

8
2 ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



VANGUARDISMO Y RUPTURA EN LA POESIA DE OLIVERIO GIRONDO



T E S I S
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
 COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS
 PARA OBTENER EL GRADO DE
 LICENCIADA EN LENGUA Y
 LITERATURA HISPANICAS
 P R E S E N T A :
 PATRICIA ANA GOLA MARAGNO



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 está 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.

INDICE

1- Introducción.....	2
2- Referencias y puntualizaciones.....	7
3- El lenguaje del origen.....	28
4- De la ironía o la afirmación de una poética.....	44
5- El cuerpo desdoblado; textualidad y erotismo.....	57
6- Escolios o apuntes desordenados sobre algunos aspectos de En la marmédula	
- El proceso poético.....	92
- El poeta: su espacio y su tiempo.....	97
- Los misterios del agua.....	103
- Palabras finales.....	111
7- Antología breve.....	114
8- Bibliografía.....	132

INTRODUCCION

¿Por qué -entre otras opciones posibles- elegí interrogarme sobre la poesía de Oliverio Girondo? Existe un motivo de índole puramente personal y otro, de más peso, que abarca el carácter interpelativo que emana de su poesía. Y sobre todo de la poesía incluida en En la masmédula (1956). El primer motivo, quizás más subterráneo, se refiere a la posibilidad de mantenerme vinculada a un país que no me es indiferente. El otro se reduce, en una primera instancia, a un hecho que -aunque aparentemente aleatorio- es, pienso, determinante en el momento de elegir un tema de investigación. Me resolví, en definitiva, por Girondo y específicamente por En la masmédula porque su poesía me imanta y seduce, me irrita y me acosa, en suma, me desconcierta. A esta tentativa de respuesta deben seguir otras diversas.

¿Por qué Girondo? Considero vital trasladar la atención hacia una obra poética que ha permanecido durante años desconocida, relegada al olvido. También porque Girondo fue, como poeta, un marginal: un exiliado en su propia tierra, como suele serlo el poeta verdadero. Un marginal, también, por decisión y voluntad propias. Su poesía es disonante, áspera, zona tórrida.

Abercar toda la obra de Girondo hubiera sido una tarea por demás ardua. Preferí detenerme en un par de poemas e intentar un buceo más o menos consistente. A esto me movió la idea de que con frecuencia el explorar a fondo un poema puede servir como acceso al universo entero del poeta.

En En la masmédula, quizá por ser su obra de clausura, se ha-

lla, pienso, condensada su poética. Es su obra más frenética, también la más desencantada. Allí lleva hasta sus límites los tanteos y la experimentación propia de sus libros anteriores, experimentación que tampoco cesa en esta obra.

Para algunos podría, quizás, sonar tautológico el hecho de que este trabajo lleve el nombre de Vanguardismo y ruptura... Este título intenta, más bien, hacer patente lo precario de enmarcar a un poeta en movimientos o escuelas. En el caso de Gironde, en los movimientos de avanzada que surgen con el siglo. Gironde fue un vanguardista, pero también traspasó las fronteras de la propia vanguardia. Abrevó, ciertamente, de lo que ultraístas y dadaístas, surrealistas y cubistas ponían a su alcance, pero fue y sigue siendo un poeta reacio a toda clasificación. Gironde rompe, incluso, con la misma vanguardia de la que surge. Como toda personalidad compleja prefiere trazar su propio sendero hacia una poesía singular y de rasgos muy personales. Esto se hace evidente al mirar su obra como conjunto. De Veinte poemas para ser leídos en un tranvía (1922) a En la marmédula (1956) Gironde ha dejado atrás las muletas y se dispone a caminar solo.

Este trabajo pretende tocar algunos aspectos esenciales de la obra de Gironde. Son temas que de por sí definen de alguna manera la intencionalidad, o bien, la dirección de su poesía. Un capítulo como "El lenguaje del origen" nos sitúa, por ejemplo, en una problemática que es la piedra angular de su último libro. Por otra parte, un tópico como el erotismo es, como podrá verse, medular en su poesía: la traspasa de todo a todo. Algo parecido podría decirse de los capítulos restantes.

Más que ofrecer un corpus crítico totalmente acabado, y por lo mismo, en alguna medida clausurado, o mejor, escasamente permeable a otras miradas, este trabajo intenta -de manera un tanto asistemática y con un método de por sí ecléctico- señalar fisuras, abrir huecos y presentar a un Gironde contradictorio y mudable. Esta es, también, un poco la idea de los escolios finales. Es decir, se trata no ya de tender al tratado exhaustivo, que contempla todos los aspectos de la obra de un poeta, sino de verter alguna luz que pueda servirnos para adentrarnos en su cosmovisión.

Lo dicho explica también el porqué de una bibliografía tan disímil. Tomé, pues, de cada autor o estudioso lo que consideré que podría servirme para hacer una lectura, aunque fragmentaria, de lo que Gironde había dicho en En la masmédula. Así tomé de aquí y de allá, de Bachelard y de Blanchot, de Steiner y del argentino Enrique Molina, por nombrar sólo unos cuantos. La antología breve que aquí se incluye se justifica, creo, por sí misma.

Y volviendo a la pregunta inicial, otra razón de peso para mi elección es que Gironde crea una poesía única, abierta y libre al espacio utópico del lenguaje; una poesía que se erige como netamente hispanoamericana. Esto no se inició ciertamente en la Argentina. El chileno Vicente Huidobro hacía ya varios años que había escrito Altazor, Pablo Neruda Residencia en la tierra y César Vallejo también había incursionado en terrenos poco visitados con Trilce cuando Oliverio Gironde publica en En la masmédula. Gironde, pues, explora obstinadamente los bordes, las hendiduras, los pliegues, los huecos y los límites, el espacio impensable que abre el lenguaje a la poesía.

Por primera vez la lírica española, con el lenguaje innovador y por lo mismo radicalmente subversivo de estos grandes poetas, se pone a la delantera de la poesía española y afirma su propio lenguaje, su propia tradición, mitología y paisaje.

Es evidente que la literatura hispanoamericana del siglo XX ha forjado su diferencia; tampoco es casual que haya sido precisamente la poesía la primera, por así decirlo, en emanciparse.

REFERENCIAS Y PUNTUALIZACIONES

Al observar con detenimiento una fotografía que aparece en el volumen de las Obras Completas de Oliverio Gironde se puede ver sobre el escritorio del poeta argentino un libro de Stépha ne Mallarmé. Tal vez no sea aventurado adjudicarle el carácter de libro de consulta.

Mallarmé y Rimbaud, cada uno a su manera y con diferentes propuestas -pero ambos rechazando una retórica predecible y un énfasis desmedido y postizo- llevaron a su extremo la estética del simbolismo francés y estimularon, directa o indirectamente, el proceso de cambio y búsqueda que culminaría con la aparición de numerosos movimientos de vanguardia en la Europa de principios de siglo.

