



Hipertexto 4
Verano 2006
pp. 19-35

**Serafim Ponte Grande: Oswald de Andrade
y los viajes del texto vanguardista**

Julio Prieto
Northwestern University

[Hipertexto](#)

*Et j'étais déjà si mauvais poète
que je ne savais pas aller jusqu'au bout.*
Blaise Cendrars

"Dejo aquí asesinadas las distancias. Se puede ir ahora en pocos minutos desde la esquina de Esmeralda y Corrientes, en Buenos Aires, hasta la calle de la Magnolia, en México" (5). Esta afirmación inaugural, con la que el poeta peruano Alberto Hidalgo abre el primero de los prólogos del *Índice de la nueva poesía americana* (1926) --la antología de la poesía "nueva" o vanguardista compilada en colaboración con Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, que a su vez firman sendos prólogos introductorios--, sintetiza uno de los aspectos cardinales del complejo fenómeno sociohistórico, epistemológico y estético que Guillaume Apollinaire bautizara, con un marbete que se haría célebre, *l'esprit nouveau*. Apollinaire, como Hidalgo, establece una relación directa entre la nueva experiencia de la espacialidad --motivada por la aceleración técnico-industrial que se produce en las décadas finales del siglo XIX-- y las nuevas modalidades de la conciencia y la expresión artística que informan el surgimiento del "arte nuevo". En su ensayo "L'Esprit Nouveau et les Poètes", Apollinaire, refiriéndose a las fuentes de inspiración de los nuevos poetas, invoca las nociones de libertad y yuxtaposición violenta que en la composición material de los periódicos contemporáneos¹ conspiran para abolir las distancias geográficas (así como las distintas formas de "asesinato de las distancias" que posibilitan los nuevos avances tecnológicos: teléfono, telegrafía sin hilos, aviación) como modelos de espacialidad moderna susceptible de configurar una nueva espacialidad textual:

¹Es interesante observar que en el programa estético esbozado en el primero de sus manifiestos ("Poesía Pau Brasil") el propio Oswald de Andrade otorga un lugar privilegiado a la lectura de periódicos y a la abrupta forma de textualidad que éstos prefiguran: "En los diarios anda todo el presente" (6); "Bárbaros, crédulos, pintorescos y tiernos. Lectores de diarios." (7)

Dans le domaine de l'inspiration, leur liberté ne peut pas être moins grande que celle d'un journal quotidien qui traite dans une seule feuille des matières les plus diverses, parcourt des pays les plus éloignés. On se demande pourquoi le poète n'aurait pas une liberté au moins égale et serait tenu, à une époque de téléphone, de télégraphie sans fil et d'aviation à plus de circonspection vis-à-vis des espaces. (8)

Aunque la exhortación de Apollinaire a una práctica libérrima de la espacialidad textual se limita en este caso al ámbito de la superficie poemática --brillantemente explorado por el propio Apollinaire en sus caligramas--, esa puesta en práctica de una nueva espacialidad (según el principio de la yuxtaposición radical o *collage*) es, de hecho, uno de los criterios compositivos inequívocos de la obra de arte vanguardista: opera de manera análoga en un poema de Cendrars, un lienzo de Juan Gris, una sinfonía de Stravinski². En el ámbito de la literatura, no es sorprendente encontrarlo como principio estructural que articula la forma privilegiada por la ficción vanguardista --la anti-novela--, desde el *Ulysses* (1922) de Joyce hasta el *Museo de la novela de la Eterna* (compuesta entre 1920 y 1950 y publicada póstumamente en 1967) del argentino Macedonio Fernández. Así pues, el período de las vanguardias históricas, a la vez que una época de acelerada difusión técnico-industrial, es un momento de extrema porosidad cultural, de intensa migración y circulación de personas e ideas que, con una velocidad y cuantía sin precedentes en la historia, *viajan*, se trasladan de un lugar a otro de la geografía terrestre, de un extremo a otro del mapa de las prácticas culturales: la peculiar labilidad que adquiere la noción de frontera o límite (ya se trate de límites geográficos, políticos, sociales, epistemológicos o estéticos) es uno de los rasgos distintivos de la época, tanto en su fenomenalidad histórica cuanto en sus manifestaciones discursivas --la más significativa de las cuales probablemente sea el arte "nuevo" o vanguardista³.

A esta época y a esta tradición discursiva --la de la anti-novela y el viaje vanguardista-- pertenecen, de manera inequívoca, la biografía y la obra de Oswald de Andrade (1890-1954), figura destacada de la vanguardia brasileña y autor de dos notables anti-novelas o "invenciones"⁴, *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) y *Serafim Ponte Grande* (1933). En las páginas que siguen me propongo explorar el modo en que la última de estas pseudo-novelas articula la noción de viaje y sus connotaciones discursivas en el contexto del arte de vanguardia. La noción de viaje como práctica vanguardista --el "asesinato de las distancias" al que

²Marjorie Perloff, en su análisis del arte vanguardista, no deja de consignar esta suerte de viaje metaestético que experimenta el concepto de *collage* como principio de composición que se traslada de una o otra forma artística (72). En su clásico ensayo de 1945 "Spatial Form in Modern Literature" Joseph Frank ya señaló una nueva concepción de la espacialidad, enfatizada en detrimento de la narratividad, como rasgo distintivo del *modernism*.

³La relevancia de la noción de viaje en el ámbito de la cultura moderna ha sido destacada por recientes investigaciones en el campo de la antropología post-estructuralista y los estudios culturales. James Clifford aborda esta cuestión en su seminal ensayo "Travelling Cultures", donde propone una revisión del "cronotopo de la cultura" (101) a partir de esa noción. Para un interesante replanteamiento de la cuestión del cosmopolitismo vanguardista en el contexto latinoamericano y en sus dimensiones geopolíticas, ver Yúdice (1999), Ette (2003) y Rosenberg (2006).

⁴Haroldo de Campos señala el rechazo de la categoría de "novela" por parte de Oswald de Andrade, desde el principio del manuscrito de *Serafim Ponte Grande*: "In the copy of *Serafim* that we possess and that we received from the author, he crossed out the expression *novel* on the cover and substituted the word *invention*" (113).

expresivamente alude Hidalgo-- es susceptible de análisis, al menos, en cinco sentidos distintos, cada uno de los cuales está reflejado en mayor o menor medida en la figura de Oswald de Andrade y, en particular, en el más radical de sus proyectos textuales --la anti-novela *Serafim Ponte Grande*.

1) El viaje como experiencia biográfica: la figura del poeta viajero, del artista internacional, es una de las constantes de la época --Cendrars, Marinetti, Huidobro, Borges, Gironde, Vallejo, Rivera, Xul Solar integran, entre otros, la copiosa nómina de los artistas peripatéticos, en la que el propio Oswald de Andrade --quien entre 1912 y 1915 hizo cuatro viajes a Europa (Schwartz 160)-- ocupa un lugar destacado.

