de curvas.

Podemos observar en los versos anteriores el movimiento ascendente de lo mundano, representado por las nalgas de María Belén, que van hacia lo deífico y lo celeste cumpliendo el *dictus* carnavalesco de la inversión del mundo, del mundo al revés, lo de abajo arriba y viceversa. Sin embargo es una “asunción” incompleta, o, por lo menos, marcada por el fracaso, ya que la enfermedad cunde por el cuerpo de la Chacón:

⁴⁵⁴ Pongamos atención en la conformación del nombre: “María”, obvia referencia religiosa a la madre de Cristo, (y también a María Magdalena la “pecadora”), que fue utilizado por los misioneros como el nombre femenino por excelencia para ser impuesto a una mujer indígena recién bautizada; Belén simple deformación de Belém, el lugar del nacimiento de Jesús de Nazaret, y Chacón, apellido que por la zona del Caribe es común. María Belén Chacón es la síntesis del ideal paleciano, las tres raíces conviviendo en un individuo.

¿Qué ladrido te mordió el vértice del pulmón?⁴⁵⁵
 María Belén Chacón, María Belén Chacón...
 ¿Qué ladrido te mordió el vértice del pulmón?

Ni fue ladrido ni uña,
 ni fue uña ni fue daño.

¡La plancha, de madrugada, fue quien te quemó el pulmón!
 María Belén Chacón, María Belén Chacón...

Cómicamente la plancha es denunciada como culpable de las lesiones; objeto doméstico que asume un papel demoníaco pues quema y destruye, pero que no sólo es culpable de destrozarle a María el pulmón, es también símbolo de la diaria muerte que visita a la mujer en la cotidianeidad absurda (ahora por la repetición infinita en la monotonía) de su existencia, ya que:

[...] luego, por la mañana,
 con la ropa, en la canasta, se llevaron tu sandunga,
 tu sandunga y tu pulmón.

¡Que no baile nadie ahora!
 ¡Que no le arranque más pulgas el negro Andrés a su tres!

Y los chinos, que arman tánganas adentro de las maracas,
 hagan un poco de paz.
 Besar la cruz de las claves.
 (¡Líbranos de todo mal, Virgen de la Caridad!)

Hasta aquí el poema, si bien ha mantenido un tono ~~alegre~~, no ha sido festivo, ni mucho menos falto a la gravedad del asunto que se trata. Pero esto cambiará en las estrofas finales, en las que se da la ~~vuelta~~ de tuerca” al poema, llevándolo a las lindes de lo

⁴⁵⁵ Desde una perspectiva completamente diferente, la poeta peruana Magda Portal en su poema —Címulos violeta” del poemario *El derecho de matar* (1926) desarrolla el tema desde un punto de vista más íntimo y trascendente: —Sus pulmones mordidos por la tuberculosis, su soledad, su vida sin / objeto, vagabunda en la vastedad hostil de la tierra. / Para qué pues el hijo? La prolongación de las lágrimas mudas del / abandono, de extravío? La prolongación de las miserias del mundo!”.

absurdo y del humor negro. Ya que una vez recogido el cadáver de la Chacón, el yo poético no se pronuncia por el anhelo de su rostro, de su persona moral, de su trato, su sapiencia, su modo de hablar; se concentra en lo sexual, se preocupa de lo que no podrá hacer y que le causaba placer; la ausencia de María Belén, no importa por ella misma, sino por lo que el yo poético no podrá, sentir o hacer. Este final es ciertamente una oda a la mezquindad expresada de graciosa manera:

*Ya no veré mis instintos*⁴⁵⁶
 en los espejos redondos y alegres de tus dos nalgas.
 Tu constelación de curvas
 ya no alumbrará jamás el cielo de la sandunga.

María Belén Chacón, María Belén Chacón.
 María Belén, María Belén:
 con tus nalgas en vaivén,
 de Camagüey a Santiago...
 De Santiago a Camagüey.⁴⁵⁷

De este poema ha dicho Juan Marinello que en él Ballagas logra vencer su impulso jitanjáforico, dándole relevancia a ~~la~~ desolación resignada ante la tiranía blanca. María Belén Chacón, nacida y muerta cien mil veces en nuestros bohíos y en nuestras accesorias ciudadanas, es la muerte sin protesta, el fatal acabamiento.”⁴⁵⁸ Sí, es la mujer marginada, pero y ¿dónde ve Marinello la presencia de la ~~ti~~ranía blanca” en el poema? Yo considero que en lugar de la lectura politizada de Marinello (aunque es evidente que ésta existe, como apunto arriba referente a un problema social, de género), hay que

⁴⁵⁶ Recordemos aquí la concepción del “buen salvaje” de Rousseau y de nuevo al instintivo Calibán. El negro por ser “pimitivo”, no “azona”, se guía sólo por sus impulsos primarios: la alimentación, el sueño, la reproducción.

⁴⁵⁷ Cito de: Emilio Ballagas, *Cuaderno de poesía negra*, La Habana- Santa Clara: Imprenta Nueva, 1934, pp.72-73.

⁴⁵⁸ Citado por Ángel Augier, en *Órbita de Emilio Ballagas*, pról, Ángel Augier, selecc. y not. Rosario Antuña, La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972, p. 14.

acceder desde la clave humorística, en la que a la inversión de los valores de la muerte y la vida, y el conflicto existencial que esto conlleva, se prefiere el simple gozo, que se refleja en las “alegres nalgas” de María Belén Chacón.

El humor negro, a diferencia del absurdo y en mayor medida que lo grotesco, precisa siempre de una estructura narrativa en la cual exponer su “historia”, para conseguir un desenlace catártico lo suficientemente sorpresivo que descentre al receptor llevándolo hacia la risa en contra del sentido común y de su repulsión hacia el “tema” tratado. Por ello, muchas de las mejores piezas en este género, aun en el ámbito de la poesía, han elegido la *dispositio* prosódica como vehículo efectivo para sus ácidas proposiciones.

Dentro de este tipo de poema “narrativo” se incluyen las composiciones del poemario *Espantapájaros*⁴⁵⁹ de Oliverio Gironde en el cual “se abre paso una cosmovisión surrealista, ostensible en el clima onírico [...] en la irrupción de obsesiones, en la presencia de lo absurdo, en la cotidianeidad, en el humor negro.”⁴⁶⁰ Poemario de la fragmentareidad, que siguiendo la estructura probada de *Calcomanías*, propone un montaje de instantáneas que pretenden mostrar lo maravilloso de lo común, las texturas que puede alcanzar la voz poética sin miedo a lo estridente o las obscuridades del sotobosque de los signos.

⁴⁵⁹ Primer edición: Oliverio Gironde, *Espantapájaros (al alcance de todos)*, Buenos Aires: Editorial Proa, 1932.

⁴⁶⁰ Cito de: Rose Corral, “Relectura de *Espantapájaros (al alcance de todos)*” en *Oliverio Gironde, Obra completa*, edición crítica, Raúl Antelo, Madrid; Barcelona; Lisboa; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999, p. 587

Espantapájaros es la lengua misma encarnada en un muñeco grotesco, que “reconoce en su seno la ruptura y lo discontinuo como principios constructivos”⁴⁶¹ en donde lo subjetivo y lo objetual permanecen en constante contradicción, pero sin la intención de resolverlo, sino de mantener ese estado de confusión en perpetuo movimiento. El espantapájaros⁴⁶² de Gironde es un híbrido frankenstiano que no ha dejado de ser humano, por virtud de su fisonomía, cuando no ha empezado a ser una figura inanimada, ya que “vive” en la intención de quien lo ha facturado para que “represente” vida; así la poesía de Gironde, una poesía de la representación, en tanto se presentan de nuevo las cosas ya vividas desde un ángulo inquietante y por lo tanto renovador.

