

NÉLIDA SÁNCHEZ RAMOS
CARLOS RAMÍREZ VUELVAS

Iconicidad y vanguardia en *Espantapájaros (al alcance de todos)*, de Oliverio Girondo

ENTRAR AL MODERNISMO: ICONO Y SÍMBOLO

Para entender la primera reacción de la poesía de Oliverio Girondo, aquélla que atenta contra los valores estéticos del modernismo hispanoamericano, se debe plantear una revisión general del movimiento predecesor al periodo de las vanguardias latinoamericanas, que habría terminado en 1909, cuando el poeta nicaragüense Rubén Darío tradujo y publicó en el periódico bonaerense *La Nación*, el manifiesto futurista postulado por el italiano Filippo Tomaso Marinetti. Aunque Darío anota que está en desacuerdo con el futurismo italiano (que también en Rusia tendrá su representante en Vladimir Mayakovski, quien comenzó a difundir su obra poética a partir de 1913), resulta inevitable un acercamiento de curiosidad estética de parte del gran poeta del modernismo en castellano.

Los críticos coinciden en señalar que desde mediados del siglo XIX el modernismo comenzó a fraguarse en Latinoamérica, aunque encontrará su expresión estética más intensa a partir de 1880 con los textos tanto en verso como en prosa de Julián del Casal y José Martí, de Cuba; Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón, de México; y José Asunción Silva, de Colombia, principalmente. El modernismo en Latinoamérica corresponde al simbolismo y el parnasianismo francés, que arrojó otra pléyade de nombres destacados en la historia literaria universal, como Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Víctor Hugo, Leconte de Lisle, Paul Verlaine...

En Europa, el simbolismo apareció entre 1885 y 1889, y llegó a ser un movimiento literario de amplia trascendencia, que abarcaba desde manifiestos hasta periódicos literarios que atraía a poetas y personalidades de todo el mundo occidental.

El poeta proclama la supremacía del arte, de la fantasía, sobre la naturaleza, sentándose así el divorcio entre ambos y, a su vez, como consecuencia de ello entre el arte y el gran público. Así llega a la conclusión de que todo el universo no es más que un almacén de imágenes y de signos puestos al servicio de la imaginación (Arias, 2006: 1096).

Una de las características de la poesía simbolista era la percepción directa de las emociones del poeta a través del camino indirecto de las imágenes, que también persigue, por ejemplo, el recuerdo evocado, representado por las emociones o personificaciones alegóricas entre el poeta y el lector. La poesía simbolista se comunica en la exploración de imágenes simbólicas, en las que el referente simboliza elementos de lo referido, dotando al poema de entonaciones casi litúrgicas, en algunos casos.

La poesía simbolista busca vestir la idea de una forma sensible, que, no obstante, no sería su propio objeto, sino que, al servir para expresar la idea, permanecería sujeta. La idea, a su vez, no debe dejarse privar de las suntuosas togas de las analogías exteriores, pues el carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar jamás hasta la concepción de la idea en sí. Así, en este arte, los cuadros de la naturaleza, las acciones de los hombres, todos los fenómenos concretos no sabrían manifestarse ellos mismos: son simples apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con ideas primordiales (ibíd., 1097).

De nuevo, destacó la expresión del simbolismo que trató de encontrar afinidades esotéricas (que deben entenderse como metafísicas, en su sentido filosófico) que vinculen con analogías exteriores a los referentes. Por supuesto, es imposible que la literatura se simplifique a una analogía, una imagen, una metáfora, un signo, un síntoma, un icono o un símbolo de la realidad, pero cada una de las categorías anteriores tiene un actuar independiente que produce hechos literarios.