2) El viaje como migración cultural: la circulación internacional de ideas y textos es un rasgo peculiar de nuestro tiempo que se inicia en la época de las vanguardias, que en este sentido supone una cierta solución de continuidad en cuanto al pasado inmediato. El vertiginoso desarrollo de los medios de comunicación y transporte permite la transmisión de productos culturales por vías distintas (y considerablemente más eficaces) que la tradicional figura del intelectual viajero con su maleta cargada de libros foráneos --si bien esta modalidad se sigue dando en figuras como Huidobro, Gironde, Borges, o el propio Oswald de Andrade, que hasta cierto punto son el equivalente de la actividad finisecular de Rubén Darío, introductor en el ámbito hispánico de las "novedades" francesas del simbolismo y el parnasianismo. Como Darío, estos escritores americanos traen a su regreso de Europa la buena nueva del arte de vanguardia, pero, a diferencia de aquél, no son ya los únicos factores de ese proceso de importación/exportación cultural al que alude Oswald de Andrade en su manifiesto "Poesía Pau Brasil" (1926): "Una única lucha --la lucha por el camino. Separemos: Poesía de importación. Y la Poesía Palo-del-Brasil, de exportación" (4).

3) El viaje como tema artístico: la obra de arte vanguardista recrea y manipula la experiencia moderna del viaje, de un modo que le es peculiar y que conscientemente se distancia de otras plasmaciones históricas del mismo tema. El viaje vanguardista, tal y como aparece en las dos anti-novelas de Oswald de Andrade y en otras obras centrales del *canon* vanguardista como la *Prose du Transsibérien* (1913) de Blaise Cendrars o los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Gironde, poco tiene que ver con el viaje romántico o decadente --no es una búsqueda y sublimación de lo exótico (Bongie 15)-- y mucho menos con la literatura de viajes dieciochesca --no es una forma de sátira social al servicio de la razón-- o con los accidentados itinerarios de la narrativa picaresca barroca --no aspira a forma alguna de aleccionamiento moral ni describe una trayectoria de auto-descubrimiento a la manera del *Bildungsroman*. El viaje vanguardista es una forma de liberación radical que no tiene otra finalidad o destino que el mismo acto de transgresión que lo origina: es el deseo utópico de un viaje sin retorno⁵, de sacudir y poner en movimiento las estructuras que fundamentan las prácticas culturales convencionales y hacen posible el conocimiento o garantizan el principio de inteligibilidad. Es un

⁵Este doble aspecto del viaje vanguardista como liberación y utopía (como búsqueda de un incesante no-lugar) es señalado por Antônio Cândido en su análisis de *Serafim* (91). Por lo demás, buena parte de los estudios dedicados a la obra narrativa de Oswald de Andrade coinciden en resaltar lo que Lúcia Helena llama el "espaço-tempo anômalo da utopia" (84). Véase, en este sentido, Antunes (1990), Frizzi (1986), Helena (1984) y Jackson (1978).

proyecto productivamente transgresor que en sus manifestaciones más radicales propone una dinamización perpetua y sin sentido --sin dirección o significado ostensibles. En la peculiar formulación del propio Andrade en su "Manifiesto antropófago" (1928), donde la obsesiva repetición de la palabra que denota la noción de viaje tiende a borrar su sentido: "Derroteros. Derroteros. Derroteros. Derroteros. Derroteros. Derroteros. Derroteros" (69).

4) El viaje como experiencia epistémica: el viaje moderno se distingue de sus predecesores históricos por el hecho de que configura nuevas modalidades de conciencia, nuevas formas de la mirada. "Ver con ojos libres" (7) es uno de los postulados básicos del manifiesto "Poesía Pau Brasil". La experiencia de la velocidad y las nuevas tecnologías de la mirada --fotografía, cinematógrafo-- inauguran una nueva espacialidad y una nueva visibilidad, nuevas formas de distribución y parcelamiento o montaje de los campos visuales en función de los principios de yuxtaposición radical (*collage*), fragmentariedad, contradicción e incoherencia. El viaje como experiencia de una nueva espacialidad tiene su manifestación más radical en el viaje urbano, donde los principios de visibilidad fragmentaria e incoherente se multiplican indefinidamente. De hecho, lo singular del viaje en la práctica vanguardista es que todo viaje se concibe como prolongación del modelo matriz de espacialidad extraña y dislocada que configura la experiencia cotidiana del viaje urbano. El viaje vanguardista no se explica como una huida de la urbe, a la manera de las múltiples manifestaciones renacentistas de la dialéctica del "menosprecio de corte y alabanza de aldea", sino al contrario, como una fascinación y descubrimiento indefinido de la Urbe moderna, que constituye nuevos modos de espacialidad y visibilidad recurrentes en todo tipo de viajes.

Un texto de Eduardo González Lanuza --"Poemas de los automóviles"-- incluido en la sección argentina del *Índice de la nueva poesía americana* ilustra oportunamente este punto:

Vosotros hilvanáis a lo distante
y vuestros parabrisas
son un renovado affiche de ciudades. (101)

La práctica vanguardista propone, así pues, un viaje global, cosmopolita -- recordemos que Vicente Huidobro, en su prólogo al *Índice...*, caracteriza al poeta moderno como "globe-trotter sin oficio activo" (10)--, viaje que no aspira a salir de la urbe sino a pasar de una a otra urbe: de la urbe local a la Urbe mundial --que a la vez es todas y ninguna de las metrópolis conocidas. Este poema concluye con un apóstrofe final a los automóviles, en una suerte de "aceleración" del sentido que conduce a su aniquilación:

Un día llevaréis a la vida
varios kilómetros de ventaja
y la explosión de vuestra presencia
será el derrumbe de la nada. (103)

Así, el "sentido" vanguardista sería un imposible: la utopía de un sentido sin lugar, sin raigambre en una topografía epistémica estable. Otro pasaje del mismo poema expresa esta dinamización, desarraigo y provisionalidad del sentido, donde nada es

definitivo, todo se relativiza y es susceptible de ser sustituido por otro "paisaje" (cognoscitivo, estético, sexual, político, deontológico, etc.): "por vosotros se tornan provisorios/ los paisajes antes definitivos" (101). El "sentido" vanguardista sería, en todo caso, un sinsentido: sentido extraviado --en cuanto significación y en cuanto direccionalidad. El texto vanguardista no sabe a dónde va, o bien sabe que va a un no-lugar (utopía, nada), dentro de lo que cabría caracterizar como una estética de la "sin-finalidad", nítidamente sintetizada por Cendrars en su Prose du Transsibérien: "Moi, le mauvais poète qui ne voulais aller nulle part, je pouvais aller partout" (60).