Con ellos se inicia una nueva literatura y también una nueva lectura: una nueva forma de leer literatura. Mallarmé percibe al poema como un ente independiente y autónomo. En Discursos Interrumpidos Walter Benjamin sostiene que la teoría del arte por el arte es una reacción cuyo origen debe buscarse en la aparición de la fotografía. Continúa diciendo que dicha invención trajo aparejado un echar por tierra nociones o valores tales como la autenticidad, la unicidad y, entre otras cosas, el carácter irrepetible de la obra de arte. De ahí se deriva la contrapropuesta de un "arte 'puro' que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual."¹ Según Benjamin, Mallarmé fue el pri-

(1) Walter Benjamin, Discursos Interrumpidos, Madrid, Taurus Ediciones, 1973, pág. 26

mero en alcanzar esa posición en poesía. En efecto, intenta erradicar del poema todo referente inmediato. La poesía no es para Mallarmé vehículo de las ideas. Esta intención se vuelve clara y nítida, alcanza la rara perfección de "Un Coup de dés". El poema ya no quiere ser un puente entre la realidad tangible y la propia individualidad del poeta, más bien se afirma como una entidad autosuficiente. Es un objeto, y como tal, ocupa un espacio en el vacío de la página en blanco. Las palabras cobran volumen. La disposición o distribución en la página no es consecuencia del ingenio ni de la instrumentalidad, sino relación fundante, trazo y palabra, espacio e imagen, más allá de asociaciones conceptuales ligeras o superficiales.

El uso de diferentes tipografías, así como la concepción del poema a manera de una partitura musical, evidencia algunos de los aspectos de este inquietante desafío a toda una tradición poética. Mallarmé dispone las palabras obedeciendo a un orden nuevo que no se atiene a los dictados de la convención y que más bien reniega de ella. Los versos están ordenados de modo vertical. Por momentos, un adverbio aislado ocupa un lugar privilegiado, al engendrar un equilibrio y una competración perfectos entre visión y sonido.

En Rimbaud la preocupación es otra; su búsqueda tiene que ver con la embriaguez en lo que ésta comporta de imagen visioaria. Con él se fusionan prosa y poesía. Elementos que habían servido anteriormente para describir a uno u otro tipo de discurso, de pronto nada definen. Es posible encontrar

aquí huellas del "razonado trastorno de todos los sentidos" postulados en la que se conoce como "Carta del vidente". La poesía se nutre de la prosa y la prosa se nutre, a su vez, de la poesía. Ambas se retroalimentan. Hay que experimentarlo todo en un intento por lograr que el resultado de esas indagaciones y tanteos defina la complejidad del presente.

Digo que es preciso ser vidente, hacerse vidente.

El Poeta se hace vidente por un largo, inmenso, razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas del amor, de sufrimiento, de locura; él busca por sí mismo, agota en él todos los venenos para conservar sólo las quintaesencias. Inefable tortura en la que hay necesidad de toda fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que él llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito -; y el supremo Sabio! Porque él llega a lo desconocido: ¡Puesto que él ha cautivado su alma, ya rica, más que ningún otro! Llega a lo desconocido, y cuando, loco, termina por perder la inteligencia de sus visiones, ¡él las ha visto: ¡Que reviente en su salto por las cosas inauditas e innombrables: vendrán otros horribles trabajadores: ellos comenarán por los horizontes en los que el otro se ha desplomado. ²

(2) Arthur RIMBAUD, "Carta del vidente" en Una temporada en el infierno, México, Premiá Editora, 1981, pág. 103

aquí huellas del "razonado trastorno de todos los sentidos" postulados en la que se conoce como "Carta del vidente". La poesía se nutre de la prosa y la prosa se nutre, a su vez, de la poesía. Ambas se retroalimentan. Hay que experimentarlo todo en un intento por lograr que el resultado de esas indagaciones y tanteos defina la complejidad del presente.

Digo que es preciso ser vidente, hacerse vidente.

El Poeta se hace vidente por un largo, inmenso, razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas del amor, de sufrimiento, de locura; él busca por sí mismo, agote en él todos los venenos para conservar sólo las quintaesencias. Inefable tortura en la que hay necesidad de toda fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que él llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito -; y el supremo Sabio! Porque él llega a lo desconocido: ¡Puesto que él ha cautivado su alma, ya rica, más que ningún otro! Llega a lo desconocido, y cuando, loco, termina por perder la inteligencia de sus visiones, ¡él las ha visto! ¡Que reviente en su salto por las cosas inauditas e innombrables: vendrán otros horribles trabajadores: ellos comen^zarán por los horizontes en los que el otro se ha des^{pl}omado. ²

(2) Arthur RIMBAUD, "Carta del vidente" en Una temporada en el infierno, México, Premiá Editora, 1981, pág. 103

Maurice Blanchot observa en su ensayo sobre Rimbaud que para substituir el yo personal es indispensable "el intercambio entre un lenguaje de acción y otros cuyos elementos no tengan valor práctico, no sirvan para nada; semejante trastrocamiento supone en quien lo lleva a cabo una actitud completamente nueva."³ Así el delirio iluminador de Rimbaud, en el que el poeta se halla en estado de trance. Su persona es el puente entre la Poesía y el Universo. El poeta no nombra sino que es nombrado. Es importante tomar conciencia de la novedad que supone esta ruptura con la noción del valor de utilidad de las palabras.⁴ No se comunica ahora una realidad próxima, tangible -por llamarla de alguna manera-, sino otro estrato de la realidad, más misterioso y oscuro, menos visitado. Esta búsqueda se hará más sistemática con los surrealistas. Serán ellos quienes se preocuparán por incorporar en sus creaciones imágenes oníricas, quienes verán en los sueños y en el mundo inconsciente en general una fuente inagotable de conocimiento.

Fue así como los movimientos de vanguardia europeos encontraron en Mallarmé y en Rimbaud un anhelo de modernidad y de cambio que les era común. Pese a que algunas vanguardias no

(3) Maurice BLANCHOT, Faux Pas (en traducción de Ana Aibar Guerra Falsos Pasos⁺(sic)Traspiés, Valencia, Pre-textos, 1977, pág. 145

(4) Ver M. BLANCHOT, op. cit., en particular el ensayo intitulado "Poesía voluntaria".

los reconocieron como influencias, al menos no de una manera explícita, es posible rastrear gestos que los aproximan y los unen.

Entre gritos, manifiestos y proclamas se hicieron presentes los diversos grupos de vanguardia. Muchos coexistieron, otros se disolvieron al poco tiempo de formarse y provocaron, a su vez, la proliferación de nuevos movimientos, como es el caso de Dadá; otros más tuvieron estrechas y aun antagónicas relaciones entre sí.

El surrealismo fue el movimiento que más polémica desató, no sólo en Europa sino también en Latinoamérica, y eso pese a que existían en ese momento en Estados Unidos, Inglaterra y demás países de habla inglesa, movimientos igualmente importantes como el imagismo⁵, cuya influencia no fue percibida por la crítica sino mucho más tarde.

El marco histórico en el que se desarrolla el surrealismo es el período entre guerras (si bien la última exposición surrealista se lleva a cabo en los años 50). Entre 1918 y 1939 el mundo se halla sumido en una grave depresión económica y en una no menos grave crisis ideológica. La Primera Guerra Mundial significó, entre otras cosas, una real toma de conciencia de la impotencia del ser humano frente al poder. La

(5) Utilizo aquí el término imagismo y no imaginismo (como comúnmente se ha dado en llamar al movimiento literario norteamericano surgido alrededor de 1912) porque esta última denominación alude más bien a la imaginación y no a la imagen como tal.