Así, cabe preguntar, desde la literatura, la diferencia entre el símbolo que hace referencia a una idea y el icono que rescribe la realidad. En el caso de Gironde se podría decir que el poeta intentó desvirtuar la expresión de los referentes tradicionales. Su actitud, a decir de la crítica, fue desacralizadora: desmontó el poder simbólico de la palabra poética del modernismo. Fue una posición estética consciente de que intentaba deshacer la fortaleza simbólica de las imágenes y analogías del simbolismo. En el simbolismo, el referente mantiene el mismo nivel estético que el referido, en tanto que en las vanguardias el vínculo de lo referido tiene una empatía más cercana con circunstancias sociales amplias, como la guerra, la depresión, el caos ciudadano..., vínculos que se expresan no en un plano oblicuo, como lo hizo el simbolismo (por eso proyectó la imagen de evadir la realidad), sino de manera directa.

Este momento icónico de la realidad se da a través de una desacralización de los valores simbólicos de la poesía, como sería la concreción verbal de la actividad poética de Gironde. Gaspar Pío del Corro (1976), uno de sus principales estudiosos, desde la semántica y la semiótica observa que la desacralización poética del poeta argentino comenzó en el libro *Calcomanías* (1925), tomo que antecede a la publicación de *Espan-tapájaros (al alcance de todos)* (1932): «Crisis del asombro, de la palabra y del valor: impotencia del signo para significar; impotencia del hombre para humanizar. La desnaturalización como procedimiento artístico girondeano llega a ser una forma, pero sólo porque ha llegado a constituir la viva materia de su arte» (ibíd., 48).

Así, la poesía de Gironde sigue una ruta de aligeramiento del discurso poético tradicional para adoptar nuevas estructuras que, en realidad, son una condensación retórica de los tropos utilizados por los discursos de finales del siglo XIX. Por ejemplo, los temas mitológicos son adaptados al paisaje urbano y los motivos de la sociedad moderna, en tanto que el exotismo se convierte en un referente para activar el sarcasmo y la ironía como efectos retóricos.

Las figuras retóricas y de pensamiento, más usadas en el siglo XIX, cambian en la poética girondeana. En todos los casos, parece existir una pérdida de aura, esa categoría acuñada por Walter Benjamin (2004) para referirse a la capacidad de impacto estético de una obra de arte. Y esa pérdida de aura es precisamente la capacidad de reproducir técnicamente una obra de arte. Por ello, para no producir las técnicas del moder-



nismo, Girondo elimina el armazón retórico reproducible, y ofrece, por el contrario, un discurso en apariencia carente del «aquí y el ahora», que Benjamin también identifica en la estética de la modernidad¹.

MODERNISMO LATINOAMERICANO

En su versión latinoamericana, el modernismo también se manifestó como una revolución de la conducta espiritual de los americanos. En el fondo fue una reacción contra los modelos del posromanticismo, el academicismo y la expresión literaria conformista y opaca que habían heredado de los escritores del siglo XVIII y de principios del XIX. Se pueden distinguir dos fases de este modernismo. En la primera, los modernistas aún no poseen una idea clara sobre el movimiento literario, pero están conscientes que el camino que les queda es el de innovar y abrir distintos trayectos para rechazar la tradición del academicismo y el neoclásico. En la segunda, el modernismo confluye de numerosos autores que son partidarios de Darío, capaz de fusionar las ideas de misticismo, lengua y cultura prehispánica (Schulman, 2002: 63).

Pero cuando el discurso del modernismo comenzó a desgastarse y anquilosarse por sí mismo, luego de la repetición y la abundancia de plagios, surgió el periodo conocido como las vanguardias estéticas latinoamericanas, que trataron que el arte de la poesía superara a la tradición establecida. Como se señaló, acontecidas las primeras décadas del siglo XX, las vanguardias cubrieron, de manera simultánea y con distintos énfasis, el ámbito artísticoliterario, el sociocultural y el político a nivel internacional, y nacieron como una respuesta ante el vacío de la literatura autorreferencial, para basarse en el antitradicionalismo, el internacionalismo, la originalidad y el afán de perfección.