5) El viaje como experiencia estética, en un doble aspecto: el viaje como efecto textual --la dispersión, adelgazamiento o evanescencia del sentido del texto como trasunto semiótico de la aceleración y fragmentariedad del viaje moderno como experiencia fenoménica--; el viaje como procedimiento retórico: la forma más radical de "asesinato de las distancias" en la práctica vanguardista es el ejercicio de la metáfora o imagen poética tal como la definiera Paul Reverdy, inspirándose lejanamente en Lautréamont, el poeta franco-uruguayo que famosamente sintetizara su peculiar concepto de belleza, luego rescatado por los surrealistas, como la conjunción en la mesa de disección del paraguas y la máquina de coser (Green, 165). Existiría también, entonces, un viaje "metafórico": una práctica radical de asociación imaginaria orientada a eliminar la distancia conceptual existente entre los objetos más dispares. La imagen vanguardista --y, a un nivel más amplio, la estructura sintagmática global del texto de vanguardia, como en el caso de Serafim Ponte Grande-- surgiría del mismo principio de yuxtaposición radical e incoherente que organiza la experiencia cotidiana de la espacialidad moderna: el viaje urbano, con sus múltiples y arbitrarias fragmentaciones visuales, con su inagotable capacidad de extrañamiento espacial, funcionaría como origen del viaje metafórico y aun como experiencia estética en sí misma. No a otro fenómeno alude Oswald de Andrade cuando en uno de los postulados de su manifiesto "Poesia Pau Brasil" propugna:

El anuncio produciendo letras mayores que torreones. Y las nuevas formas de la industria, del transporte, de la aviación. Postes. Gasolineras. Rieles. Laboratorios y talleres técnicos. Voces y tics de alambres y ondas y fulguraciones. Estrellas familiarizadas con negativos fotográficos. El correspondiente de la sorpresa física en el arte. (6)

Serafim Ponte Grande se abre con un prefacio donde ya se sintetiza la "trama" de esta pseudo-novela en términos de viaje: "Passando de pequeno-burguês e funcionário climático a dançarino e turista. Como solução, o nudismo transatlântico" (11). Lo peculiar de este desconcertante prefacio --inusitadamente crítico con respecto a la obra que introduce-- es que la "solución" propuesta en *Serafim* (y, en particular, en su última sección: "Os Antropófagos"), a saber, la propuesta de un viaje subversivo, transgresor de una sociedad burguesa anquilosada y definida en términos de estatismo (por oposición al extremo dinamismo sexual y geográfico del "nudismo transatlántico"), aparece observada irónicamente desde la distancia de 1933 --fecha de la redacción del prefacio y de la publicación de *Serafim*, posterior en cuatro años a la fecha de su redacción definitiva (1929). Cabe preguntarse, desde luego, si esa distancia irónica no está ya presente en cada una de las propuestas (estéticas, sociopolíticas, sexuales) de un texto radicalmente carnavalesco, que se resiste a permanecer, a detenerse en un sentido fijo hasta el punto de que resulta problemático, incluso, aislar un sentido exclusivamente transgresor o "vanguardista".

En cualquier caso, el prefacio contiene un rechazo explícito de la estética vanguardista y sus utópicos viajes, plasmados en *Serafim* con una reiteración que en algún momento hace pensar en la parodia, esto es, en la ambigüedad de una fruición que coincide con una crítica implícita. A la altura de 1933 *Serafim* es contemplado por Oswald de Andrade como una fase estética ya superada --"Epitáfio do que fui" (11)--, a la que debe suceder otra (aún sólo entrevista) más comprometida y eficaz en la lucha contra las injusticias sociales inherentes al sistema capitalista: "E possuído de uma única vontade. Ser pelo menos casaca de ferro na Revolução Proletária. O caminho a seguir é duro, os compromissos opostos são enormes, as taras e as hesitações maiores ainda" (11). El principal reparo que Oswald opone a la estética vanguardista por él practicada en *Serafim* es su aparente incapacidad de reforma social, su ineficacia crítica más allá de la mera conmoción estética: de ahí que se retrate a sí mismo --y a quienes lo acompañaron en la aventura artística de la vanguardia: es notable la mención denigratoria de Blaise Cendrars, incansable viajero, figura clave en el desarrollo del *modernismo* brasileño y encendido cantor del Brasil en sus *Feuilles de Route* (1924), cuyos poemas de viajes y "escritos en tránsito" comparten, como veremos, numerosos rasgos con las "invenciones" narrativas de Oswald-- como "payaso", "cretino" e involuntario "servidor" de una burguesía a la que, aunque detestada, no deja de pertenecer⁶:

Dois palhaços da burguesia, um paranaense, outro internacional, 'le pirate du Lac Lemán', me fizeram perder tempo: Emilio de Menezes e Blaise Cendrars. Fui com eles um palhaço de classe. . . . Continuei na burguesia, de que mais que aliado, fui índice cretino, sentimental e poético. . . . Servi à burguesia sem nela creer. Como o cortesão explorado cortava as roupas ridículas do Regente. (10)

La crítica de los valores establecidos y de la clase social dominante es, con todo, un elemento omnipresente tanto en *Memórias sentimentais de João Miramar* como en *Serafim Ponte Grande*, "novelas" que configuran un singular proyecto de crítica social a través del viaje como transgresión: el viaje como huida de un entorno social asfixiante es en ambos casos el motivo que origina y otorga cohesión a la escritura (Jackson 63, 82). Uno de los rasgos característicos de ese proyecto subversivo es el hecho de que la transgresión sociopolítica está directamente relacionada con la transgresión sexual, hasta el punto de que sería posible agregar a los cinco sentidos del viaje vanguardista arriba señalados un sexto (oportunamente sexto): el viaje como transgresión erótica. Aunque los viajes de *Serafim* propiamente dichos no se inician hasta la sección X, la primera asociación del viajar con la libertad (si no con el libertinaje) sexual aparece sugerida en la sección IV --"Vacina obrigatória"-- donde por medio de un grotesco juicio presentado en forma de farsa teatral *Serafim* es forzado, contra su voluntad y presionado por la familia de la novia,

⁶La virulencia de esta auto-crítica ha llevado a algún comentarista a proclamar el "fracaso artístico" de las *invenções* oswaldianas (Martins 251-256). Ahora bien, negar la validez intrínseca de *Serafim* por el hecho de que esta obra se enmarque en una estética después desechada por su autor, es un juicio estético tan inconsistente como lo sería, por ejemplo, negar el valor del período azul de Picasso por el mero hecho de haber sido sucedido por un período rosa o un período cubista. Tal "fracaso" sólo es evidente si se juzga la obra a partir de una estética ajena a su génesis, a su filiación o a sus intereses artísticos --en este caso, si se enjuicia un texto vanguardista como *Serafim* desde la óptica del realismo o de la literatura *engagé*: un juicio crítico notablemente desenfocado y que no se justifica por la diversidad de opciones creativas (a menudo, inconciliables) en las que pueda haber recalado un artista a lo largo de su carrera.

a contraer matrimonio con Lalá --cuyo hilarante nombre de resonancias dadaístas recuerda los de varios personajes femeninos de otra farsa de vanguardia: En la luna (1934) de Vicente Huidobro. La acotación preliminar de esa lacónica farsa presenta a Serafim como equívoco "professor de geografia e ginástica" (22) cuya especialidad, en seguida se insinúa, no es otra que la "geografía" anatómica (23) --la exploración y ejercitación del cuerpo femenino.