Revolución Rusa completa el marco de los acontecimientos de mayor relevancia acaecidos a inicios del presente siglo. La Segunda Guerra Mundial cierra este ciclo.

El movimiento surrealista, decíamos, nace y se desarrolla en esta atmósfera. Hijo directo de Dadá, nieto del romanticismo alemán y estrechamente vinculado en sus raíces con Rimbaud en la medida en que los integrantes de este movimiento dieron principal importancia a la imagen. André Breton dirá: "El acercamiento, en cierto modo fortuito, de dos términos ha hecho brotar una luz especial, la luz de la imagen, a la que somos infinitamente sensibles."⁶ La imagen surrealista, arbitraria y dinámica, encontrará su cauce en la escritura automática. La aparición del cine y el desarrollo de la fotografía también favorecerán, o mejor, darán nuevo impulso a la imagen. Los esfuerzos estarán dirigidos a hacer de ésta un instrumento de conocimiento. Aquella imagen portadora de una belleza extraña y sugestiva -imagen proveniente de la fantasía- quedará un poco desplazada; se intentará ahora que ella sirva como una forma de exploración, de aproximación de realidades distantes.

Los surrealistas vieron en Rimbaud el modelo de aquello que ellos mismos reivindicaban: el afán por la aventura y la rebeldía. Mallarmé dirá refiriéndose a Rimbaud: "Aventura única en la

(6) Párrafo citado, a su vez, por Serge Fauchereau en Lectura de la poésie américaine (en traducción de Enrique Murillo Lectura de la poesía americana), Barcelona, Editorial Seix Barral, 1970, pág. 40

historia del Espíritu (...) se consumó viviendo en la Poesía."7
Hablo de un encuentro con lo vital.

Ahora bien, empecé hablando de la importancia de Rimbaud y Mallarmé y de cómo ambos actúan como desencadenantes de los movimientos de vanguardia europeos, pese a que mi preocupación fundamental es incursionar en la poesía de Oliverio Girondo. Pero no sería justo remitirnos a la vanguardia latinoamericana sin considerar que ésta se alimentó, en buena medida, de la atmósfera y de la temperatura que marcaba Europa en ese momento. En el caso de la Argentina, de lo que pasaba más específicamente en Francia. Cabe, no obstante, mencionar la incidencia que el movimiento ultraísta (1918) tuvo en la Argentina de principios de siglo. Rafael Cansino Asséns redacta el Manifiesto y es Borges quien recién llegado de España lo da a conocer en los círculos literarios argentinos. De inmediato diversas publicaciones propagan esta literatura de avanzada por todo el ámbito hispanoamericano. Este influjo se deja sentir en obras de excelente factura.

Con todo, la vanguardia latinoamericana no fue un simple reflejo de la europea, demostró tener características propias y diferenciadas. Si bien es cierto que se establecieron una suerte de vasos comunicantes entre el Viejo Mundo y Latinoamérica (contacto favorecido por los continuos viajes de escritores y artistas de ambos lados del Atlántico, el mismo Girondo fue uno de esos infatigables viajeros), también lo es que este acercamiento hizo posible un deslinde de apreciaciones y de modos de entender

(7) Palabras de Stéphane Mallarmé citadas, a su vez, por Maurice Blanchot, op. cit., pág.155

el quehacer poético entre Europa y América.

Entiendo, sin embargo, que no se trata de hablar en términos de originalidad de la vanguardia latinoamericana frente a la europea, pues es este concepto mismo el que debería ser puesto en entredicho. Pienso en Borges, para quien el escritor es un plagiario, en el sentido de que es objetivamente imposible escribir sin el peso o la gravitación de todo lo ya antes escrito. Y no obstante esto, si bien es cierto que la vanguardia latinoamericana incorporó muchos elementos que la europea le ofrecía, no es menos cierto que en ella se percibe una sensibilidad exclusivamente americana, un paisaje y una geografía propios; un tono, un gesto, un humor -en suma- que poco tienen que ver con el europeo.

Al igual que la vanguardia europea, la latinoamericana cuestionó aquello que la había precedido. En Argentina, el movimiento modernista encarnado por Leopoldo Lugones despertó severas críticas por parte de los ultraístas. E.G.Lanuzza sostenía, por ejemplo, que el modernismo representaba una poesía adjetiva, mientras que el surrealismo se pronunciaba por una poesía de índole sustantiva. Toda negación comperta, sin embargo, un movimiento dialéctico. Es decir, a la vez que se pretendía romper con un modernismo anacrónico, tardío -un tante epidérmico y agotado por el uso de clisés- se estaba revalorizando algunas de sus reflexiones más lúcidas en torno a la literatura latinoamericana. En otras palabras, se percibía en esta vanguardia en gestación el peso de una figura tan decisiva para lo que habría de venir, como había sido la del poeta nicaragüense Rubén Darío.

El movimiento modernista había significado, en buena medida, una ruptura con las pautas trazadas por cierta literatura

española, y un acercamiento, en cambio, a ciertas indicaciones del simbolismo francés. Se trata, en suma, del descubrimiento de una escritura más hermética y más críptica, de una revaloración de las palabras en sus posibilidades rítmicas y melódicas (prescindiendo incluso, en ocasiones, del razonamiento lógico). Poesía sugerente, no meramente descriptiva. Ya Mallarmé, años antes, había subrayado la importancia del poder sugestivo, evocativo, en poesía: "Nombrar un objeto -había dicho- es suprimir las tres cuartas partes del goce que proporciona un poema, hecho para adivinar poco a poco: sugerirlo, he ahí el sueño."⁸

Frente a una literatura de "contenidos" una de las vertientes del modernismo⁹ habló de un arte "puro", sólo regido por los valores de la Belleza y de lo Imperecedero. Surgido como respuesta al positivismo, y a su idea de progreso, el modernismo le opone su exaltación del lujo, del objeto decorativo, del exceso. Hay que recordar que el modernismo se desarrolló en una época altamente racionalista, donde privaba el cálculo y la proporción, pero fue esa misma sociedad la que, por sus características, engendró la duda y el escepticismo. El movimiento modernista, como ya antes decíamos, se definió como total-

(8) Afirmación de Mallarmé y que S. Fauchereau cita en Lectura de la poesía americana, op. cit., pág. 24

(9) En esta vertiente podrían incluirse poetas como el mismo Darío, Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones y José Juan Tablada entre otros.

mente independiente de los patrones señalados por España; a la costumbre le opusieron la sorpresa, y al estancamiento propio de los siglos XVIII y XIX español, el continuo cambio, el movimiento.

La vanguardia latinoamericana también quiso tomar distancia respecto de España; al igual que el modernismo que la prefiguró otorgó gran importancia a cuestiones de factura y formas poéticas. Así, el modernismo obró como desencadenante y catalizador para los distintos movimientos de vanguardia; les otorgó un espacio propicio para que éstos crecieran y se desarrollaran. No es, por lo demás, casual que el modernismo americano pusiera los ojos —y también el oído— en el simbolismo francés, y que puedan rastrearse, a su vez, en la vanguardia europea ecos de aquél.