Los modernistas de comienzos del siglo XX, con Rubén Darío de adelantado, recobraron la sensorialidad del instante, y su música cambió para siempre a la poesía en español. Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, dos entonaciones distintivas de esa dicción, se bautizaron en

¹ Sobre el tema de la pérdida del aura, he utilizado: Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. de Bolívar Echavarría, Itaca, México, 2004

el entusiasmo dariano de lo nuevo. Los vanguardistas, en cambio, cultivaron la mitología de lo fugaz a nombre de la originalidad y disputaron de malos modos su derecho a las vísperas. Pero lo nuevo de unos y otros reverbera a comienzos de este siglo XXI en una convicción cultivada: la poesía es una forma de la conversación y se debe por entero al interlocutor (Ortega, 2006: 8-9).

Las vanguardias no surgieron para erradicar al lenguaje sino para renovarlo como en su momento lo enriqueció el modernismo. Jorge Schwartz en su libro *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (2002) ha distinguido cuatro etapas dentro de las vanguardias: de 1908 a 1914, periodo en el que tienen lugar las primeras manifestaciones de la vanguardia; 1918 a 1925, desde la llegada de Vicente Huidobro hasta el surrealismo, cuando existe un predominio de lo lúdico, la exaltación vital y la deshumanización de la palabra poética; de 1925 a 1930, cuando, bajo cierto influjo del surrealismo, inicia una cierta rehumanización del verso; y de 1930 a 1936, periodo en el que inicia un nuevo romanticismo.

Roberto Fernández Retamar, en *Vanguardia artística, subdesarrollo y revolución* (1970), comenta sobre la situación de la vanguardia latinoamericana en la que

a los términos vanguardia, se añade el de subdesarrollo y el de revolución. Se trata de un arte de vanguardia en un país subdesarrollado y en revolución. (...) A lo largo de los años abundan los ejemplos de coincidencias de la vanguardia política y artística: Mayakovsky, Picasso, Eisenstein, Brecht, Vallejo, Neruda, Nazim Hikmet, Eluard, etc. Para mayor precisión, el término vanguardia significa: 1) Conjunto de intelectuales de avanzada. 2) Arte renovador. 3) Momento particular de ese arte, ubicado cronológicamente entre nosotros, entre la década de 1920 a 1930 (339).

La vanguardia latinoamericana enmendó la plana a la estética de la cultura colonial y se sacudió la presencia más visible del romanticismo y del modernismo. El siglo XX es el punto de superación de los ideales contrapuestos del siglo XIX: subjetivismo ilusorio y utopismo autoritario (Echavarren, 1996: 14). Su visión nunca renunció al intento de consolidar una identidad en el contexto de la modernización. Vista en perspectiva histórica, la vanguardia latinoamericana persigue una apropiación

cultural donde la palabra identidad será la clave, dado que surge ante la crisis mundial acontecida en 1929. Las vanguardias ligaron arte y política para recuperar la ciudad a la que pertenecían y que veían como un espectáculo.

En un documento aún poco atendido por la crítica de poesía latinoamericana, Roberto Echavarren expone que la poesía vanguardista es un discurso de la imagen y la metáfora, como categorías retóricas, debido a su «preocupación estrecha con la imagen como icono, que la lleva a reemplazar la conexión gramatical con la anáfora y la enumeración caótica» (13). En efecto, anáfora y enumeración caótica son rasgos distintivos de la poética de Girondo. Es tal la constancia de apariciones de estas figuras retóricas, que resultaría impreciso sustraer sólo algunos ejemplos.

¿Por qué son la anáfora y la repetición figuras favoritas en los textos vanguardistas? Tal vez resulte exagerado afirmar, pero no por ello menos cierto, que son dos recursos prácticamente eliminados en las grandes obras del parnasianismo y el modernismo. Además, serían recursos naturales para exponer las estrategias discursivas icónicas. Al igual que el icono, la anáfora es una reelaboración reiterada de un referente textual; finalmente, la gran aportación del vanguardismo es por medio de la repetición caótica heredada, en buena medida, del surrealismo: la doble aparición desordenada, y por tanto desacralizada, de un objeto. Por eso, reaccionando en contra del modernismo, los vanguardistas van en contra de las reglas tradicionales de la versificación y en su poesía existe una tendencia hacia la conciencia social.