De hecho, esta asociación de la geografía y la anatomía femenina es un rasgo recurrente del viaje vanguardista, que a menudo se da como erotización --como feminización-- de un paisaje placenteramente recorrido por la mirada del poeta-viajero. La metáfora del viaje erótico es tan habitual en los textos de la época que casi constituye una fórmula estereotipada de la escritura vanguardista. La encontramos, nítidamente acuñada, en un poema temprano de Jorge Luis Borges --"Dulcia linquimus arva"-- antologado en el Índice:

Todos supieron del abrazo del mundo
Y fue mujer sumisa a su querer la campaña. (37)

También está presente, en la misma antología, en otro ya citado --"Poemas de los automóviles"-- de Eduardo González Lanuza:

Campos que no humedece la mirada
humana de los bueyes carreteros
y que, sorprendidas bañistas,
huyen de las implacables kodaks de vuestras ventanillas. (101)

El viaje vanguardista aparece aquí como un nuevo modo de aprehender lo real --un modo de conocimiento espacial y carnal-- expresado en términos de una sexualidad masculina, "conquistadora". Se trata de un viaje que crea un "nuevo" erotismo: un eros fotográfico, cinético y sinecdóquico que recurre en numerosos pasajes de *Serafim*:

Condimentos. As partes pudendas nos refletores. Síncopes sapateiam cubismos, deslocações. Alterando as geometrias. Tudo se organiza, se junta coletivo, simultâneo e nuzinho, uma cobra, uma fita, uma guirlanda, uma ecuacão, passos suecos, guinchos argentinos. (86)

La feminización de lo contemplado por el viajero --una suerte de donjuán metafórico que renueva panoramas cuanto recorre sucesivas estaciones imaginarias del deseo-- la encontramos también en numerosos textos de Oliverio Girondo, donde los paisajes degustados son habitualmente urbanos --así, en "Venecia": "Góndolas con ritmos de cadera" (66); o en "Croquis sevillano": "¡Ventanas con aliento y labios de mujer!" (73)--, y no es extraña en Cendrars --"Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons" (*Prose du Transsibérien* 90).

Si el "conhecimento viajeiro do mundo" (74) al que en algún momento alude Oswald en *Memórias sentimentais* está presente, en el sentido erótico-metafórico aquí examinado, tanto en esta novela como en *Serafim*, en ambas *invenções* se da además, en el nivel de la diégesis, la coincidencia de los viajes del protagonista con un itinerario erótico a través de distintas mujeres. Desde el momento en que Serafim emprende el viaje a Europa, se suceden una tras otra, igualmente efímeras, las amantes cual postales o instantáneas de una ajetreada ruta turística. Sólo en la sección XI, que trata de la estancia de Serafim en París, podemos enumerar las

siguientes: Tzatzá, Chipett y Dedé (con guiño a Tristan Tzara y los dadaístas); la anónima "Ella"; una "italiana cinematográfica"; Joanhina la insomne (probable trasunto de otra nocturna "Juanita", la que protagoniza el célebre poema de Cendrars, cuyo título completo es: "Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France"); doña Blanca Clara; una "francesa teñida de inglesa"; madame Xavier, la señora Cocaína; la "alumna". Esta última protagoniza un breve episodio reminiscente del sugerido en "Vacuna obligatoria" en el que, de nuevo en forma teatral, se escenifica una equívoca "confusão de linguas" (83) en un pasaje donde prolifera la incorrección moral y gramatical. Bien es cierto que, antes de abandonar a su mujer y partir hacia Europa, Serafim incurre en varios escauceos eróticos con las criadas e incluso tiene una amante "regular", pero estas aventuras pertenecen al ámbito tradicional del adulterio antes que al modelo del viaje erótico, que se caracteriza por un tono despreocupado y banal -- muy "años 20", diríamos-- del que carecen estas escabrosas andanzas extramaritales, no ajenas, pese a la franca inmoralidad de Serafim, a una atmósfera de abyección y mala conciencia. En efecto, ya desde el título de la sección IV, el matrimonio aparece como una institución social carcelaria y restrictiva que pone fin a la libérrima concupiscencia del adolescente Serafim: es una "vacuna" burguesa y estatal (jurídica) contra la enfermedad incontrolada y contagiosa del vagabundeo sexual. De ahí que en la sección V, "Folhinha conjugal, ou seja, Serafim no front", la convivencia marital sea descrita como un ámbito asfixiante que sólo produce en Serafim deseos de "mudar de paisagem matrimonial" (27).

La atmósfera enrarecida y estática de la vida familiar provoca en Serafim deseos insatisfechos, cuanto más reprimidos más ávidos de hacer explosión. En ese entorno opresivo, donde la prohibición del tabú no hace sino incitar a Serafim a su transgresión, prolifera una sexualidad ilícita, grotesca, que a menudo deriva hacia el chiste escatológico: "No fim, ela gritou! -- Fiz um peido!! Travessuras de Cu... pido!" (31). La sórdida sexualidad del ámbito familiar, donde impera la Ley, parece dejar una única salida --la castración (30), la extirpación radical del deseo. La solución que, con todo, ensayará Serafim en esta sección --y en las siguientes, hasta el final-- apunta a una dirección contraria: a una progresiva exacerbación del deseo destinada a minar "a muralha chinesa da família e da sociedade" (39). Primero, a través de una transgresión parcial: el adulterio como "convulsión sísmica" (37), que da paso a la demolición total --por medio del viaje como "cataclismo" epistémico-- de un determinado paisaje, de una opresiva topografía sexual y política. Como antídoto contra la cenagosa sexualidad burguesa, el erotismo gozoso e incesante del viaje sin finalidad.