Una vez superado el caligrama del espantapájaros que nos recibe en el libro, los poemas se tienden en la planicie de los significados para que sea el lector quien decida cómo armar el collage poético.

El humor en Gironde implica una crítica a los mecanismos obsoletos con los que la costumbre obliga al individuo a relacionarse con el mundo, de lo cual, no es plenamente consciente, como un espantapájaros. Así, para despabilar los receptáculos nerviosos de lo maravilloso, Gironde apuesta por el humor desde lo sexual, como vimos en el capítulo anterior de este trabajo, y a través de la burla sistemática de la muerte; de una muerte omnipotente pero al mismo tiempo, mortal ella misma.

Esta valoración burlesca de la muerte lleva a Gironde hacia los dominios del humor negro, que como comenta el crítico argentino Saúl Yurkievich es

⁴⁶¹ Corral, 592-593.

⁴⁶² Consideremos el espantapájaros de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carol, quien por carecer de corazón, no puede sufrir, amar, odiar, etc. por lo que no puede ser humano.

aquel que altera o suspende el juicio efectivo, aquel que desafía provocativamente el consenso social y las imposiciones naturales. [...] Girondo nos hace ingresar en el reino mitológico donde todas las metamorfosis resultan factibles; nos hace ingresar [...] a través de una subversión devastadora [...]⁴⁶³

Esta destrucción del sentido tiene un precio a pagarse, y lo pagará el lector, al quedarse con la sensación de pasmo, de que algo no se resolvió totalmente y permanecerá latente en el texto hasta que tenga la oportunidad de acecharnos de nueva manera. Esto sucede precisamente con el poema “24” de *Espantapájaros*. Largo poema en prosa en el que se plantea a la muerte como lo que es, algo ineludible, pero que puede convertirse en un virus altamente contagioso que puede llevar a las personas a cometer absurdos patéticos, como cómicos, en pro de conseguir la manera más “original” de morir; vayamos al texto:

El 31 de febrero, a las nueve y cuarto de la noche, todos los habitantes de la ciudad se convencieron que la muerte es ineludible.

[...]

La urgencia de liberarse de esta obsesión por lo mortuario, hizo que cada cual se refugiara –según su idiosincrasia– ya sea en el misticismo o en la lujuria. Las iglesias, los burdeles, las posadas, las sacristías se llenaron de gente. Se rezaba y se fornicaba en los tranvías, en los paseos públicos, en medio de la calle...

[...]

Esta propensión hacia lo funerario, hacia lo esqueletoso, ¿podía dejar de provocar, tarde o temprano, una verdadera epidemia de suicidios?

[...]

Hubo suicidios de todas las especies, para todos los gustos; suicidios colectivos, en serie, al por mayor. Se fundaron sociedades anónimas de suicidas y sociedades de suicidas anónimos. Se abrieron escuelas preparatorias del suicidio, facultadas que otorgaban el título de “perfecto suicida”.

[...]

Hasta este momento Girondo se ha limitado a narrar efectivamente los sucesos (exagerándolos) sin entrar en el detalle grotesco. Lo que hará a continuación, como una

⁴⁶³ Cito de Saúl Yurkievich, *Suma crítica*, México: FCE, 1997, p. 251.

forma de preparar el momento catártico del final, con lo que la angustia generada por la presencia de la muerte, es burlada:

Bien pronto nadie fue capaz de beber un vasito de estricnina, *nadie pudo escarbarse las pupilas con una hoja de guillette*. Una dejadez incalificable entorpecía las precauciones de ciertos procesos del organismo. [...] El silencio y la peste se paseaban del brazo⁴⁶⁴, por las calles desiertas, y ante la inercia de sus dueños –ya putrefactos– los papagayos sucumbían con el estómago vacío, con la boca llena de maldiciones, y de malas palabras.

[...]

Fue entonces, y sólo después de haber alcanzado esta evidencia– cuando se ordenó la destrucción de la ciudad [...] para lograr que no cundiera el miasma de la certidumbre de la muerte.⁴⁶⁵

Pongamos atención en el enunciado subrayado. La imagen-metáfora que se ofrece es un evidente homenaje a *Un perro andaluz* (1929) de Buñuel, en particular a los fotogramas⁴⁶⁶ (tomados por Man Ray)⁴⁶⁷ en los que aparece la imagen de –alguien” que se prepara para cortarle por la mitad ecuatorial el ojo a una mujer, tras un rápido deslavado de la imagen, se ve a la luna cruzada horizontalmente por nubes, para inmediatamente, volver al espacio cerrado, donde vemos, en *close up*, el corte del ojo. Imagen surrealista por excelencia, que en Gironde adquiere una dimensión humorística más acentuada, tanto por el contexto, como por el uso del vocablo –escarbarse” que nos convoca a pensar en el acto infantil (que en el adulto es grotesco) de –sacarse” las mucosidades de la nariz con los dedos.

⁴⁶⁴ Esta escena es muy cercana a la que ofrece José Saramago en *Ensayo sobre la ceguera* (1995) libro que tiene más de una coincidencia en el planteamiento, la estructuración y el desenlace con este –pema” de Gironde.

⁴⁶⁵ Cito de *Noche Tótem*. Oliverio Gironde, Buenos Aires: Colihue, 2000, pp. 79-82.

⁴⁶⁶ Fotogramas 21 / plano 10a; 22 / 10b; 23 / 11; 24 / 12. Cito de: César Nicolás –Surrealismo y provocación. La navaja en el ojo: Una imagen literaria, pictórica y filmica” en *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, ed. Harald Wentzlaff-Eggebert, Madrid: Iberoamericana, 1999, p. 23.

⁴⁶⁷ Que se reproduce en la contraportada de la *Antología de la poesía surrealista* de Aldo Pellegrini editada por Argonauta.

Al margen de esta escatología carnavalesca de los desechos corpóreos, apliquemos al poema de Gironde lo que César Nicolás (siguiendo a Jenaro Talens) considera con respecto a los fotogramas antes citados: —El espectador [lector] se convierte, simultáneamente, en sujeto y objeto de la acción: alguien que mira [lee y mira] cómo un ojo es seccionado, alguien cuyo ojo es seccionado y alguien que secciona al ojo.”⁴⁶⁸ Mientras que Nicolás incluye a la cámara como un nuevo instrumento que secciona la —visión externa y pasiva” en nuestro caso es el propio ojo que se mueve horizontalmente por la página, el que rasga al discurso y a la página que lo contiene.

Estos juegos de múltiples sentidos, tienen en el poema de Gironde un efecto humorístico que introduce —relaciones sorprendidas, que desmantelan la causalidad normal, y ya no puede[n] ni quiere[n] recomponerla.”⁴⁶⁹

Si Gironde⁴⁷⁰ se explaya sin cortapisas en los poemas de *Espantapájaros*, será en su primer poemario *Veinte poemas...* en el que haga un uso más focalizado del absurdo y el humor negro, que expresará de manera sintética en algunos de sus —espasmos” líricos⁴⁷¹ de *Membrete*.

⁴⁶⁸ César Nicolás, 25.

⁴⁶⁹ Yurkievich, 252.