En el Gironde de la primera época es posible observar rasgos que son secuelas del movimiento modernista. A medida que avanza, sin embargo, en la adquisición de una voz más personal, se va alejando progresivamente de ese modernismo que tiene ya poco nuevo que decir para adentrarse en regiones aún vírgenes y poco visitadas.

Distinguimos, pues, a un Gironde que tiene vínculos, por una parte, con ese movimiento típicamente americano que es el modernismo, y que, por la otra, guarda estrecha conexión con el movimiento surrealista francés principalmente (en lo que se refiere a movimientos de vanguardia europeos).

Habría que deslindar ahora los puntos de contacto, como así también las diferencias, que es posible establecer entre el su-

rrealismo y el poeta argentino. Es común identificar a Giron-
do con este movimiento que incorporó al arte elementos, nocio-
nes, principios pertenecientes al mundo del inconsciente y
de lo irracional. Creo, asimismo, que esta identificación sue-
le ser un poco apresurada.

Hay, por ejemplo, en Girondo (y esto es sobre todo visible
en sus poemas más tardíos) una indagación consciente en la so-
noridad de las palabras, una búsqueda tendiente a que dicha
sonoridad se cargue de sentido. No quiere decir que esta preo-
cupación haya estado ausente en los surrealistas; existen ca-
sos que demuestran lo contrario. Basta con remitirnos a algu-
nos poemas de Hans Arp, Hugo Ball o el mismo Tristan Tzara.
Sin embargo, son más bien casos de excepción, a los que no ca-
bría considerar como modelos o paradigmas de las tendencias
del movimiento.

La preocupación por el aspecto sonoro en poesía no se ini-
cia con Oliverio Girondo. Verlaine, cincuenta años antes, ha-
blaba ya de "la musique avant tout chose". Pero lo cierto es
que Girondo hace suya esta preocupación.

Según la división hecha por Ezra Pound entre las tres cla-
ses de poesía existente, la de Girondo se adscribiría a la
que Pound denomina "melopeia". Este grupo contempla aquella
poesía en la que las palabras estén particularmente dotadas
de una propiedad de índole musical. Dicha música abre paso al
significado, lo precede y le da lugar. A este respecto dice
Pound: "En la Melopeia, encontramos una corriente opuesta,
una fuerza que, a menudo, tiende a distraer al lector del sen-

tido exacto de la lengua. Es la poesía al borde de la música. O la música es, quizás, el puente entre la conciencia y el universo no-pensante, sensitivo o incluso insensitivo."¹⁰ Estas palabras son en gran medida iluminadoras de la escritura propuesta por un Gironde ya maduro. Nos hallamos en En la marmédula frente a la inefabilidad de la música, la cual no necesita transmitir contenidos verificables. Asistimos a una especie de encantamiento, de magia propiciatoria.

Con Gironde la crítica recae sobre el instrumento mismo que hace posible la creación poética e, indirectamente, sobre el referente. O mejor, mientras que en Gironde la crítica del referente es devastadora, en tanto que se hace a partir del instrumento mismo de creación, en los surrealistas se da un movimiento inverso, diferente. Con su escritura, la crítica no recae en el instrumento sino de manera tangencial; más bien se juzga una sociedad y se escribe para modificar o alterar la vida misma de los hombres.

Los surrealistas no entendieron la escritura como una praxis o actividad específica, sino más bien como un medio ya sea de exploración del mundo de los sueños y, por ese lado, del inconsciente, ya de modificación de la realidad circundante en el aspecto deliberadamente propositivo. Ahora bien, el hecho de que los surrealistas no consideraran al poema en su autonomía, no invalida el que sus poemas puedan ser considerados en su especificidad.

Otra distinción que cabría establecer entre Gironde y los surrealistas franceses es el tipo de humor que caracteriza a ambos.

(10) Ezra POUND en Introducción a Ezra Pound; Antología general de textos, Barcelona, Barral Editores, 1973, pág. 103

Mientras en éstos se da lo que podríamos denominar tentativamente como un "humor saludable", desenfadado, en el Girondo de En la marmédula (y aun en un Girondo un poco anterior) el humor es ironía, desencanto.

Algunos surrealistas postularon el automatismo como método de exploración a través de la escritura. Habría que dejar en claro, sin embargo, que dentro del mismo grupo surrealista no fue la escritura automática la única práctica válida. Hubo quienes optaron por una versificación (para no hablar de la prosa en donde esto resulta por demás evidente) no automática. Ahora bien, la práctica del automatismo exigía que la voluntad del escritor permaneciera al margen, ya que el lenguaje "debía hablar por sí mismo", es decir, sin la intervención o la intromisión de dicha voluntad. Aquí habría, sin embargo, que matizar, pues tal espontaneidad en la escritura respondía, en el fondo, a cánones o códigos preestablecidos muy precisos. (Véase "Resonancias surrealistas en la poesía de Javier Villaurrutia" por Gonzalo Celorio en la revista "Los empeños", núm. 1).

Ahora bien, si -en lo que a la poesía de Girondo se refiere- no es lícito hablar de escritura automática propiamente dicha, podemos afirmar sin temor a equivocarnos, que en algunos de sus poemas se percibe un intento por incorporar "brotes" inconscientes que de otra manera serían aplacados o acallados por la censura que ejerce el discernimiento lógico, consciente. En Girondo, a diferencia de los "automatistas", emerge una voluntad consciente, la cual tiene, no obstante, mucho de irracional y de impredecible. Estaríamos frente a una voluntad de escritura, pero una voluntad sólo hasta cierto punto susceptible de ser dirigida.

En la poesía última del poeta rioplatense hay un sentimiento trágico, casi diría, un estrecho contacto con un estado primitivo de confusión y de caos, con la barbarie. Ese desasosiego, esa angustia nos remite a un naufragio que no es visible en el movimiento surrealista. La poesía de Gironde se torna más desencantada a cada paso; cebría repasar simplemente algunos de los títulos que encabezan los poemas de su último libro: Topatumba, Flexilio, Cansancio, Hasta morirla, El puro no.

Hasta aquí los encuentros y desencuentros de Gironde con el surrealismo; a continuación quiero detenerme en su propuesta. Es importante destacar el hecho de que Gironde induce al lector a adentrarse en un lenguaje "en bruto". Es decir, hay en él un intento de recuperar un instrumento verbal, por así decirlo, no contaminado. A medida que avanza en su búsqueda creadora se va internando más y más, peligrosamente, en el lenguaje del origen, de la mínima articulación, de la inflexión trabajosa. Efectivamente, al leer en voz alta por primera vez algunos de los poemas más recientes de Gironde encontramos cierta dificultad de pronunciación (además, claro está, de otras dificultades mucho mayores) pero... ¿qué comporta esta dificultad en la dicción? ¿Es acaso una dificultad semejante a lo que debió haber sido el nombrar las cosas en un principio mítico? Pero, ¿cuál es el sentido de hablar aquí de un nombrar primigenio, quizá mítico? Creo que la conversación sostenida entre Ezra Pound y Vázquez Amara! (el traductor de The Cantos al español) a propósito de la palabra "Cantos" puede resultar provechosa a nuestros fines.

-"Maestro -le dije-, la palabra cantar pertenece casi a la prehistoria del idioma. Se dice, por ejemplo, Cantar o Poema de Mío Cid.