Ahora bien, el viaje como antídoto existencial dista de ser en *Serafim* una solución definitiva: ¿hasta qué punto es posible asignar a la utopía viajera de *Serafim* (secciones X-XVII) una misión de redención erótica o sociopolítica? Para aclarar esta cuestión, tal vez sea útil analizar con más detenimiento el viaje erótico tal y como se da en otros textos vanguardistas más o menos coetáneos. Tomemos como punto de referencia dos textos ya citados: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Girondo, y *Prose du Transsibérien* (1913) de Blaise Cendrars. Se trata de dos obras homologables dentro del *canon* del viaje vanguardista que presentan, como *Serafim*, una suerte de lujuria topográfico-textual en virtud de la cual la página se puebla de topónimos diversos, cuya mera mención opera como fuente de poeticidad. Aunque en el extenso poema de Cendrars se sugiere, como vimos anteriormente, la asociación entre un itinerario por distintos horizontes y un viaje por

distintas mujeres, lo cierto es que todo el poema gira en torno a la figura de una mujer --"Jeanne / La petite prostituée" (90)-- que borra a las demás. En este sentido, el viaje que describe Cendrars no es tanto, como en el caso de *Serafim*, una invitación a la promiscuidad subversiva cuanto una celebración del amor unívoco como exceso y transgresión (no es casual, desde luego, que la amante y musa del poeta sea una prostituta). Por esta razón, y también por el hecho de que Cendrars escribe desde la nostalgia de algo perdido --a diferencia de la lúdica e inestable ubicación de la escritura, en el caso de Oliverio y Oswald, en la descarnada intensidad de un presente--, el viaje en *Prose* aparece por momentos teñido de lirismo y, a pesar del tono melancólico de la remembranza, de una vaga cualidad "redentora". En *Serafim*, en cambio, nunca se da la tentación de lo sublime contra la que previene Oliverio Gironde en el epígrafe preliminar de *Veinte poemas*: "Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo sublime" (48). En esta obra, más afín al espíritu en que están escritas las invenciones narrativas de Oswald de Andrade, predomina la poética carnavalesca de la desmitificación y la transgresión. No es difícil encontrar en *Veinte poemas* ejemplos del conspicuo anti-lirismo girondiano: "¡El mar!... ritmo de divagaciones. ¡El mar! con su baba y con su epilepsia" (58). Esta degradación del mar --motivo lírico por excelencia-- a través de la prosopopeya, en virtud de la cual es asociado a imágenes de una humanidad prosaica o grotesca, se da de manera análoga en *Serafim*: "O mar parecia um sátiro contente após o coito" (27). Abundan en Gironde pasajes que a partir de motivos tradicionales de la lírica --la noche, la luna-- desarrollan un erotismo vulgar y burlesco, más cercano al clímax de la carcajada que al del éxtasis sensual: "En los 'piccoli canali' los gondoleros fornican con la noche, anunciando su espasmo con un triste cantar, mientras la luna engorda, como en cualquier parte, su mofletudo visaje de portera" (67). Recurso frecuente de la poética de lo anti-sublime que informa *Veinte poemas* es el erotismo explícito y anti-climático como profanación de lo sagrado: "Y mientras, frente al altar mayor, a las mujeres se les licúa el sexo contemplando un crucifijo que sangra por sus sesenta y seis costillas, el cura mastica una plegaria como un pedazo de 'chewing gum'" (87). La carnavalesca sexualidad de *Serafim* --donde tampoco faltan ejemplos del viaje como yuxtaposición sacrílega, de degradación de lo sagrado por contagio con lo vulgar: "Nosso herói procurou depressa o passaporte, o baedeker, a Kodak e a Bíblia" (115)-- está muy próxima al erotismo jocoso o truculento de *Veinte poemas*, donde no cabe el recurso a lo sublime. En definitiva, el viaje erótico en *Serafim* es una "solución" ensayada, como las otras, en vano: las andanzas lúbricas de su errabundo protagonista están desprovistas de toda aura redentora, no pasando de delinear una progresión (escasamente prometedor) de la sordidez a la banalidad --de una promiscuidad *inmoral*, atormentada por la opresión de una sociedad restrictiva, a una promiscuidad amoral, vertiginosa y desembarazada de toda idea de sociedad.

De hecho, la transición, a partir de la sección X, de la vida matrimonial en Brasil a los viajes internacionales no representa tanto el paso de una estabilidad a una desorden sociosexual --toda vez que ambas etapas son similarmente promiscuas-- cuanto el paso de una forma literaria más convencional y cohesiva --la novela realista que, aunque parodiada, es el modelo que informa la sección V, como sugiere el propio *Serafim*: "O fato é que minha vida está ficando um romance de Dostoiévski" (40)-- a una suerte de viaje intertextual en virtud del cual la obra, que a partir de ahí adquiere una progresiva inconsistencia y "nebulosidad" (Pérez Firmat

49), se dispersa en una constelación de fragmentos, géneros y registros literarios. En otras palabras, lo que aparenta ser una liberación sexual y sociopolítica es, antes bien, una liberación textual y expresiva, inicio de un libérrimo viaje transgénérico y metafórico.

Así, más que de redención erótica o política, en el caso de *Serafim* lo apropiado tal vez sería hablar de redención estética. En un principio, la transgresión sexual, sociopolítica y textual se dan simultáneamente: en la sección VI, "Testamento de um legalista de fraque", el divorcio de Lalá coincide con el alzamiento de Serafim contra la sociedad brasileña como único integrante de una estafalaria revolución cuya relevancia, más que sociopolítica, es metafórica e intratextual. A partir de este punto el texto se puebla de audaces imágenes a la vez que abandona una de las convenciones fundamentales de la narrativa realista --el principio de verosimilitud--, respetada a lo largo de la sección V, que sigue el modelo confesional del diario o la autobiografía --en particular, el modelo decimonónico popularizado por Machado de Assis en sus *Memórias postumas de Brás Cubas*, catalogable, como *Memórias sentimentais* o como esta sección de *Serafim*, en la enjundiosa categoría que podríamos denominar "confesiones de un cínico". La improbable revolución emprendida por Serafim se desarrolla en una atmósfera fabulosa a medio camino entre el delirio y el film chaplinesco. El punto de partida es el repudio de su mujer --divorcio no ya de una mujer sino de un país, de un determinado orden sociopolítico. Inmediatamente, Serafim deviene revolucionario "bombardero" en virtud de la inverosímil posesión de un cañón (46). El carácter fabuloso y escasamente factible de la empresa está subrayado, además, por la aparición de una corrosiva ironía auto-crítica: "O meu país está doente há muito tempo. Sofre de incompetência cósmica. Modéstia à parte, eu mesmo sou um símbolo nacional. Tenho um canhão e não sei atirar. Quantas revoluções mais serão necessárias para a reabilitação balística de todos os brasileiros?" (46). Amén de la creciente inverosimilitud de la narración, lo que más contribuye a desrealizar la aventura revolucionaria de Serafim es la extraordinaria profusión de imágenes que inundan este episodio, donde las detonaciones verbales, las "explosiones" metafóricas son, con diferencia, las más relevantes. Esta poética revolución culmina en un clímax delirante donde se confunden los excesos narrativos y metafóricos. En una escena que simboliza la indisociabilidad del orden sociosexual y el orden político, Serafim asesina a su jefe de un disparo en el sexo tras de lo cual exhorta al pueblo a una improbable insurrección armada:

Matei com um certo tiro de canhão no rabo o meu diretor Benedito Pereira Carlindoga.
A castidade é contra a natureza e vice-versa.
Minto por disciplina social e para não casar novamente na polícia.
A noite aterra de aeroplano. Vou pregar um tiro de canhão no ouvido.
Ordem do dia do povo brasileiro: GASTAR MUNIÇÃO. (49)

La simultaneidad de tres transgresiones revolucionarias --sexual, política y textual-- está anunciada en el emblema del cañón anti-institucional, que representa la pluma subversiva, carnavalesca y lúbrica a través de la cual el sátiro satírico Serafim vehicula su proyecto anarquista-burlesco. Ahora bien, de esas tres transgresiones sintetizadas en la explosiva pluma-falo blandida por Serafim, las dos primeras --sexual y política-- giran alrededor de la última, auténtica protagonista y eje central de una obra que orbita semánticamente en torno al principio de revolución textual. La

transgresión sexual es insuficiente por las razones arriba examinadas; la trasgresión política adolece a su vez de una tendencia al exceso carnavalesco que, sumada al amplio paréntesis que se abre en el texto hasta que reaparece el tema en la sección XV --"Fim de Serafim"--, no hace sino minar su credibilidad. Cuando tras un lapso de ocho secciones de silencio revolucionario se retoma la cuestión, con el regreso de Serafim al Brasil, el motivo de la trasgresión política resurge fugazmente con todos los rasgos desrealizadores ya indicados --carnavalización, inverosimilitud, proliferación metafórica-- y, por lo demás, coincide con la muerte del protagonista y por tanto con el fracaso de esta revolución de una única persona, que está lejos de contar con el apoyo popular --en un desenlace que combina las calidades del melodrama y el guiñol, el pueblo vitorea a la policía. Es significativo, además, el hecho de que, antes de que en la sección X se inicie en el nivel de la diégesis el viaje transoceánico de Serafim --es decir, antes de que se inicie el viaje como transgresión sexual y política--, se da ya el viaje como transgresión textual, en la forma más radical que caracterizará la obra de ahí en adelante, a partir de la subsección que sirve de coda a la sección VI, "Noticiário". Aunque, en cierto modo, los viajes intertextuales de *Serafim* comienzan desde el principio de una obra que en ningún momento es ajena a un cierto grado de parodia, sólo a partir del último tramo de esta sección se convierte ésta en un recurso sistemático, indisimulado y practicado de manera crecientemente compulsiva y fragmentaria⁷. La sección VI se cierra, en efecto, con una noticia necrológica que parodia el estilo periodístico:

Abaixo-assinado

por alma de Benedito Carlindoga

Destinado à elevação de uma herma a esse senhor; traioeiramente falecido, como Marat, no banheiro de sua residência, pelo estouro de uma pérfida granada.

Serafim P. G. \$ 5.000
José Ramos Góis Pinto Calçudo \$ 2.400
Um anônimo \$ 1.000 . (50)

Las breves secciones VII, "O Largo da Sé", y VIII, "Cômputo", prolongan esta parodia del estilo periodístico, denotado por los respectivos subtítulos: "Ensaio de apreciação nirvanista pelo Sr. Serafim Ponte-Grande-novo-rico"; "Efemérides, metempsicose ou transmigração de almas". "O Largo da Sé" remeda el estilo hueco y redundante del artículo costumbrista (51). "Cômputo" se presenta a su vez como una "efeméride" particularmente incongruente dado el carácter fabuloso y poético del hecho reseñado. Esta sección, que imita la funcional brevedad de la nota periodística, se reduce a la siguiente frase: "Serafim como um diamante no dedo da cidade trepa no canhão que colocou graças aos acontecimentos sobre a oscilante banana do

⁷Adria Frizzi destaca la relevancia del viaje intertextual en la génesis de *Serafim*, que caracteriza felizmente como el resultado de "a sort of tourism in the territory of writing" (63). Fábio de Souza Andrade sitúa el comienzo de los viajes discursivos de Serafim en la sección X, donde también comienza el viaje transoceánico del héroe (31). No obstante, es posible encontrar indicios de un vagabundeo intertextual mucho antes. Las secciones IV y V remedan el estilo confesional y vagamente cínico de las memorias galantes a la manera de Machado de Assis. Las tres primeras secciones presentan una inestable oscilación genérica: en las secciones I y II la narración se desarrolla fragmentariamente a través de interpolaciones poemáticas --una de las cuales explicita la parodia desde el título: "Paráfrasis de Rostand"--; la sección III adopta la forma teatral de la farsa, como más adelante la sección XII, "Serafim en el Pretorio".

arranha-céu onde inutilmente se apresenta candidato a edil" (52). La sección IX, "Intermezzo", cuyo prolijo subtítulo de nuevo indica la dirección de la parodia -- "*Dinorá a todo cérebro o seja A extranha mulher do Copacabana Palace o seja A ex-peitudinha do Hotel Fracaroli o seja O mais belo amor de Cascanova* (55)--, remeda burlescamente los melodramáticos diálogos amorosos típicos de la novela folletinesca.

En cualquier caso, la máxima intensidad paródica se da, indudablemente, a partir del comienzo de los viajes internacionales de Serafim. La sección X, que narra el viaje transoceánico de Río de Janeiro a París, empieza con una subsección titulada (oportunamente, a la luz de la variedad de textos aquí parodiados) "Literaturas de babor": primero se presenta como un diario de personajes de filiación flaubertiana y después avanza a través de mini-capítulos (ninguno supera la extensión de una página) encabezados por prolijos títulos explicativos, según la tradición novelística habitual desde Cervantes. El uso del título a modo de sinopsis, característico de cierta modalidad de narración tradicional, es notablemente irónico, dado que estos títulos se asignan a falsos capítulos cuyo contenido está más próximo a la lógica arbitraria y aberrante de los sueños o los poemas surrealistas que a toda forma de narratividad o ilación causal, tal y como lo evidencian los siguientes ejemplos: "De como Pinto Calçudo querendo fazer esporte, enfia no óculo da cabina um pau comprido e rema, produzindo um grave desvio na rota do transatlântico que aporta inesperadamente ao Congo Belga." (62); "Onde o aparelho de telegrafia sem fios, incapacitado de transmissões pela distância que o barco guarda de terra a terra, acha a sua finalidade na berruga atrás descrita." (67). Esta sección se cierra con un poema --"Poesia de bordo"-- y un interludio cinematográfico --"Movietone"-- en el que, según el principio meta-ficcional de quiebra sistemática de la verosimilitud, un personaje --Pinto Calçudo, secretario personal de Serafim, que había empezado a robarle protagonismo--, es expulsado del texto (sólo reaparecerá en la sección final, tras la muerte de Serafim): "--Diga-me uma coisa. Quem é neste livro o personagem principal? Eu ou você? Pinto Calçudo como única resposta solta com toda a força um traque, pelo que é imediatamente posto para fora do romance" (71). Tal vez lo más significativo de esta sección es el hecho de que el mismo motivo del viaje, lejos de presentarse como una salida o solución definitiva al problema existencial de Serafim, aparece banalizado, carnavalizado y parodiado, ya desde el rimbombante título "En el elemento sedante donde se narra el viaje del steam-ship rompe-nube por varios océanos". En una atmósfera cada vez más absurda e hilarante, la caracterización de los personajes renuncia a toda consistencia a través de la inversión carnavalesca del disfraz (68). El propio texto se "disfraz" por medio de una estrategia de parodia sistemática, donde ni siquiera el lirismo del viaje, del tránsito por horizontes desconocidos --el "ânsia de descobrir portos, ilhas e continentes" (65)--, escapa al principio de erosión del aura literaria que informa la escritura oswaldiana, convirtiendo todo antecedente textual en objeto de remedo burlesco.