⁴⁷⁰ Lamentablemente su poemario *Persuasión de los días* (1942) queda fuera del rango histórico que nos hemos impuesto para la realización de este trabajo. Sólo dejo constancia de un par de poemas que bien podrían acompañarnos en este capítulo y de los cuales cito un breve fragmento seductor: —E la baba”: Es la baba. / Su baba. / La efervescente baba. / La baba hedionda, / cáustica; / la negra baba rancia / que babea esta especie de alimañas [...] / la pestilente baba, / la baba doctorada, / que avergüenza la felpa de las bancas con dieta / y otras muelles poltronas no menos escupidas. [...] / La baba disolvente. [...] / de idiotez, / de ceguera, / de mezquindad, / de muerte. Ahora —Invitación al vómito”: Cúbrete el rostro / y llora. / Vomita. / ¡Sí! / Vomita, / largos trozos de vidrio, / amargos alfileres, / turbios gritos de espanto, / vocablos carcomidos; [...] / Cúbrete el rostro / y llora... / pero no te contengas. / Vomita / ¡Sí! / Vomita, / ante esta paranoica estupidez macabra, / sobre este delirante cretinismo estentóreo / y esta senil orgía de egoísmo prostático: / lacios coágulos de asco [...] / horas entrecortadas por relinchos de angustia.

⁴⁷¹ Que bien podríamos considerar como greguerías.

En “Croquis en la arena” el poeta se permite inscribir en un marco lúdico, playero, una colección grotesca de miembros descoyuntados que destrozan la visión idílica que, sin embargo, se mantiene simultáneamente. De nuevo lo sublime y lo mortuorio, la carne fresca que goza y la putrefacción, comparten tinglado:

La mañana se pasea en la playa empolvada de sol.

Brazos.
Piernas amputadas.
Cuernos se reintegran.
Cabezas flotantes de caucho.

Al tornearles los cuerpos a los bañistas, las olas alargan sus virutas sobre el aserrín de la playa.⁴⁷²

Este gusto por presentar a una muerte arlequinesca en el burladero, se extiende más allá de las tierras de la cuenca del Plata hacia el Ecuador, país hasta cierto punto marginado en los estudios de la poesía de vanguardia⁴⁷³, y en general, creo, por los estudiosos de literatura latinoamericana; pero que tiene en Hugo Mayo⁴⁷⁴, un excelente bastión poético

⁴⁷² Cito de Oliverio Girondo. *Veinte poemas para ser leídos en tranvía. Calcomanías y otros poemas*, ed. Trinidad Barrera, Madrid: Visor, 1989, p. 31.

⁴⁷³ A excepción de su poeta más emblemático, Jorge Carrera Andrade (1903-1978).

⁴⁷⁴ Pseudónimo de Miguel Augusto Egas Miranda, Manabí, 1895- Guayaquil, 1988. (En Grünfeld, como en otros antologadores, artículos, y referencias en la red, aparece como fecha de su nacimiento 1898, sin embargo Pesantez Rodas en *Del vanguardismo...* (vid infra cita, 90) da fe de haber tenido en su poder la partida de nacimiento en donde se asienta la fecha que aquí doy como cierta, cfr. p.5). Junto a Rubén Irigoyen funda la revista *Singulus* (1921) que —~~s~~pira a reflejar el crisol purísimo de sus ensueños [...] cuando los huracanados vientos del Setentrion nos traen los oropeles de un yanquismo infame [...]” y que alojó en sus páginas a Valle Inclán y Jackes Edwards, entre otros, Fue amigo de los estridentistas mexicanos, List Arzubide y Maples Arce, y mantuvo correspondencia con Paul Eluard y Jean Cocteau. Mariátegui lo nombra corresponsal de *Amauta*, en tanto que en 1924 edita la revista *Motocicleta*, revista en la cual se ocupa de divulgar las diversas corrientes de vanguardia, actividad por la que según él mismo poeta confesó fue razón para que desde —las páginas de cierta prensa nacional [...] fuera recluido en un manicomio, por tanto atentado contra la estética rubendariana” (—Discurso de Hugo Mayo con motivo de su condecoración nacional, *El Universo*, 25 de julio de 1970). El periplo editorial de Mayo es por demás surrealista, ya que los originales del primer libro que entrega a la imprenta en 1922 *Zaguán de aluminio* se extravían (o son hurtados, según Mayo), y dado que el poeta no

que aquí nos será de suma utilidad para concluir este capítulo, gracias a su desenfado humorístico en el que la muerte y el juego “apuestan” la “vida”.

Para el estudioso ecuatoriano, y a su vez poeta, Rodrigo Pesantez Rodas, Hugo Mayo fue “el primero en aceptar la invitación a demoler los sistemas establecidos de un lirismo que por repetitivo y deshumanizado había perdido la brújula de orientación en la trayectoria del proceso socio-cultural de Ecuador.”⁴⁷⁵

Si la poesía de Hugo Mayo ha sobrevivido a todos los signos funestos que el destino le ha impuesto, es por la innegable calidad de su estro poético, siempre listo para el ataque furtivo a la razón.

En el poema “Partida de defunción”⁴⁷⁶ Mayo levanta un tinglado donde el absurdo, a través de rápidas imágenes nutricias del exceso, da cuenta de que como quiere el dicho popular: “El pez muere por su propia boca”. Pretexto sólo para dar pie a un humor negro fundado en la mezquindad, la avaricia y el miedo sobrenatural a la resurrección de los muertos:

Almorzó opíparamente [sic].
Comió a la decimonovena hora.
Lo hizo como si hubiera salido de una huelga de hambre,
durante dos semanas.
En el momento de la cena era cadáver.

había realizado una copia, por lo que será hasta 1982 que el libro se ve por fin editado gracias a la reconstrucción memorística del poeta. En 1984 publica *Chamarasca*.

⁴⁷⁵ Rodrigo Pesantez Rodas, *Del vanguardismo hasta el 50. Estudio histórico, estilístico y crítico de la poesía de Ecuador*, Guayaquil: Universidad de Guayaquil, Frente de Afirmación Hispánica de México, 1999, p. 8. De este mismo crítico consúltese para una visión de conjunto de la poesía ecuatoriana de vanguardia —Antecedentes históricos y literarios de las escuelas de vanguardia” en *Poemas de Hugo Mayo*, Guayas: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, pp. 5-18.

⁴⁷⁶Grünfeld, 335. El antologador lo toma a su vez del libro *20 Poemas de Hugo Mayo*, Guayas: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, que contiene poemas de *El zaguán de aluminio* de 1922. En el mismo año de 1976 se edita *Poemas de Hugo Mayo*, Guayas: Casa de la Cultura Ecuatoriana, del cual comenta Pesantez Rodas, que su nombre original dado por el poeta era *Poemas de mi signo*, que una mano anónima “decidió” cambiar.

Estuvieron acompañándolo
 sus dolidos parientes en el desayuno.
Minutos desesperados los que vinieron,
*al ver que el muerto no podía servirse café con tostadas*⁴⁷⁷.
 Se apresuraron, la mamá y sus hermanos,
 para mandar a ennegrecer sus vestidos.
 Acordaron llevar trajes de color más oscuro
 durante ciento ochenta días.

[...]

Como planteamos arriba, el exceso de consumición de viandas (se extraña que no se mencione el vino) como actitud grotesca del personaje, se convierte en un acto ridículo, absurdo, y por lo tanto cómico; no sólo por la imagen pantagruélica de la soberana comilona que lo lleva a la tumba, sino por la demencia casi autista de ~~los~~ que vinieron” y que esperan que un muerto reaccione, se ~~avive~~” y se sirva ~~café~~ con galletas”. Lo sobrenatural y fantástico conviviendo en el mismo plano. Lo que por otro lado nos ofrece la clave del fino humor negro presente en el poema, ya que el ~~muerto~~” que más adelante sabremos que es un tahúr (jugador que intenta domar el azar y que por lo tanto deberá tener concesiones con lo demoníaco, o por lo menos, con una realidad paralela a la ordinaria) parece ser aquí un catatónico molesto y reincidente. Por ello:

Este óbito trajo redonda ganancia a nuestros rotativos.
 Cada diario cobró mil doscientos sucres
 para avisar el finamiento de Alejandro.