EL CASO DE *ESPANTAPÁJAROS*, DE GIRONDO

Ya desde antes de la publicación de *Espantapájaros* (1932) encontramos en *Membretes* (1925) dos expresiones de Girondo en contra del modernismo: «¡Si Rubén no hubiera poseído unas manos tan finas!... ¡Si no se las hubiese mirado tanto al escribir!...»; y «¡Hasta Darío no existía un idioma tan rudo y maloliente como el español!». Pero *Espantapájaros* es en buena medida un parteaguas en la literatura de nuestro autor. Fue impreso por la editorial Areco, quien realizó un primer tiraje de cinco

mil ejemplares, agotados al primer mes de su lanzamiento². No obstante, conviene destacar que existen antecedentes de la publicación de poemas pertenecientes al libro, desde 1930, en diferentes medios periódicos de Argentina.

Como describe Rose Corral (1998), aunque el escándalo por la presentación de *Espantapájaros* puede ser sojuzgado por algunos escritores (el caso más célebre es el de Borges, que condenó el hecho por considerarlo como el arribo de la publicidad a la literatura), también debería ser entendido como parte del juego intelectual que propuso el surrealismo, la vanguardia francesa que comenzó a manifestarse en la prensa desde 1916, pero que encuentra su concreción en 1924, cuando André Breton publica el primer *Manifiesto surrealista*. «La crítica ha observado, de manera unánime, que en *Espantapájaros* se abre paso a una cosmovisión surrealista, ostensible en el clima onírico de varios de los textos del volumen, en la irrupción de obsesiones, en la presencia de lo absurdo en la cotidianidad, en el humor negro» (Corral, 1998: 336).

La síntesis de aquel documento se puede enumerar en varias de las características que la crítica especializada ha localizado en *Espantapájaros*: la búsqueda de liberación total del hombre, a través de la exploración de sus impulsos en el subconsciente. Además, se transcriben los sueños a través de los cuales surge el subconsciente (André Breton comulga con esta idea a partir de Freud) y se produce una liberación del lenguaje con asociaciones libres en metáforas extrañas e imágenes oníricas y hasta delirantes. Ante poemas de este tipo, el autor no comprende racionalmente, pero puede recibir fuertes impactos que modifiquen en él su estado anímico y despierten oscuras emociones. Este movimiento supone

² El acucioso investigador de la obra girondiana, Raúl Antelo (1999), refiere brevemente la anécdota de la creación de este *best-seller* argentino. Girondo apostó con sus amigos que lograría la venta de toda la tirada de la primera edición de *Espantapájaros*, a través de una campaña publicitaria, que consistió en alquilar una carroza llevada por seis caballos, con cocheros y lacayo con librea. «La carroza transportaba, en lugar de las habituales coronas de flores, un enorme espantapájaros con chistera, monóculo y pipa (este enorme muñeco todavía se encuentra en el *hall* de la entrada de la actual casa de Girondo en la calle Suipacha, recibiendo a los desprevenidos visitantes). Al mismo tiempo alquiló un local en la calle Florida atendido por hermosas y llamativas muchachas para la venta del libro. La experiencia publicitaria resultó un éxito y el libro se agotó en cosa de un mes» (360). Por su parte, Ramón Gómez de la Serna describió el suceso en el libro *Retratos contemporáneos*: «Un enorme espantapájaros con chistera, monóculo, pipa, guantes blancos, alrededor del cual revoloteaban cuervos, se paseó por Buenos Aires en una carroza funeraria que normalmente transporta coronas de flores». De la Serna comentó el suceso como «el escándalo que merecía tan decisivo libro».

la crisis del ideal de pureza y deshumanización. Lo humano, e incluso lo social y político, aparecerán de nuevo en la literatura. El lenguaje surrealista (verso libre y versículos con metáforas irracionales, imágenes de tipo onírico, uniones inesperadas de palabras, enumeraciones caóticas...) no se dirige a nuestra razón, sino que quiere despertar en nosotros sentimientos y reacciones subconscientes. Las imágenes surrealistas están faltas de coherencia y de lógica y es difícil explicarlas (ibíd., p. 337).