-Pues de eso mismo se trata.

-Sus Cantos, entonces, son a la manera de las Chansons de geste, como la de Roldán?

-¡Exactamente!

-!!!

-Sí, se trata de los cantares de la tribu.

-¿De cuál tribu, maestro?

-¡De la tribu de la reza humana, Amara! ll

También en Gironde se abre paso un anhelo violento de regreso a la "prehistoria del idioma". El empleo de la palabra vio-
lento no es gratuito, puesto que esta propuesta implica un vio-
lentar el lenguaje. Es imposible regresar al origen, a lo no
infecto, a través de un lenguaje plácido y relajado. Los poe-
mas de Gironde acarrearán el dolor del parto. Su propuesta de ir
en busca del origen implica una ruptura que hace entrar en cri-
sis al sistema de la lengua.

Este lenguaje originario remite a la comunicación de lo ne-
cesario y vital. Estamos frente a un nombrar casi adánico: se
va creando a medida que se nombra. Así, el nombrar de Gironde
más que representación es creación. Estas palabras de Heideg-

(11) Ezra POUND, Cantares Completos, en "Anecdótico", traduc-
ción de José Vázquez Amara, México, Joaquín Mortiz,
1975, pág. XXIII

ger pueden ayudarnos a esclarecer el punto: "Este nombrar no consiste en que sólo se provee de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía -concluye Heidegger- es la instauración del ser con la palabra."¹²

En tanto el lenguaje de la poesía (como bien lo afirma Váleriy) no es puramente comunicativo, se trata de aprehender en él aquello que le sería específico. El lenguaje cotidiano, en cambio, es pura instrumentalidad; una vez formulado (y habiendo comprendido el receptor el mensaje que se deseaba comunicar), se esfuma, se desvanece. No así el lenguaje poético; éste hace frente al desgaste de las palabras ocasionado por el uso corriente, opera en ellas de modo de restituirles su antigua riqueza.

Girondo parece, sobre todo en su poesía más innovadora y original, tender siempre hacia un absoluto no realizado y aparentemente irrealizable (si bien hay que buscar su concreción en el poema mismo). Sus poemas traslucen un esfuerzo continuo por alcanzar la unidad; esta reiteración del gesto refleja la incapacidad de lograr que el ideal se cumpla. Ahora bien, mientras más se esfuerza el poeta por hablar desde un lenguaje "no pervertido", sin huella contaminante, cuando más duda el poeta (incluso de la facultad misma de la poesía), más sentimos que

(12) Martin HEIDEGGER, Arte y poesía, traducción de Samuel Ramos, F.C.E., México, pág. 137

esta facultad que le es propia -llámese catártica o liberadora- está obrando en nosotros. Quizás buena parte de la fuerza dramática que alimenta a la poesía de Girondo resida en esa lucha tenaz por alcanzar la plenitud del lenguaje.

Lo lúdico ha sido siempre una de las dimensiones de la creación poética. En la obra del poeta argentino el juego ocupa un lugar destacado. Johan Huizinga, filósofo holandés, ha desentrañado algunas de las relaciones existentes entre el juego y la poesía.¹³ El fuerte ingrediente de irracionalidad que hay en la poesía de Girondo podría vincularse con el juego, en la medida en que "el juego es irracional" (Huizinga).

Jugar es en Girondo un método de conocimiento, comporta un impulso profundo por extremarlo todo. El juego, como la literatura, es una actividad que para poder ser exige libertad. Este principio esencial de libertad, también de despliegue de palabras (potlach), de posibilidades semánticas, de sonoridades, esta yuxtaposición de significados y sentidos rige a la poesía de Girondo. A veces nos encontramos con verdaderos conglomerados semánticos que se entrecruzan, se invalidan, se penetran.

La finalidad del juego es el propio juego; el poema también es un fin en sí mismo. El juego, de acuerdo siempre con Huizinga, es orden. También la literatura es estructuración u ordenamiento peculiar de determinadas palabras. Mas Girondo parece apelar a un cierto "orden azaroso", aunque finalmente inamovi-

(13) Para una información más amplia y detallada ver Johan HUIZINGA, Homo Ludens, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p.269

ble. Ordena el cosmos, y también el cosmos del poema (todo poema es, en cierto sentido, una célula, un micromundo o pequeño organismo) de acuerdo a una cierta jerarquización en apariencia caótica.

La poesía del rioplatense (pese a la carga de enorme pesimismo que soporta) es ante todo un "acto de fe": así el juego. Hay que creer en el juego (en la poesía) que jugamos (que creamos) para que éste (ésta) cobre vida y sentido. De todas las reglas del juego que Gironde impone, una de las más importantes, quizá sea la de dejarse conducir por el oído. A veces incluye palabras que más que palabras son puro sonido, significantes que parecen no tener nada que ver con significados precisos. De este modo, el uso de palabras cacofónicas es casi un tópico en su poesía. Los temas elegidos suelen ser de por sí poco amables, al igual que su presentación. Y no sólo utiliza la cacofonía, sino también la arritmia (por llamarla de alguna manera); es decir, ritmos truncos, no cerrados, ritmos en apariencia "cojos". Incorpora además palabras "subversivas" (en tanto subvierte el orden impuesto por la costumbre y la convención).

A modo de conclusión y para cerrar este espectro tan amplio que cubre la obra de todo poeta, en nuestro caso, la de Oliverio Gironde, quiero señalar que este trabajo no se propone un estudio global, o mejor dicho, abarcador de múltiples aspectos (lo cual sería para mí excesivo), sino más bien una aproximación al detalle, un ahondamiento en las palabras mismas del poeta, en el poema específico, en la materia. Este acercamien-

to habrá de conducirme (junto al lector que tenga la paciencia de acompañarme) a la formulación de algunas conclusiones tentativas, de ningún modo absolutas. Sólo pretendo la modesta tarea de subrayar aquí y allá algunas sombras, algunas luces, que pudieran pasar inadvertidas para el ojo inocente. Aunque quizá, muchos grandes poetas ya lo han dicho, la inocencia sea la mejor forma de "apropiarse" de la poesía.

EL LENGUAJE DEL ORIGEN

"Simetría. Simetría pura. No existe. (Trabajó durante muchos años y a medida que trabajaba mejoraba su técnica pero él prefería conservar las ineptitudes, revelar, eso es, no algo perfecto sino algo que mostrara que había estado vivo mientras lo estaba haciendo)"

John Cage en Del lunes en un año

El título de este capítulo alude a un problema sobre el que ya mucho se ha dicho, es decir, la posibilidad del retorno a un lenguaje originario, prístino, libre del natural desgaste que ocasiona el uso cotidiano. Pero su enunciado tiene también múltiples e imprevisibles derivaciones.

Sin hacer referencia específica al lenguaje, aunque sí a la noción de retorno a un origen mítico, Mircea Eliade señala que la "idea implícita de esta creencia es que es la primera manifestación de una cosa la que es significativa y válida, y no sus sucesivas epifanías."¹ Esta observación de Eliade podría ser a su vez vinculada, por extensión, con la idea de que el poeta (como el dios) crea o da vida a algo (léase poema) valiéndose de las palabras, pero habiendo oficiado en ellas un cambio o alquimia que las aleja de su función exclusivamente comunicativa, para lanzarlas a un ámbito que va más allá de la sola comunicación.