[...]

Aunque se tuvo duda, el duelo resultó numeroso.
 Luego, encerraron a Alejandro en su nueva habitación,
y le taparon la puerta.
 Usaron, para dicha finalidad,
 harto ladrillo y doble capa de cemento.

⁴⁷⁷ Las cursivas son mías.

*Querían así los familiares,
evitar que el tahúr reiniciara su vida disoluta.*⁴⁷⁸

Mayo no resuelve el poema, lo abre para que el lector lo concluya. El personaje es considerado muerto, con reservas, y si lo está ¿para qué enfatizar el hecho de taparle la puerta con ~~harto~~ ladrillo y doble capa de cemento” sino para evitar que en esta ocasión estuviera o no muerto de verdad, de verdad lo estuviera; así que en el fondo de esta farsa humorística, se esconde (de ahí lo perverso del texto) un asesinato socialmente consensuado y aceptado: “Aunque se tuvo duda, el duelo resultó numeroso”, el asunto era impedir el regreso del tahúr: del juego: del azar: del ocio: de la libertad de una vida disoluta, que aunque no está dicho en el poema, fuera un elemento conflictivo, al llevar su vida en los márgenes de lo socialmente permitido.

Finalmente quiero, debo, dejar constancia de que “Partida de defunción” no es el único poema en el que Hugo Mayo toca los acordes disonantes⁴⁷⁹ de una realidad perversa y pervertida; sin embargo, dada la dificultad por encontrar material poético

⁴⁷⁸ *Vid supra*, nota 89.

⁴⁷⁹ V.gr. el poema “Amorosa palomera”: No hubo necesidad de un oftalmólogo./ Catarata es el agua que se lanza desde un precipicio, / dicen todos los textos de geología, / por eso los familiares prefirieron llamar a un geógrafo destacado.// para atender a la paciente./ La señora, en verdad, era corta de vista, / pero divisaba cuando quería, hasta la misma panacea, / Como llegó a ser amorosa palomera, nadie como ella/ para observar el vuelo de las aves con su izquierdo monóculo.// Usaba el telescopio para la telepatía/ y en el teleobjetivo ponía siempre toda su rigidez, / por herencia obtuvo los quevedos de su abuelo; /sin embargo, no los usó en sus fantasiosos viajes/ que realizaba, de continuo, a París. / Muchos años antes había sentido intensa morriña al imprimir la Torre Eiffel.// Como su gozo era ver sus rayos verticales/ que proyectaba el tragaluz de su alcoba, /hizo del tranquil su única tramontada./ Esto fue causa inmediata para que su unigénito/ estudiara arquitectura en Italia./ A veces le hacían gracia los orzuelos que portaba, /pero los boticarios la regalaban con modernos colirios. /Una mañana, con catalejos de lunetas ahumadas, /vio pasar el diminuto sepelio de su amigo: el señor de la Ráfaga. /Comprendió que su mal había llegado a una tonelada/ de indisposiciones, y resolvió curarse de manera definitiva, // Llamó a un matarife para que diera de puñaladas a cada niña de sus ojos.// Lo tomo, con las reservas del caso, de *El zaguán de aluminio*, versión digital en <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo1/e2b.htm>. (Consulta: 7 de mayo de 2008). Cfr. con lo que se comenta en la nota a pie, 79 y p. 37 de este mismo capítulo.

editado con el suficiente rigor crítico, e incluso de encontrar datos verificables como ciertos del propio poeta, me abstengo de comentar algo más al respecto, limitándome entonces a ofrecer sólo un ~~aperitivo~~ “poético” en los márgenes de este capítulo último.

CONCLUSIONES

Músicos, rapsodas, prosistas,
poetas, poetas, poetas,
pintores, caricaturistas,
eruditos, nimios estetas;
románticos o clasicistas,
y decadentes, –si os parece–
pero, eso sí, locos y artistas
los Panidas éramos trece.

[...]

Ilustres críticos –ascetas
serios, solemnes, metodistas,
tributo de vacunos logotetas!:
andad al diablo! –si os parece–:
nosotros, –Bárbaros sanchistas!–,
los Panidas éramos trece!

1916

–Balada trivial de los trece Panidas”
León de Greiff

Al plantearnos la necesidad teórica de analizar las maneras y los modos en los que el humor se expresaba en la poesía latinoamericana de vanguardia, se tuvo claro que sería tanto una labor analítica, como también de “actualización” desde el punto de vista historiográfico, por lo que era preciso plantear una estrategia expositiva que iniciara el recorrido en las lindes más externas de la expresión lingüística: la dimensión sonora de la lengua, hasta llegar al centro del texto poético: al nivel semántico, donde las formas más reconocibles del humor como la ironía, el sarcasmo y la parodia, tuvieran su más granada expresión.

Ello en pro de validar la inclusión de textos y autores excéntricos a la *doxa* vanguardista que gravitaron entre estos dos extremos de los tópicos humorísticos;

algunos inclinados hacia el aspecto social, y que vieron en el humor misógino ocasión paradójica para la risa vanguardista; y otros avocados a continuar la tradición humorística de la literatura de Occidente con el humor más acre y perturbador: el humor negro, por supuesto, no sin recorrer con ansia de burla las estepas del absurdo y las profundidades del grotesco.

Dichas expresiones del humor fueron también paradas obligadas para la inteligencia latinoamericana y su eterna problemática con la identidad, desde donde pudieron reír no sólo del absurdo y de su propia circunstancia poética, sino también de las particularidades del ser latinoamericano y, por su puesto, del ~~–surrealismo~~” político que gobierna nuestras tierras y nuestras letras.

Así, al plantear el recorrido del presente estudio a través de la equivalencia ~~–capítulo=núcleo temático~~” y subdividirlo a su vez en secciones más específicas obviando el agrupamiento clásico por zonas geográficas o autores, se logró que tanto los poetas como la tradición literaria de sus países de origen tuvieran ocasión para el diálogo crítico–poético. Este entrecruzamiento resultó en la constitución de una trama teórica sobre la que los poemas, como sus autores, pudieron ser abordados desde la riqueza que la comparación ofrece, pero sin perder de vista el rigor expositivo.

Gracias a la funcionalidad de esta estructura, pudimos dar cuenta en su momento que la escritura cómica es una escritura logotética que cuando se realiza desde la poesía, potencializa su eficacia crítica, gracias, entre otras razones, a la naturaleza proteica del fenómeno lírico. Por ello, autores como Nicolás Guillén pudieron tocar la mayoría de los registros del humor sin perder de vista el alma negra, evocando y convocando en sus

textos al candombe, a los negros bombones y a las negras con su alegre y turgente ~~–pasa~~ *coloraa*” que invita al pecado, al placer; hasta llegar al extremo de la antropofagia, acertadamente poetizada por el antillano Palés Matos.

Otros poetas, como Jacobo Fijman, al margen de la preocupación social de la que fue activa partícipe la vanguardia, y desde la locura psiquiátrica, logró en su poesía una síntesis que parece lógicamente imposible y violatoria desde el ámbito de la fe religiosa: el humor místico: oxímoron difícil de explicar desde lo carnavalesco, pero que gracias a la libérrima vanguardia se pudo gestar en una Latinoamérica que, como hoy, no deja aún del todo sus lastres ideológicos heredados de la Colonia.