Pero la primera recepción crítica de *Espantapájaros* fue nula y hasta negativa, salvo el caso de Ramón Gómez de la Serna, quien aseguró que aún no existían los elementos críticos para comprender esta obra. En general, se dijo que en 1932 muchos de los fundamentos del libro correspondían a una versión tardía de la generación martinfierrista, y que su discurso poético en todo caso se encontraba desfasado³. En lo sucesivo, han sido Guillermo Sucre (1985) y Jorge Schwartz (2002) quienes han tratado de dar una dimensión más amplia en la lectura de Girondo.

Pero es Rose Corral (1998) quien atiende con mayor detalle la génesis y estructura del libro. Ella encuentra que los verdaderos vestigios de la fuerza renovadora de *Espantapájaros* fueron difundidos desde 1922, en la «Carta abierta a “La Púa”», un manifiesto personal de Girondo. «La actitud desacralizadora hacia el arte en general, el rechazo de la poesía como un objeto estético alejado de la vida, son perceptibles en el tono iconoclasta de Girondo» (340). Es decir, es en la actitud de establecer iconos, la manera en que Girondo establece una ruptura respecto a la estética dominante en esa época. Pero este afán estético iconoclasta se manifiesta con mayor claridad en un estilo irónico que aborda el tema de la mujer:

El erotismo y la mujer, motivos centrales del surrealismo, cobran igualmente una fuerza inusitada en este volumen. Girondo incorpora siempre el humor a sus visiones, con distintas variantes: un humor corrosivo, que degrada al objeto como en *Veinte poemas...*, un humor que funciona como eficaz antídoto ante el carácter inquietante de ciertas experiencias [...]. El signo que tal vez mejor caracteriza a *Espantapájaros* en su totalidad surge de la interacción o de la compenetración entre la subjetividad y el mundo objetual (ibíd., 341).

³ Sobre la recepción crítica de *Espantapájaros*, recomendamos leer a Rose Corral, «Aproximaciones a un texto de vanguardia: *Espantapájaros (al alcance de todos)*, de Oliverio Girondo», *Nueva Revista de Filología Hispanoamericana*, núm. 1, México, 1990, p. 333-341.

Por el momento histórico en que se desarrolló y por su propia tradición, Oliverio Gironde fue ubicado por la crítica como un autor de poesía urbana y visual, discurso poético que representa para la poesía argentina a la vanguardia francesa de los veinte y a la poesía concreta brasileña de los cincuenta.

Cuando *Espantapájaros* sale a la luz, en su primera edición, se agotó en un mes, casi siguiendo a pie juntillas su propia idea de que «Un libro debe construirse como un reloj y venderse como un salchichón». El primitivo aparato de mercadotecnia utilizado por el poeta, con evidentes rasgos surrealistas, tuvo un efecto tumultoso en sus ventas.

La poesía de Gironde ha sido vinculada frecuentemente con el surrealismo. El mismo nombre espantapájaros sobresale más allá de la idea de un icono analógico, que lleva o transporta una realidad clonada. En este sentido, la poesía de Gironde trata de espantar, utilizando el recurso del «mundo al revés»⁴.

En efecto, el espantapájaros, como los maniqués o los muñecos, objetos del arte de vanguardia, es una figura ambivalente, una mezcla equívoca entre lo animado y lo inanimado, entre lo vivo y lo inerte, un sustituto inquietante de lo humano; [...] quizá nada exprese con mayor rotundidad esta confusión de lo humano con lo objetual que el maniquí, [...] una de las obsesiones del surrealismo, que surgen en la intersección de dos de sus grandes temas: la cosificación del hombre y la mutilación (Corral, 1998: 593).