Por lo tanto, el lenguaje de la verdadera poesía, de ese modo "creadora", debe ser necesariamente nuevo, y su resultado, un hallazgo único e irrepetible; de ahí la imposibilidad de la traducción. El poeta y ensayista Haroldo de Campos dice al respecto: "El ensayista Albrecht Fabri, durante algún tiempo profesor de la Escuela Superior de la Forma en Ulm, Alemania, escribió para la revista Augenblick, n° 1/ 58, algunas notas sobre el problema del lenguaje artístico a las que lla-

(1) Mircea ELIADE, Mito y realidad, Madrid, Guadarrama, 1978, pág. 41

mó "Preliminares a una Teoría de la Literatura". En ellas, el autor desarrolla la tesis de que 'la esencia del arte radica en el hecho de ser tautológico', pues las obras artísticas 'no significan, sino son'. En el arte, según añade, 'es imposible distinguir entre la representación y lo representado'. Haciendo hincapié sobre el lenguaje literario, sustenta que lo propio de éste es 'la frase absoluta', aquella 'que no tiene otro contenido sino el de su propia estructura', la 'que no es otra cosa sino su propio instrumento'. Dicha 'frase absoluta' o 'perfecta', por esta misma razón, continúa Fabri, no puede ser traducida, ya que 'la traducción parte de la posibilidad de separar sentido y palabra'. (...) La traducción señalaría para Fabri el carácter menos perfecto o menos absoluto (menos estético se podría decir) de la frase. En dicho sentido, Fabri afirma que 'toda traducción es crítica', pues 'nace de la deficiencia de la frase', de su insuficiencia para valerse por sí misma."² En este sentido, el poema es manifestación primera y no vulgarización de otra cosa que sería original. (cf. la Poética del espacio de Gaston Bachelard a propósito de la fenomenología de la imagen poética).

Podría aducirse aquí, como contrapertida, que existen diferentes versiones de un mismo poema, pero sin embargo es claro que las versiones distan de ser repeticiones y que más bien obran como nuevas elaboraciones o como intentos renovados de aproxima-

(2) Haroldo de CAMPOS, "De la traducción como creación y como crítica", en Quimera (Revista de Literatura núm. 9-10), España, 1981, pág. 30

mación. Así, el poeta rivaliza con los dioses en tanto que su arte crea -a partir de oscuros impulsos- un objeto único, capaz de trascender, y en ese sentido, de abolir la muerte y de horadar el tiempo. La palabra del poeta -el poema- es una forma de perpetuación. Jean Lescure, en su introducción a La intuición del instante de Gaston Bachelard, nos corrobora esta idea, en el sentido de que no es posible traducir o transponer el lenguaje poético sin anularlo.

Otra consecuencia del enunciado del título es la nostalgia, así como la certidumbre que siempre ha atormentado al ser humano, de que en alguna otra parte (¿en la tierra de Jauja, quizá?) "hubo un tiempo mejor", una "edad de oro". Sería más preciso decir que esta idea ha atormentado al hombre occidental.

Walter Benjamin hablará del aura de la obra de arte como "la formulación del valor cultural" de la misma. ¿Y por qué habría el lenguaje -dado sus estrechas vinculaciones con un pasado mítico, con la magia y el culto, y en el caso del lenguaje poético, -con el rito- de entrar en el círculo de esta aura que acompaña a lo esencialmente lejano?

Ahora bien, en este punto hay aparentemente una contradicción entre el lenguaje propuesto por Oliverio Gironde y el "lenguaje originario", tal y como suponemos debió haber sido. La validez de identificar a las palabras y las cosas es un asunto que sigue despertando polémicas, todavía hoy sigue discutiéndose sin que se haya podido llegar a un acuerdo. Pero si la autonomía de la palabra frente al objeto es una cuestión que ya fue planteada desde hace tiempo, lo que sí tal vez sea reciente es la toma de

conciencia, hoy mucho más generalizada, de que existe una cier
ta independencia.

La poesía, desde sus orígenes, quizás desde siempre, se articula con independencia de lo que puede representar, o bien posee otras leyes que las que rigen lo representable. Pero, sea como fuere, habría que resaltar que esta independencia se ha ido haciendo, con el transcurso del tiempo, cada vez más evidente, y que incluso ha adoptado técnicas precisas para lograr resaltar tal autonomía.

En Oliverio Gironde esta ruptura se halla exacerbada a un grado sumo. Es curioso observar en muchos de sus versos la escasa relación existente entre las palabras y el mundo exterior. O al menos se trata de una relación muy enrarecida. ¿Cómo hallar un equivalente de estos versos tomados al azar?

y plurimorfo noan al morbo amorfo noo
no démono
no deo
sin son sin sexo ni órbita
el yerto inóseo noo en unisolo amódulo

(EL PURO NO)

Parece, más bien, como si las palabras se hubieran revelado y lejos de establecer analogías -una armonía universal- favorecieran la aparición de un vacío. No está demás decir que uno de los primeros en intuir este blanco, este espacio vacío y sin nombre, fue Mallarmé, poeta por lo demás muy admirado por Gironde.

Resulta difícil, si no imposible, trasladar los versos cita

dos e imágenes (aunque no sucede por cierto lo mismo con todos sus poemas). Diría, pues, que Girondo hace preferentemente un trabajo en el orden de lo fonético que, de este modo, aparece en una instancia significativa. Los versos transcritos reclaman su autonomía; la transformación operada, si bien conserva su cordón umbilical con estructuras del lenguaje (por ejemplo, noan, es decir, una palabra que ha sido verbalizada como 3ª persona del plural, a partir del adverbio de negación no), separan de manera radical a las palabras de toda representación.

Si consideramos que lenguaje y conciencia de sí en el hombre son procesos simultáneos e interactuantes, se podría conjeturar que la primera y espontánea credibilidad respecto del lenguaje, se tornó progresivamente en hostilidad y desconfianza; ya sea en lo que concierne a la palabra escrita como, mucho después, al lenguaje mismo. Fruto de esta desconfianza es el auge del silencio en el ámbito de la comunicación en general, como de los actos de habla, escritos y poéticos.

Por esta razón, el silencio es tema predilecto no sólo de muchos de los escritores del siglo veinte, sino también una dimensión de la escritura y aun una decisión heroica. Baste con decir (haciendo eco de George Steiner) que el arma más perturbadora y terrible, para Franz Kafka, no es el canto de las sirenas, sino su silencio. Toda esta aparente digresión servirá para hacer notar que en Girondo esta reflexión está presente. Al introducir palabras de su propia invención, lo que en realidad está haciendo es acentuar, de un modo muy marcado, el divorcio entre el poema y la realidad exterior; la fractura en-

tra el poema y las representaciones de las cosas se vuelve más radical.