Lastres que minaron la validez de muchos de los preceptos básicos de los manifiestos vanguardistas, como consecuencia del continuo divorcio entre la obra concreta y la idealización programática; así, en muchas ocasiones lo que se expresaba poéticamente, contradecía el *–espíritu*” renovador que vociferaba a toda voz el manifiesto, quedándose anclada a una idiosincrasia decimonónica que gustaba de la actitud misógina vía la burla sexista y sexual.

Comentario aparte merece León de Greiff, cuya obra poética es, en la mejor acepción del término, una variación musical que desde la ironía y el barroquismo hizo del poema ocasión para el encuentro de la música de las palabras con las palabras de la música; más allá de la mera cita intertextual erudita, como un elemento de la estructura poética con significado musical. Y si lo menciono de manera especial es porque su poesía es ocasión inefable para plantear un estudio en el cual la música, y lo musical, sea explorado como una más de las particularidades significativas de la poesía de vanguardia latinoamericana.

La riqueza experimental de esta poesía vanguardista exploró más allá del mero gusto iconoclasta aprendido de dadá, los límites de la poesía hacia el universo tanto lingüístico como simbólico de lo indígena y de la negritud, con el afán de usar el pasado (frecuentemente idealizado) como catapulta para su futuro y sostén de un presente contradictorio y conflictivo.

Así, a diferencia de sus pares europeos, casi puramente nihilistas, los poetas vanguardistas latinoamericanos tuvieron una visión más romántica de la poesía, ya que al actualizar el pasado, reinventaron y reescribieron un presente anclado a la memoria viva, y por lo tanto, en continua transformación. La vanguardia latinoamericana no podía simplemente negar la literatura y la historia que le antecedió (aunque hizo algunas pantomimas al respecto), ya que le era más apremiante construir un yo latinoamericano cosmopolita, que negar lo poco que se había avanzado en su formación.

Como ya lo he mencionado antes, nuestra vanguardia siempre estuvo, quizá en ocasiones inconscientemente, a la búsqueda de una identidad específicamente latinoamericana (hoy todavía fragmentada, confusa e informe); por ello sus experimentaciones sonoras y sintácticas, a diferencia de las que fueron resultado del ~~“~~“~~intelectualismo~~” europeo, estuvieron caracterizadas por el erotismo, por el (permítaseme el término) ~~“~~“~~eachondeo~~” a la palabra; por una búsqueda del placer de la carne en la negra carne de la palabra. Esta actitud también llevó a este poeta contestatario a considerar las riquezas de la geografía rural de sus países (en particular en las Antillas), como un marco poético que competía con la metrópolis futurista, los paraísos artificiales o el mundo

onírico del surrealismo. Con ello lo cotidiano se volvió excepcional y se universalizó lo local: Europa dejó de ser el único eje rector de la cultura.

Este singular momento de la Literatura Latinoamericana⁴⁸⁰ (con ele mayúscula) en la que se conjugó el humor con la poesía, y la poesía con el espíritu desacralizador de la vanguardia, se acercó en ocasiones a la diatriba política y otras al solipsismo. Pero en su afán renovador, aun en plena vorágine experimental, tuvo la sabiduría suficiente para obtener del humor algo más que la risa: una conciencia del Yo, de un Yo capaz de desarmar la lengua para rearmarla ora con el preciosismo criollo y los colores de la oralidad en la búsqueda de un saber propio.

Por ello el humor fue, quizá como ningún otro, el mecanismo justo para minar esa lengua que, impuesta siglos atrás, había servido hasta entonces para cuestionar la existencia cultural de Latinoamérica, y que ahora sería el vehículo para unirla por la gracia y el oficio del verbo poético. Pues esa lengua ajena (mas suya), se olvidó y volvió a aprenderse con el afán de conquistarla y obligarla a decir lo que nunca había querido decir.

Quede constancia de que este estudio es, como se dijo en la ~~Introducción~~, una visión panorámica del humor en la vanguardia latinoamericana; faltan poemas de los autores aquí convocados que aguardan una mejor ocasión para ser comentados; faltan algunas de las expresiones del humor como el chiste y la diatriba, que igualmente aguardan a un futuro investigador que las ponga en la mesa de la discusión.

Pero quizá la carencia mayor (ajena a los objetivos del presente trabajo) es la falta de ediciones críticas de los poetas menos estudiados y conocidos que aquí han sido

⁴⁸⁰ Que tendrá su punto más alto con los herederos de la vanguardia: el *Boom* latinoamericano.

convocados. Ya que parte del material poético al cual se tiene acceso adolece con frecuencia de rigor editorial; debido a esto, difícilmente se puede establecer con certeza la versión “definitiva” de algunos de los poemas, ya que presentan sendas diferencias entre las antologías en donde son coleccionados con sus ediciones *princeps*.

A esto habría que sumar la vaguedad de los datos biobibliográficos de algunos poetas, que de un tratadista a otro llegan a ser incluso contradictorios, como bien se puede comprobar en algunos de los capítulos. Evidentemente lo anterior impide tener una visión “total” del poeta y su poesía, por lo que el resultado del análisis de su obra se ve lamentablemente sesgado.

Ciertamente hay grandes carencias críticas con respecto al humor y la poesía latinoamericana, y no sólo con respecto a la hora de la vanguardia, sino, me atrevería a decir, de la gran mayoría del corpus lírico contemporáneo. Quizás una vez que se revisen los ángulos humorísticos que aquí no estudiamos (y que se estudie este aspecto en otros momentos literarios de Latinoamérica) podremos plantear tentativamente una teoría que responda a las particularidades del humor latinoamericano, lo que en consecuencia, evidenciará el arduo camino que nuestras naciones han debido de transitar para ahora poder enunciar sin balbuceos: pienso y río, luego existo.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

BALLAGAS, Emilio, *Cuaderno de poesía negra*. La Habana- Santa Clara: Imprenta Nueva, 1934.

_____, *Órbita*. Emilio Ballagas, pról. de Ángel Augier, selecc. y n. de Rosario Antuña. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972.

BRULL, Mariano, *Poemas menguantes*. París: Le Moil & Pascaly, 1928.

_____, *Canto redondo*. París: G.L.M., 1934.

_____, "Poesía 1931", *Revista Bimestre Cubano*, vol. XXVIII, julio – agosto, 1931.

_____, *Mariano Brull. Poesía reunida*, ed. Klaus Müller-Bergh. Madrid: Cátedra, 2000.

DE GREIFF, León, *Antología poética*, pról. y selecc. de Fernando Charry Lara. Madrid: Visor, 1992.

_____, *Obra poética*, v. 2, *Variaciones alrededor de nada y poesía escrita entre 1930 y 1936. Fárrago y poesía escrita entre 1937 y 1954*, ed. rev. por Hjalmar de Greiff. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.

_____, *Obra poética*, selecc. y pról. de Cecilia Hernández de Mendoza, cronología y bibliografía de Hjalmar de Greiff y Cecilia Fernández de Mendoza. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993.

FIJMAN, Jacobo, *Obra Poética*. Buenos Aires: Editorial La Torre Abolida, 1983.

_____, *Jacobo Fijman. Molino rojo y otros poemas*, selecc. y n. de Carlos Vitale. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 2000.

GIRONDO, Oliverio, *Obra completa*. Madrid: CNCA, col. Archivos, 1999.

_____, *Veinte poemas para ser leídos en tranvía. Calcomanías y otros poemas*, ed. de Trinidad Barrera. Madrid: Visor, 1989.