Las secciones XI, XII y XIII, que tratan de los viajes de Serafim por Europa, presentan una análoga densidad paródica que no ha pasado desapercibida a la crítica. La sección XII, en particular, es interesante no sólo por el carácter metaficcional del título --"A Cabaçuda de Chez Cabassud ou Das aventuras que não acontecem"-- sino por la recurrencia de viajes metafóricos y gramaticales --incluyendo imágenes que evocan la densa incongruencia de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, y transgresiones léxicas y neologismos tales como

"pneumatiza" o "oscilografam" (96), palabras que *viajan* de una categoría gramatical a otra (de nombre a verbo, en este caso). Esos viajes metafóricos coexisten con la parodia explícita del viaje como "aventura", aquí degradado a través del elemento infrahumano que lo vehicula --el perro de Serafim, protagonista de un descabellado viaje "atmosférico" (97). Este tratamiento paródico y anti-climático del viaje como "aventura" o como "hallazgo de lo desconocido" contrasta notablemente con la exaltación lírica asociada a este tema en la obra de Cendrars, donde el viaje equivale a un estado de incesante enamoramiento de lo otro, de lo que no se tiene o no se conoce --"Quand tu aimes il faut partir/ Quitte ta femme quitte ton enfant/ Quitte ton ami quitte ton amie/ Quitte ton amante quitte ton amant/ Quand tu aimes il faut partir" (*Feuilles de route* 208)--, e incluso se llega a considerar el mero hecho de viajar como una forma de hacer poesía, según propone el poema "Lettre-océan":

*La lettre-océan n'a pas été inventée pour faire de la poésie
Mais quand on voyage quand on commerce quand on est à bord
quand on envoie des lettres-océan
On fait de la poésie. (212)*

La sección XIII, consistente en un disparatado injerto de novela de aventuras y folletín melodramático, continúa el viaje intertextual, evidente desde el título: "Biblioteca da Juventude. *O Meridiano de Greenwich*. Romance de capa e pistola em 4 partes e 1 desenlace" (99). El tema novelesco de la seducción de una mujer misteriosa y esquiva es sistemáticamente parodiado mediante la reducción del estereotipo de la feminidad sublime a una grosera obscenidad, a través de la alusión constante a detalles escatológicos y explícitamente sexuales. Lo curioso de esta parodia es que, en cierto modo, también es intratextual: lo que se parodia no es sólo el modelo de seducción romántica del folletín popular sino también el proyecto de viaje erótico que propone esta anti-novela --significativamente, la segunda parte de la "novela de capa y pistola" se titula "A mascarada flutuante", título que resume inmejorablemente el contenido de la sección X, "No elemento sedativo...", así como el de la sección final, "Os antropófagos", donde se propone la idea de un viaje utópico, indefinidamente orgiástico. Hay indicios de esta auto-parodia --que en realidad es parodia de un determinado género contemporáneo: el viaje vanguardista-- desde la frase inicial, que establece en clave burlesca la analogía "transatlántico-mujer extraordinaria" (101) --es decir, la analogía descubrimiento geográfico-encuentro sexual, característica del *eros* turístico vanguardista. Después prosigue con lo que parece ser una versión folletinesca y *kitsch* del tema del viaje erótico como salida de una sociedad restrictiva --es decir, de lo que antes se presentara en este mismo texto como posible "redención" de su protagonista: "--Por que, oh! por que tanta beleza junta! Por que a brancura sibilante do navio, força geométrica armada e bussolada para a visita de todas as nações? Por quê? Para eu vivir dentro sofrendo e penando? Penando e sofrendo?" (102-104).

La parodia del cosmopolitismo vanguardista se prolonga en la sección XIV, "Os Esplendores do Oriente", donde el viaje intertextual deviene yuxtaposición anacrónica de elementos pertenecientes a épocas --históricas o míticas-- muy distantes. Así, los párrafos iniciales de esta sección describen un vertiginoso itinerario durante el cual pasamos, sin solución de continuidad y en medio de los deslumbrantes juegos de artificio del viaje metafórico, de una madrugada homérica a un puerto de la Grecia clásica, y de un personaje de las *Mil y una noches* a un

abigarrado bar del siglo XX donde se dan cita los más variados especímenes del turismo internacional, anacrónica y trans-lingüísticamente descritos con un epíteto medieval y un vocablo extranjero: "cruzados globe-trotters" (111). El Oriente que contempla Serafim está radicalmente desprovisto de exotismo o misterio y aparece invadido por un Occidente industrial y vorazmente colonizador:

As ruas de Pera apresentaram-se ao nosso herói. Mas qualquer coisa fugia sob a aparência modernizante em que a Turquia falava francês, inglês, italiano sem nenhum mistério. . . . Daquele lado, ficavam Sodoma e Gomorra. Serafim olhou e viu uma pederastia de azul. A Standard Oil comprara Sodoma e negociava Gomorra para explorar o querosene das punições. (113-116)

El viaje de Serafim a Oriente es un viaje desmitificador a los orígenes de la civilización occidental, caracterizada como una civilización absurda, exportadora de banalidades como el "jazz idiota" (117) o los "charlestões macacais" (152), donde los lugares sagrados aparecen vulgarizados, profanados, invadidos por la industria turística: "O deserto da Judéia esticou-se entre panoramas de papelão amarrotado, e arborizações de desastre, Josafás como autódromos, cidades cor-de-tenda e ferrugem. Tudo torrado, escorvado, quilometrado de anátema" (117). Este viaje se cierra con una parodia del lenguaje bíblico en virtud de la cual el sublime lirismo sensual del Cantar de los cantares, a la vez que se brasileñiza, se contamina de irrisorios anacronismos y deviene explícita y soez sexualidad. La obra concluye, tras las secciones XV y XVI, que narran el regreso de Serafim al Brasil y su surreal y rocambolesca muerte, con una sección final donde reaparece José Pinto Calçudo para retomar, en la forma de un interminable viaje orgiástico, el proyecto revolucionario legado por Serafim: "E instituiu-se em *El Durasno*, base do humano futuro, uma sociedade anônima de base priápica" (138-39). Se trata de un revolución jocosa y carnavalesca, no exenta de un alto grado de parodia, evidente en el uso de *clichés* estereotipados del léxico revolucionario y la imaginería vanguardista, cuya condición de texto secundario, reciclado, es subrayada por medio de comillas, que sugieren la idea de una "subversión de la subversión":