Además de introducir neologismos, Gironde usa palabras de empleo corriente, sólo que, al sustraerlas de su contexto habitual y al articularlas, las resemaniza al modo de los neologismos, les hace aflorar una carga poética diversa de su significado habitual y logra que se produzca ese encuentro en parte azaroso y mágico que es el poema. Tomemos nuevamente uno de los versos ya citados:

sin son sin sexo ni órbita

Tenemos tres sustantivos: son, sexo, órbita. Si bien cabría considerar a son como 3ª persona del plural del verbo "ser" creo que aquí se aviene mejor la acepción de "melodía", ya que el verso mismo se erige como música, como ritmo fundamentalmente. Sin embargo, es esta pluralidad de sentidos lo que caracteriza al lenguaje de la poesía. Decía que este verso se compone de tres sustantivos, fácil de ser identificados por separado, pero que ofrecen cierta resistencia al ser relacionados, al estar enlazados por el verso. Pertenecen, por así decirlo, a "familias" muy disímiles. son, a la familia de la música, sexo, a la del organismo, órbita es un término que proviene de la astronomía. Al entrar estas palabras en contacto se produce una suerte de amalgama sin que, por lo demás, las palabras se difuminen o naufraguen en la articulación del verso. sin son puede asimismo ser integrado a sin ton, en el

sentido de sin razón o fundamento. Se funden, de este modo, varios significados posibles. El goce que viene con la lectura de un poema es, en buena medida, proporcional a las constelaciones que nos descubre.

Destaca en este verso, y en En la marmédula como corpus, el empeño de Gironde por aliar música y poesía. Preocupación que no había sido desatendida por los románticos, menos aún por los poetas provenzales o por el Siglo de Oro español, y preocupación que en Latinoamérica vuelve a desvelar a muchos de los poetas modernistas. En el verso a que hemos estado haciendo referencia, las consonantes s y n destacan en el conjunto, es decir, aparecen con una frecuencia que no puede ser casual o arbitraria. Lo mismo ocurre con las vocales i, o. Estas presencias provocan un efecto aliterativo. Por otra parte, la intercalación de sin (sin son sin sexo...) tiene obvias connotaciones musicales.

El ritmo es regular: el acento recae en la segunda, cuarta y sexta sílaba sucesivamente. El uso de la esdrújula (órbita) incide en el ritmo de la emisión silábica, lo detiene y genera efectos en la entonación.

En los cinco versos antes transcritos, incluido el que acabamos de examinar, no hay imágenes que conlleven colores; parecería, una vez más, como si el poeta se esforzara por apartar al poema de toda comunicación utilitaria. Por lo tanto, no hay referencias directas al "afuera", se niega así que exista en la mente un equivalente que George Steiner designa como gráfico, usando una metáfora de "impresión" de las cosas del mundo

exterior.

Salta a la vista que la poesía última de Gironde se inscribe dentro de una tradición muy antigua que se vincula con la música. En efecto, poesía y música son dos entidades en un principio muy cercanas. Sin embargo, sería equivocado establecer una total identidad entre ambas. A este propósito Beda Allemann señala: "De una sucesión de sonidos vocales parte un cierto encanto mágico, pero ella está muy alejada de la concisión configural de una sucesión musical de tonos o de un acorde. Lo que llamamos melodía del lenguaje es, considerado desde el punto de vista puramente acústico, amorfo y directamente infantil en comparación con una melodía en sentido musical o una serie dodecafónica."⁴ Es decir que pese a que un poema puede ser muy rico en términos de su acústica, resulta evidente que esa riqueza se tornará en pobreza si se decide equiparar a la poesía con la música, como si en verdad se tratara de un mismo lenguaje.

Con todo, Oliverio Gironde ciertamente intensifica las posibilidades rítmico-melódicas que ofrecen las palabras. A lo largo de esa travesía alucinante que es su poesía, nos convencemos de que el sonido puede en sí mismo procurar significación. De hecho, parece por momentos como si dicho material sonoro fuera totalmente autónomo y como si pudiera prescindir de la carga semántica que comportan las palabras.

(4) Beda ALLEMANN, Literatura y reflexión II, Buenos Aires, Alfa, 1978, pág. 79

Su poesía es suma de sonidos excitados, o mejor, estimulados en el devenir del poema. Un sonido parece llamar a otro, y el resultado de tal adición es una extraña armonía. Y digo "extraña" porque el ritmo y la sonoridad por él creadas no se rigen por los patrones que marcan una retórica hoy epidérmica y de validez escasa, sino por pautas que el propio poeta considera esenciales en el momento de la creación verbal. Robert Creeley, en alusión a una charla sostenida con el poeta norteamericano Basil Bunting, reproduce afirmaciones hechas por éste, sobre las relaciones entre la poesía y la sonoridad: "Conversando con Basil Bunting el otoño pasado, me dijo que su propia concepción de lo que la poesía podría ser para él, la obtuvo, por primera vez, cuando comprendió que los sonidos podían contener la carga emocional del poema tan hábilmente como ninguna otra cosa "dicha". Es decir, que las modificaciones del sonido -y sus modulaciones- podían transportar esa carga emocional. Dijo, además, que mientras la lírica daba frecuentemente una singularidad muy intensa e incisiva a cada palabra usada, en un poema largo como su "the Spoils", hay una acumulación que va dándose más gradualmente, de modo que los sonidos se componen a lo largo de pasajes sostenidos y no tienen, digamos, una presencia individual sino que acumulan esa presencia como totalidad."⁵

Resumiendo, lo que hace Gironde es romper con la tradi-

(5) Wallace STEVENS y otros, El poeta y su trabajo III, México, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1983, p.35

ción de la poesía como canción. Su poesía se enfrenta de manera radical a la tonada complaciente y le opone una musicalidad altamente corrosiva. Se trata del proceso inverso en el sentido de que se alcanza la proporción y la armonía, a través de exabruptos, de una línea melódica escindida y de diversos "espesores".

Ahora bien, ¿a qué se debe el que Gironde opte por una poesía de acento marcadamente sonoro? Muchos poetas han puesto la mira en una poesía conceptual más que musical, otros han tendido hacia una poesía que rinde culto a la imagen. ¿Por qué, entonces, Gironde (principalmente en su último libro, hecho no casual) se aboca a la tarea de aproximar la poesía y la música?

George Steiner señala que "Cuando la poesía trata de dissociarse de los imperativos del significado claro y del uso común de la sintaxis, tiende a un ideal de forma musical."⁶ Este concepto es de gran ayuda para el problema que nos ocupa, porque a medida que su poesía va ganando en musicalidad, se va haciendo, al mismo tiempo, más hermética, en el sentido de menos clara y distinta. Y es que la música, desde el momento en que no sirve a otros fines más que a los propios -y dado su misma naturalidad- queda libre del peso que ha agobiado y aún agobia a la poesía. Me refiero a aquel imperativo que dictaba que la poesía debía ser un "reflejo de la realidad" y, por lo mismo,

(6) George STEINER, Lenguaje y silencio, España, Gedisa, 1982, pág. 54

debía, entre otras cosas, portar "sentimientos verdaderos".

Pero Girondo, al acercarse a una noción de poesía más musical, lo que en realidad está afirmando es un deseo, más exactamente, una voluntad de separarse de esta concepción de la poesía como reproducción o reflejo. Y es que, como lo observa Beda Allemann en relación a la poesía de Paul Celan (un caso que podría considerarse análogo al de Girondo): "...el poema ya no es localizable inmediatamente en la realidad de la experiencia, como se estaba acostumbrado antes, sino que más bien tiene su lugar en el lenguaje mismo..."⁷

Y esto es particularmente cierto con Oliverio Girondo, quien otorga a las palabras un lugar privilegiado y hace que éstas -deterioradas por el hecho de servir a muchos otros fines que los estrictamente poéticos- recobren parte del vigor perdido.