_____, *Noche Tótem*. Buenos Aires: Colihue, 2000.

- _____, *Oliverio Gironde. Obra completa*, ed. crít. de Raúl Antelo. Madrid; Barcelona; Lisboa; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999.
- GRÜNFELD, Mihai, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia*. Madrid: Hiperión, 1997.
- GUILLÉN, Nicolás, *Obra poética*. La Habana: Letras Cubanas, 1995.
- _____, *Páginas vueltas: memorias*. La Habana: Unión, 1982.
- _____, *Sóngoro cosongo y otros poemas*. Madrid: Alianza, 2002.
- _____, *Obra poética*, comp., pról., y n., Ángel Augier. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985.
- _____, *Obra poética*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- _____, *Obra poética. Nicolás Guillén*, t. I, comp., pról., cron., bibl., y n. de Ángel Augier. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004.
- HIDALGO, Alberto, *Química del espíritu*. Lima, [spi] 1923.
- _____, *Química del espíritu*. Buenos Aires: Imp. Mercatali, 1923.
- _____, *Simplismos. Poemas inventados por Alberto Hidalgo*. Buenos Aires: Editorial El Inca, 1925.
- HUIDOBRO, Vicente, *Altazor*. Madrid: Visor Libros, 1981.
- _____, *Vicente Huidobro. Antología*, prol., selecc., trad. y n., de Eduardo Anguita. Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag, 1945.
- MORO, César, *César Moro, La tortuga ecuestre y otros poemas en español*, ed. e int., de Américo Ferrari, epíl. de André Coyné. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2002.
- _____, *Prestigio del amor. César Moro*, selecc., trad., y pról., de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- NAVARRO Luna, Manuel, *Manuel Navarro Luna. Poesía y prosa*, selecc. y pról. de Joaquín González Santana, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- NOVO, Salvador, *La estatua de sal*, pról. de Carlos Monsiváis, México: CONACULTA, 2002.

_____, *Nuevo Amor y otras poesías*. México: FCE, 2001.

PALES Matos, Luís, *La poesía de Luis Palés Matos*, ed. crít. de Mercedes López-Baralt. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.

SILVA Valdés, Fernán, *Antología poética (1920-1940)*. Buenos Aires: Losada, 1943.

SINÁN, Rogelio, *Onda*. Roma: Casa Editrice, 1929.

VIDALES, Luís, *Suenan Timbres*, sección "Curva", 2a. ed. Colombia: Colcultura, 1976.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

ABOUT, P. J., "Signification de l'humour", en *Reveu de Métaphysique et de Morale*, núm 3, julio-septiembre, 1975.

AGELVIS, Valmore, *Semiótica del discurso lúdico*. Mérida: Universidad de los Andes, 1998.

ALABALDEJO, Tomás, *Las vanguardias: renovación de los lenguajes poéticos*. Madrid: Júcar, 1992.

ALQUIE, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*. Barcelona: Barral, 1974.

ÁLVAREZ, Luís, *Nicolás Guillén: identidad, diálogo, verso*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1997.

APTE, Mahadev L., *Humor and laughter: an anthropological approach*. Ithaca, N. J.: Cornell, University, 1985.

ARANCET, María Amelia, *Jacobo Fijman, una poética de las huellas*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.

ARTISTÓTELES, *El arte poética*, Trad., pról. y n. de José Goya y Muniain, México: Espasa - Calpe, 1948.

ASA, Arthur, *An anatomy of Humor*. New Brunswick, London: Transaction Publishers, 1993.

ATTARDO, Salvatore, *Linguistic Theories of Humor*. Berlín: Mouton de Gruyter, 1994.

AUGIER, Ángel, "Hallazgo y apoteosis del poema-son de Nicolás Guillén", *Casa*

- de la Américas*, 1982.
- AZARA, Pedro, *De la fealdad en el arte moderno*. Barcelona: Anagrama, 1990.
- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. México: Alianza, 2002.
- _____, *La poética de Dostoievsky*, trad. de Tatiana Bubnova, México: FCE, 1986.
- BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- BAROJA, Pio, *La caverna del humorismo*. Madrid: Caro Reggio, 1986.
- BARRERA, Reyna, *Salvador Novo, navaja de la inteligencia*. México: Plaza y Valdés, 1999.
- BARRUETO, Jorge, "The Othering of Women in the Twentieth-Century Latin American Canon: Misogyny in Rómulo Gallegos' *Doña Bárbara*", en *Misogynism in Literature. Any Place, Any Time*, ed. Britta Zangen. Frankfurt: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *De l'essence du rire. Oeuvres complètes*. París: Seuil, 1968.
- BERGSON, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. México: Editora Nacional, 1972.
- BERISTAÍN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1998.
- BOOTH, Wayne C., *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1989.
- BORIEV, Y. B., "El mundo no morirá si se muere de risa", en *Correo de la UNESCO*, abril de 1976.
- BORGES, Jorge Luis, *Índice de la nueva poesía americana*, pról. III. Buenos Aires: Sociedad de publicaciones El Inca, 1926.
- BOTI, Regino, *El mar y la montaña*. La Habana: El Siglo XX, 1921.
- BOTIN, Antonio, "Manifiesto del humorismo", en *Revista de Occidente*, 1951.
- BRAVO, Víctor, *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana / Universidad de los Andes, 1997.

- BREMOND, Henri, *La Poési Pure, avec "un debat sur la poesie" par Robert de Souza*. París: Bernard Grasset, 1926.
- BRETÓN, André, *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- BUBNOVA, Tatiana, (ed.) *et al., En torno a la cultura popular de la risa*. México: Anthropos, 2000.
- BULATOV, Dmitry, (comp.) *Homo Sonorus. Una antología internacional de poesía sonora*, México, CONACULTA, 2005.
- BUSTO, Estrella, *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*. Madrid: Editorial Playor, 1983.
- CÁNDANO, Graciela, *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- CANTERO, María Ángeles, —Motivos de son de Nicolás Guillén: Una mirada crítica en torno a las relaciones hegemónicas de sexo / género” en Matías Barchino Pérez y María Rubio Marín, coord., *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla–La Mancha, 2004.
- CAROLL, Lewis, *More Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass and What Alice Found There*. Nueva York: Random House, 1990.
- CASAL, J., *El chiste. Técnica y análisis*. Madrid: Instituto ed, Reus, 1950.
- CASARES, Julio, *El humorismo y otros ensayos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- CAZÉS, Josef Dann, *Lo risible como generador de nuevos mensajes estéticos*. México: Universidad Nuevo Mundo, 1992.
- CHOMSKY, Noam, —Elenguaje y la mente” en *Los fundamentos de la gramática transformacional*. México: Siglo XXI, 1971
- CORRAL, Rose, —Relectura de Espantapájaros (al alcance de todos)” en *Oliverio Girondo, Obra completa*, ed. crít. de Raúl Antelo. Madrid; Barcelona; Lisboa; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999.
- CROCE, Benedetto, *Estética*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969.

CULLER, Jonathan, *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama, 1978.

DE CARLO, Karina, —Jacobó Fijman. Poeta en hospicio.” *Talismán. Revista Literaria*. Ed. Cero, 1969.

DE COSTA, René, *Huidobro. Los oficios de un poeta*, trad. de Guillermo Sheridan. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

_____, *El humor en Borges*. Madrid: Cátedra, 1999.

DE RIVERO, Gloria, —Las secretas aventuras del orden: poesía pura y poesía de vanguardia”, en *Direcciones del vanguardismo americano, t. 1*: Duvignaud, François, —La mujer, fantasías y maleficios” en *El cuerpo del horror*, México: FCE, 1987.

Del humor en la literatura: compilación, Monterrey: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2001.

DELEUZE, Gilles, —El humor”, en *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós, 1989.