E reunido um troço de passageiros, recalcitrante, entre os quais alguns recém-casados, desceram todos à sala das máquinas, onde Pinto Calçudo, nu e de boné, fez um último apelo imperativo, "ante a cúpula mole e geométrica dos motores" e energicamente protestou contra "a coação moral da indumentária" e "a falta de imaginação dos povos civilizados". --Que os vossos sonhos se precisem, oh ladies and gentlemen! No jardim de inverno e alhures! (139)

En suma, si tenemos en cuenta que, lejos de ser afirmado como solución definitiva, el viaje vanguardista no pasa de ser un género más de los utilizados --parodiados, carnavalescos-- en el dilatado viaje intertextual que describe *Serafim*, es posible concluir que la grieta ideológica y estética inscrita desde el comienzo entre el prefacio de 1933 y el texto de 1929 no es tan profunda como podría pensarse en un principio. Desde el mismo momento de la escritura de *Serafim*, Oswald de Andrade estaría ya, al margen de lo pretendido en el prefacio, mucho más cerca de un cuestionamiento y una recepción crítica de la estética vanguardista que este texto, incapaz de detenerse en ningún sentido estable --incapaz de dejar de viajar--, practica con tanta fruición como ironía. Acaso por eso *Serafim* concluya con una reveladora indicación de su fecha de escritura: "Este livro foi escrito de 1929 (era de

Wall-Street e Cristo) para atrás" (141). Esta inscripción final sitúa la obra en el límite extremo de una época que coincide con el arco históricamente descrito por la actividad vanguardista y *l'esprit nouveau*. En efecto, 1929 es no sólo el año del *big crack* de la bolsa neoyorkina sino también, simbólicamente, el momento en que algo más general e impalpable se resquebraja: el optimismo despreocupado e indolente de una época --los "felices años veinte", *the roaring twenties*-- que es la de máxima vigencia e irradiación del viaje vanguardista. Así, *Serafim* es un libro escrito en 1929 "para atrás" en dos sentidos: por una parte, su escritura se ubica en la región liminar que señala el ocaso de las vanguardias históricas, en un punto de transición a otro momento artístico --¿post-vanguardia, post-modernidad?-- desde el cual se contempla el fenómeno de la vanguardia bajo el signo de su transformación --de su ineluctable caducidad--, como algo que en cierto modo ya queda atrás; por otra parte, esa escritura no sólo opera, cronológicamente, como una regresión sino también, estéticamente, como una forma de inversión, como una forma de ver al revés --con la óptica de guante desdoblado de la parodia-- el viaje vanguardista, ávidamente recreado a la vez que risueñamente subvertido: viaje que, doblemente, no progresa, escrito en su reverso contradictorio e íntimamente hilarante.

Obras citadas

Antunes, Benedito. "Serafim Antropófago." *Revista Leteraria*, 30 (1990): 15-24.

Apollinaire, Guillaume. *L'Esprit nouveau et les poètes*. Paris: Jacques Haumont, 1946.

Bongie, Chris. *Exotic Memories: Literature, Colonialism and the Fin de Siècle*. Stanford: Stanford UP, 1991.

Cândido, Antônio. *O observador literário*. São Paulo: Comissão de Literatura, 1959.

Cendrars, Blaise. *Poesía (1912-1919)*. Trad. Alicia Reyes, Carlos Bonfil y Marc Cheymol. México: Coordinación de Difusión Cultural/UNAM, 1995.

---. *Feuilles de route. I. Le Formose*. Ed. Alexandre Eulálio. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

---. *Selected Writings*. Ed. Walter Albert. New York: New Directions, 1966.

Clifford, James. "Travelling Cultures." *Cultural Studies*. Eds. Lawrence Grossberg, Cary Nelson & Paula Treichler. New York: Routledge, 1992.

de Andrade, Oswald. *Obra escogida*. Ed. Haroldo de Campos. Trans. Santiago Kovadloff, Héctor Olea y Márgara Russotto. Caracas: Ayacucho, 1971.

---. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

---. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Global Editora, 1984.

de Campos, Haroldo. "Seraphim: A Great Nonbook." Oswald de Andrade, *Seraphim Grosse Pointe*. Trans. Kenneth D. Jackson & Albert Bork. Austin: New Latin Quarter, 1979.

de Souza Andrade, Fabio R. "De jangadas e transatlânticos: com quantos paus se reforma o romance." *Revista Leteraria*, 30 (1990): 25-31.

de Torre, Guillermo. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio, 1925.
Ette, Ottmar. *Literature on the Move*. Trans. Katharina Vester. New York: Rodopi, 2003.

Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature." *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. Bloomington: Indiana UP: 1963.

Frizzi, Adria. "Life and Letters of a Chameleon: The Carnival of Memoirs in *Serafim Ponte Grande*." *Luso-Brazilian Review* XXIII, 2 (1986): 61-69.

Girondo, Oliverio. *Obras completas*. Buenos Aires: Losada, 1968.

Green, Christopher. *Cubism and its Enemies: Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*. New Haven: Yale UP, 1987.

Helena, Lúcia. "A propósito dos romances experimentais de Oswald de Andrade." *Coloquio-Letras*, 82 (nov. 1984), 81-85.

Hidalgo, Alberto. "Prólogo." *Índice de la nueva poesía americana*. Eds. Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges. Buenos Aires: El Inca, 1926.

Jackson, Kenneth D. *A Prosa Vanguardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

Martins, Wilson. *The Modernist Idea. A Critical Survey of Brazilian Writing in the Twentieth Century*. Trans. Jack E. Tomlins. New York: New York UP, 1970.

Pérez Firmat, Gustavo. *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham: Duke UP, 1982.

Perloff, Marjorie. *The Futurist Moment. Avant-garde, Avant-guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: U of Chicago P, 1986.

Rosenberg, Fernando. *Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2006.

Schwartz, Jorge. *Vanguarda e Cosmopolitismo na Década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. S. Paulo: Perspectiva, 1983.

Yúdice, George. "Rethinking the Theory of the Avant-Garde from the Periphery." *Modernism and its Margins*. Eds. José Monleón & Anthony Geist. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.



Julio Prieto es profesor en Northwestern University y autor de *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata* (Beatriz Viterbo, 2002). Sus ensayos y artículos críticos han aparecido, entre otras revistas, en la *Revista Iberoamericana*, *Hispania*, *Latin American Literary Review*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Río de la Plata*, *Latin American Theatre Review*, y *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*.