Otra de las evidencias que coloca a Gironde como un escritor de vanguardia que critica al modernismo a partir de su propuesta estética es a través de la construcción icónica de sus figuras femeninas que rechazan a la tradición uniforme y opaca:

⁴ «Uno de los procedimientos más elementales para salir fuera de los límites de la previsibilidad es aquel tropo (empleado de manera particularmente frecuente en las artes figurativas), en el que dos objetos contrapuestos se cambian de señales dominantes. Este procedimiento es ampliamente adoptado en la vasta literatura barroca del “mundo al revés”. En múltiples textos la oveja devoraba al cordero, el caballo cabalgaba sobre el hombre, el ciego conducía al vidente» (Lotman, 1993: 112).

La mujer etérea se opone a la mujer terrestre, pedestre; pero conviene no descuidar la importancia de una variante; esta oposición es de segundo grado, en cuanto trae implícita otra oposición, que le es previa: la antinomia clásica entre mujer terrestre y mujer celeste; de donde, la cualidad etérea de la mujer deseada por Girondo viene a ser una síntesis: ni naturalismo bestial ni espiritualismo angélico, sino selección y elevación de la mujer, a partir de sus sensible cualidad de carne y hueso. Es al mismo tiempo un alegato irónico (la pluma) contra la idealización y la prostitución de la mujer; una pretensión por superar, en perspectiva creacionista, el modernismo y el naturalismo con un solo rechazo jovial (Pío del Corro, 1976: 69).

Por ello, resulta relevante comprender el proceder icónico de Girondo en la concepción de su estética, particularmente en *Espantapájaros*, como uno de sus libros paradigmáticos. Además, esta expresión se concentra en las figuras femeninas, iconización que dispara otros significados, sobre todo cuando estos iconos son desacralizados para escribir su discurso poético.



BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS ANGLÉS, E., *et al.*, *Historia del arte*, Editorial Espasa-Calpe, Buenos Aires, 2006
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. de Bolívar Echaverría, Itaca, México, 2004
- CORRAL, ROSE, «Lectura de *Espantapájaros (al alcance de todos)*», en Oliverio Girondo, *Obra completa*, UNESCO, Madrid, 1998 (Colección Archivos)
- _____, «Aproximaciones a un texto de vanguardia: *Espantapájaros (al alcance de todos)*, de Oliverio Girondo», *Nueva Revista de Filología Hispanoamericana*, núm. 1, México, 1990
- CORRO, Gaspar Pío del, *Oliverio Girondo. Los límites del signo*, Ed. García Cambeiro, Buenos Aires, 1976
- ECHAVARREN, Roberto, «Prólogo», en *Medusario: muestra de poesía latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, «Vanguardia artística, subdesarrollo y revolución», en *Estética y marxismo*, Era, México, 1970

GIRONDO, Oliverio, *Obra completa*, Raúl Antelo, coord., UNESCO, Madrid, 1998 (Colección Archivos)

LOTMAN, M. Yuri, *Estructura del texto artístico*, Universidad Iberoamericana, México, 1982

ORTEGA, Julio, «La poesía se escribe en el futuro», en *Babelia*, España, 22 jul., 2006

SCHULMAN, Ivan, *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*, UNAM, México, 2002

SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, FCE, México, 2002

SUCRE, Guillermo, *La máscara, la transparencia*, FCE, México, 1985

NÉLIDA SÁNCHEZ RAMOS es maestra en letras hispano-americanas por la Universidad de Colima. Se desempeña como coordinadora editorial de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima.
francesca80@hotmail.com, nelidasánchez@uacol.mx

CARLOS RAMÍREZ VUELVAS es maestro en literatura mexicana por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesor e investigador de tiempo completo de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima.
vuelvas@hotmail.com, carlosvuelvas@uacol.mx
(Recepción: 16-01-09. Aceptación: 29-04-09)