DÍAZ, Gonzalo, —Efuncionamiento de la ironía”, en *Humor, ironía, parodia, de autores diversos*. Madrid: Fundamentos, 1980.

DIÉZ, Rosa María, *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*, Valencia: Universitat de València, 2006.

ECO, Umberto, *Tratado de Semiótica General*, México: Editorial Nueva Imagen, 1978.

El movimiento estridentista, México: *La palabra y el hombre* / Universidad Veracruzana, 1981.

ESCALANTE, Evodio, *Elevación y caída del estridentismo*. México: ESN, CONACULTA, 2002.

ESCARPIT, Robert G., *El humor*. Buenos Aires: EUDEBA, 1972.

ESPINA, Antonio, *Lo cómico contemporáneo y otros ensayos*. Madrid: Cuadernos Literarios, 1928.

Estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1990.

- ESTÉBANEZ, Demetrio, *Diccionario de término literarios*. Madrid: Alianza, 1996.
- FEINBER, Leonard, *Introduction to Satire*. Ames: The Iowa State University Press, 1968.
- FORSTER, Merlin H., *Las vanguardias literarias en México y la América Central: bibliografía y antología crítica*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2001.
- FOIX, Juan Carlos, *Creación y locura*. Buenos Aires: Johnson & Johnson, 1975.
- FRANCO, Jean, "Self-Destructing Heroines" en *Twentieth-Century Spanish American Literature Since 1960*, ed. William Foster y Daniel Altamirano. Nueva York: Garland, 1977.
- FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*. Madrid: Alianza, 2000.
- _____, *El chiste y su relación con lo inconsciente. Obras completas*, V. I. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- GALT, Geoffrey, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1982.
- GARCÍA, Carlos, *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay: bibliografía y antología crítica*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana- Vervuert, 2004.
- GARANTO, Alós, J. *Psicología del humor*. Barcelona: Ed. Herder, 1983.
- GEIGEL, Vicente, "Los ismos de la década de los veinte", *Literatura Puertorriqueña. 21 Conferencias*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1960.
- GIOVATE, Bernardo, *Ensayos sobre poesía hispánica; del modernismo a la vanguardia*. México: Editorial de Andréa, 1967.
- GOÍAS, Manuel, "Rogelio Sinán: los trazos desiguales" *Revista de Cultura*, núm. 7, octubre, 2000.
- GOLÁN, María, "El grotesco popular en la obra de Nicolás Guillén: Motivos de son" en *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*, coord. Matías Barchino Pérez y María Rubio Marín. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.

- GORDON, Samuel, "Modernidad y vanguardia en la literatura mexicana: Estridentismo y Contemporáneos". *Las vanguardias literarias en México y la América Central: bibliografía y antología crítica*. Ed. Merlin H. Forster. Frankfurt; Madrid: Vervuert; Iberoamericana, 2001.
- GOYANES, José, *Del sentimiento cómico de la vida y en el arte*. Madrid: Aguilar, 1932.
- GROTJANN, Martin, *Psicología del humorismo*. Madrid: Ediciones Morata, 1961.
- HIGHET, Gilbert, *The Anatomy of Satire*. Princeton: Princeton University Press, 1962.
- HOBBS, Tomas, *Leviatán*. Madrid: Tecnós, 1999.
- HODGART, Matthew, *La sátira*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- HUGNET, Georges, *La Aventura Dadá (1916-1922). Ensayo, diccionario y textos escogidos*, pról. Tristán Tzara, Madrid: Ediciones Júcar, 1973.
- HOLLAND, Norman, *Laughing: A Psychology of Humor*. New York: Cornell University Press, 1982.
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens: A Study of the Play-element in Culture*. Boston: Beacon Press, 1995.
- HUTCHEON, Linda, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992.
- IBARRA, Néstor, "Los obscurantistas: Fijman y Molinari" en *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el Ultraísmo (1921-1929)*. Buenos Aires: Imprenta Viuda de Molinari e Hijos, 1930.
- INGE, Thomas, *Perspectives on American culture: essays on humor, literature, and the popular arts*. West Cornwall, CT: Locust Hill, 1994.
- JANKELEVITCH, Wladimir, *La ironía*. Madrid: Taurus, 1982.
- JEANSON, Francis, *Signification humaine du rire*. Paris: Seuil, 1950.
- KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova, 1964.
- KIM, Alton, *The Grotesque Interface, Deformity, Debasement, Dissolution*. Madrid: Iberoamericana, 1996.

- KERBART-ORECCHIONI, Catherine, “La ironía como tropo” en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992.
- LANGSHAW, John, *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós, 1982.
- LARREAGA, Ricardo, *Mariano Brull y la poesía pura en Cuba*. Miami: Ediciones Universal, 1994.
- LIST, Germán, *El movimiento estridentista*, 2da. serie. México: SEP, 1987. (Lecturas Mexicanas).
- LLORENS, Washington, —Ehumorismo, el epigrama y la sátira en la literatura puertorriqueña” *Literatura Puertorriqueña. 21 Conferencia*, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes, *La poesía de Luis Palés Matos*, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.
- LÓPEZ, Yasmín, —El Simplismo” en *El Laboratorio de la Vanguardia Literaria en el Perú. Trayectoria de una génesis a través de las Revistas Culturales de los años veinte*. Lima: Editorial Horizonte, 1999.
- LUKACS, George, *Realism in our time*. Nueva York: Harper and Row, 1962.
- LUJÁN, Nestor, *El humorismo*. Barcelona: Salvat, ed., 1973.
- MAÑACH, Jorge, *Historia y estilo*. La Habana: Minerva, 1944.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2000.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Barcelona: Crítica, 1976.
- MARTÍ, Rosa Ma., *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Gredos, 1996.
- MARTÍNEZ, Ezequiel, *La poesía de Nicolás Guillén*. Madrid: Editorial Pliegos, 2004.
- MATA, Rodolfo, *Las vanguardias literarias en latinoamérica y la ciencia (Tablada, Borges, Vallejo, Andrade)*. México: IIFL, UNAM, 2003.

- MICHELI, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1992.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*. México: ERA, 2000.
- MONTES, Matías, “Lenguaje, dinero, pan y sexo en el bufo cubano”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Enero-Febrero, 1998.
- MOSSOP, D. J., *Pure Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- MOYOUX, Jean Jaques, *L'humor et l'absurde*. Oxford: Clarendon press, 1973.
- MÜLLER-BERGH, Klaus, *Poesía de vanguardia y contemporánea*. Madrid: La Muralla, 1983.
- NASH, Walter, *The language of humor. Style and technique in comic discourse*. Londres y Nueva York: Longman, 1985.
- NAVAS, María Isabel, *La Quinta del 42 y las vanguardias: las revistas Corcel y Proel*. Granada: Universidad de Granada, 1996.
- NICOLÁS, César, “Surrealismo y provocación. La navaja en el ojo: Una imagen literaria, pictórica y filmica” en *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, ed. Harald Wentzlaff-Eggebert. Madrid: Iberoamericana, 1999.
- NOGEROL, Francisca, *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1995.
- OLEZA, Juan de, “Ensayo sobre comicidad y literatura”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 272, 1973.
- ORTEGA, Norma Angélica, *Vicente Huidobro. Altazor y las vanguardias*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 2000.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- PALLÁS, Rosa, *La poesía de Emilio Ballagas*. Madrid: Playor, 1973.
- _____, “Decir sin decir: Altazor (Vicente Huidobro)” en *Convergencias*, México: Seix Barral, 1992.

PEALE, George, "La sátira y sus principios organizadores", *Prohemio*, IV-1-2 (abril-septiembre), 1973.

PESANTEZ, Rodrigo, *Del vanguardismo hasta el 50. Estudio histórico, estilístico y crítico de la poesía de Ecuador*. Guayaquil: Universidad de Guayaquil, Frente de Afirmación Hispánica de México, 1999.

PELLIGRINI, Aldo, *Antología de la poesía surrealista*. Barcelona / Buenos Aires: Editorial Argonauta, 1981.

PENN, Robert "Pure and Impure Poetry", *Kenyon Review*, vol. V, 1943.

PINEDA, Carlos, "El humor conceptual de Macedonio Fernández". *Casa del Tiempo*. México: UAM, núm. 92 agosto, 2006.

_____, "Antropofagia y humor negro en la poesía de vanguardia de Luís Palés Matos". Actas del "IV Coloquio Internacional. Literatura, Memoria e Imaginación de Latinoamérica a través de la Oralidad y la Escritura". México: CIALC, UNAM; Facultad de Humanidades, UAEM, 2008.

_____, "Metafísica, absurdo y humor negro en 'Cirugía psíquica de la extirpación' de Macedonio Fernández". Actas del "VIII Congreso Argentino de Hispanistas. Unidad y multiplicidad: tramas del hispanismo actual". Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2007.

_____, "El estridentismo: una vanguardia en la sombra", *Hispanic Culture Review*, George Masson University Press, 2007.

PIRANDELLO, Luigi, *El humorismo*. Buenos Aires: El libro, 1946.

PIZARRO, Ana, *Sobre Huidobro y las vanguardias: con una cronología huidobriana por Paulina Cornejo*. Santiago: Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago, 1994.

PÖPPEL, Hubert, *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú: bibliografía y antología crítica*. Madrid: Iberoamericana, 1999.

PORTUONDO, José, *Concepto de la poesía*. México: COLMEX, 1945.

POTTLE, Frederick, "Pure Poetry in Theory and Practice" en *The Idiom of Poetry*. Ithaca-Nueva York: Cornell University Press, 1941.

PRIETO, Julio, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario: B. Viterbo, 2002.

PRYOR, Argyll, *Emilio Ballagas, poeta o poesía*. México: Studium, 1967.

- QUIRARTE, Vicente, "La doble leyenda del estridentismo". *Las vanguardias literarias en México y la América Central: bibliografía y antología crítica*. Ed. Merlin H. Forster. Frankfurt; Madrid: Vervuert; Iberoamericana, 2001.
- RASKIN, Víctor, *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht: Reidel, 1985.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22a. ed. Madrid: Real Academia Española, 2001.
- REINSHAGEN, Liane, *Humour: the other intelligence: Curt Goetz and Jorge Ibargüengoitia*. Washington: Reinshagen-Joho, 1997.
- REVILLA, Angel, *Humor panameño: estudio y selección*. Panamá: Universidad Santamaría La Antigua, 1995.
- REYES, Alfonso, *La experiencia literaria (Coordenadas)*. Buenos Aires: Losada, 1942.
- RIFFATERRE, Michael, "The poetics functions of intertextual Humor", en *Romanic Review*, LXV, 1974.
- RIPOLL, Carlos, "La Revista de Avance, vocero del vanguardismo y pórtico de la Revolución", *Revista Iberoamericana*, vol. XXX, núm. 58, julio-diciembre, 1964.
- RUIZ, Gustavo, 1963- *Los fantasmas de la carne: las vanguardias poéticas del siglo XX en Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2000.
- SÁNCHEZ, Elizabeth, *Vanguardias y neovanguardias artísticas: un balance de fin de siglo*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2003.
- SAREIL, Jean, *L'écriture comique*. París: P.U.F., 1984.
- SARCO, Álvaro, *Alberto Hidalgo: El genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima: Talleres Tipográficos, 2006.
- SCHNEIDER, Luis Mario, *El estridentismo. Antología*. Cuadernos de Humanidades núm. 23. México: Difusión Cultural, UNAM, 1983.
- SCHOPENHAUER, Artur, *El mundo como voluntad y como representación*. Buenos Aires: Aguilar, 1960.
- SCHOPF, Federico, "Poesía y lenguaje en *Altazor*" *Revista chilena de literatura*, núm. 58, 2001.

- SCOTT, F.R. y J.M. Smith, *The Blasted Pine. An Anthology of satire, invective and Disrespectful Verse. Chiefly and Canadian Writers*. Toronto: The Macmillan Company of Canada Limited, 1957.
- SCHAEFFER, Neil, *The art of Laughter*. Nueva York: Columbia University Press, 1981.
- SHERIDAN, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- SHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE, 2002.
- SMART, Ian Isidore, *Nicolás Guillén. Popular poet of the Caribbean*. Columbia: University of Missouri Press, 1990.
- SORDI, Fabiana A., (ed.) *Florida y Boedo: antología de vanguardias argentina: Borges, Gironde, González Tuñón, Olivari, Yunque y otros*. Buenos Aires: Santillana, 1998.
- STILMAN, Eduardo, "Introducción" a *El humor negro*. Buenos Aires: Brújula, 1969.
- SURDÍAZ, Luís, "El humor, la ironía y la sátira en la obra de Nicolás Guillén" en *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*, coord. por Matías Barchino Pérez y María Rubio Marín. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- SUBIRATS, Eduardo, *El final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- SWABEY, Marie Collins, *Comic Laughter: A Philosophical Essay*. Yale: Yale University Press, 1961.
- TORRAS, Meri, *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1999.
- TORRES, Ma. Ángeles, *Aproximación pragmática a la ironía verbal*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1999.
- TORRI, Julio, *De fusilamientos*, prol. Gabriel Zaid, Madrid: Ave del paraíso, 1996.
- The Spoken Word Revolution (slam, hip hop & the poetry of a new generation)*, Illinois: Sourcebooks, 2004.
- TREJO, Eduardo, *La poesía de Vicente Huidobro en la vanguardia*. Madrid: Gredos, 1974.

- TREJO, Laura, "XX poemas de Salvador Novo desde una perspectiva vanguardista" *Anuario de Letras*, vol. 25, Universidad de la Rioja, 1987.
- URIBE, René, "León de Greiff" en *El ensayo en Antioquía*, selecc. y pról. de Jaime Jaramillo Escobar. Medellín: Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín, 2003.
- VALÉRY, Paul, *Oeuvres de Paul Valéry*. París: Éditions NRF, 1933.
- "Vanguardias". *Alforja*, núm. XV, Invierno 2000-2001. México: Ediciones Alforja, 2001.
- VERANI, Hugo, *Las vanguardias literarias hispanoamericanas (Manifestos, proclamas y otros escritos)*. México: FCE, 1995.
- VITAL, Alberto, *La cama de Procusto: vanguardias y polémicas, antologías y manifestos, México, 1910-1980*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1996.
- VITIER, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, La Habana: Instituto del Libro, 1970.
- WESTPHALEN, Yolanda, *César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*. Lima: Fondo Editorial, Universidad Mayor de San Marcos, 2001.
- YURKIÉVICH, Saúl, *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Barcelona: Muchnik, 1984.
- _____, *Suma crítica*. México: FCE, 1997.
- ZAPATA, Miguel Ángel, *Nueva poesía latinoamericana*. México: UNAM, Universidad Veracruzana, 1999.
- ZAVALA, Lauro, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México: UAM-X, 1993.
- ZITO, Vicente, "Reportaje a Jacobo Fijman" en *Crisis*, Buenos Aires, 1970.
- ZIV, Avner, *Personality and Sense of Humor*. New York: Springer, 1984.