Si un poema de matiz marcadamente musical -como opina G. Steiner en la cita ut supra- lleva al hermetismo, a un lenguaje cifrado, la dificultad de penetrar en un texto se vuelve aún mayor cuando, a los experimentos de índole fónica, se le suman otros morfológicos y sintácticos, como es el caso de gran parte de los poemas de En la masedula.

Especie de eco, duplicación y hasta-triplicación de una sílaba idéntica, o bien levemente modificada, la poesía de Girondo nos remite en ocasiones al ya célebre tartamudeo: "un no sé qué que quedan balbuciendo..." y, en consecuencia, nos hace al

(7) Beda ALLEMANN, op. cit., pág. 74

guna indicación acerca del tipo de discurso que es el de la poesía, en el cual, como se sabe, no se trata de "verdad" o "mentira" (como es el caso de otros discursos), sino de afirmación de existencia y autonomía. Así:

No solo

el fofo fondo

los ebrios lechos légamos telúricos entre fanalas senos
y sus líquenes

(LA MEZCLA)

Este balbuceo produce un lenguaje altamente proliferante, en el sentido que el cubano Severo Sarduy le da a este término en el ensayo que lleva por título "El barroco y el neobarroco", que aparece en ese libro -esfuerzo conjunto- que se titula América Latina en su literatura. Se trata, pues, de un lenguaje que, ante todo, connota, es decir, de un lenguaje que renuncia a su nivel puramente denotativo para adentrarse en un campo donde la difusión semántica, la ambigüedad y el enrarecimiento tienen la palabra. Un lenguaje, en suma, donde (siguiendo siempre el razonamiento del propio Sarduy) la elipsis es figura predominante. Ella señala la huella del significante ausente. Este artificio de la proliferación es descrito como una operación metonímica.

Se da así una multiplicación, una enumeración, o bien, una acumulación de significados, los cuales abren más y más al poema. Estos carecen, por lo general, de un solo centro, de tal suerte que se desplazan inaugurando a su paso nuevas órbitas.

Si, como señala Hans Mayer⁸, el mutismo en poesía se manifiesta en la combinación de diferentes idiomas, en la inclusión de elementos provenientes del ámbito mitológico y -en términos más genéricos- en la erudición, Gironde entraría dentro de esta clasificación. La estudiosa argentina Beatriz de Nóbile señala, por ejemplo, referencias (aunque no directas o explícitas) al mito de Icaro y al de Cibele en algunos poemas de En la marmécula. Por otra parte, muchos elementos nos permiten distinguir en Gironde al poeta erudito. Gironde rescata del olvido palabras caídas en desuso, incorpora arcaísmos y cultismos.

Decir esto equivale a afirmar que es posible hallar en su escritura los gérmenes de una poesía que tiende al silencio. En efecto, si se hace un recorrido por toda su obra es posible percibir este progresivo enmudecimiento, algo así como una desconfianza frente al lenguaje y sus posibilidades. Lenguaje y silencio ha sido un tópico que ha marcado a buena parte de la literatura del siglo veinte. Hablo de la imposibilidad de la escritura. Las causas que la originan son múltiples y complejas. Para explicarlas, algunos aducen el desgaste que supone el diario comercio con las palabras, otros ponen en evidencia la incongruencia de escribir con un lenguaje que se rige por los preceptos de la lógica (siendo que es la carencia total de

(8) Para una información más detallada ver Hans MAYER, De la literatura alemana contemporánea, México, F.C.E, 1975.

toda lógica lo que, en realidad, caracteriza y define a la vida moderna), que sería el caso de Samuel Beckett, Franz Kafka y, en alguna medida, el de James Joyce, y hay quienes optan asimismo por el silencio como un gesto de desaprobación ante los equívocos que conllevan las palabras, o mejor, que son inherentes a ellas; ésta última sería la actitud del místico y el anacoreta.

Y, sin embargo, pese a que el lenguaje de Gironde tiende hacia el silencio, nunca lo alcanza. Y es justamente esta propensión lo que enriquece a su poesía y la carga de una energía poco común, para usar una expresión cara a Pound. El lenguaje corcovea, amaga con querer salirse incluso de sus propios fueros, raya con el silencio y la suspensión (entiéndase balbuceo) y no obstante esto, la poesía no se anula, no es abolida, sino que -por el contrario- se erige con más fuerza. Es precisamente en el límite, en el espacio que se cierne entre el lenguaje desarticulado y el mutismo total, que se levanta una poesía altamente significativa y necesaria.

DE LA IRONIA O LA AFIRMACION DE UNA POETICA

"La ironía, el fingimiento, el sarcasmo, el doble sentido, el humor y todas las formas de provocación se manifiestan, al igual que los sueños, como hijos de la noche. Al igual que la noche tienen un poder disolvente sobre la realidad decepcionante."

Patrick Waldberg en su ensayo:
"Dadá o la función de repulsa"

La ironía es algo así como un espejo distorsionador. Refleja, pero su reflejo no mimetiza la realidad, sino más bien destaca un ángulo o fragmento peculiar de la misma. Deforma ciertos aspectos, al acentuar o debilitar, aquí o allá, algún contorno. Esta "deformación" no es sino una recreación, y así como es posible ver una realidad siempre diferente en relación al punto desde donde miramos, también al ironizar se percibe la diferencia: la otra cara de la moneda.

Es también a través de la ironía, que muchos aspectos de la realidad que permanecían antes ocultos, a la sombra, cobran relieve. Se da, así, lo que podría denominarse como "desdoblamiento" o, en otras palabras, estamos frente a un "doble sentido", si se entiende por tal un sentido literal y otro que sería suma de los múltiples sentidos -diferencias- posibles.

O, por fin, para centrar la noción de ironía habría que hablar quizá de una profusión, ya sea en el momento productivo o una vez realizado el juego irónico. Esa profusión de facetas diversas nutre una imagen más compleja y, por lo mismo también, más aproximada e iluminadora de aquello que la mirada persigue.

En lo que concierne a la escritura poética, la ironía supone, implica o exige la reflexión; es decir, una actitud opuesta a la adhesión espontánea, que parece ser lo propio de una lectura sentimental o apegada a lo inmediato de la expresión.

(1) Del griego εἰρωνία "disimulo", propte. "interrogación fingiendo ignorancia", deriv. de ἔρωμαι "yo pregunto".

Correlativamente a tal exigencia, cabría hablar de una "conciencia" que subyace -como su condición- a la ironía; dicha conciencia no es azarosa o casual, antes bien premeditada, pues implica una dirección u orientación previa que guía enunciación y enunciado.

Como cruce de estas dos instancias, la ironía "intencionalizada", pero -en la medida en que "desdobla"- tal revelación no es clara y evidente, sino que por el contrario es objeto de interpretación que sólo pueden hacer los "iniciados".

Beda Allemann insiste, no sin razón, en el carácter oculto que posee la ironía y en el placer proporcional que supone ingresar en los "códigos", en el lenguaje cifrado o en clave que nos propone el texto irónico.

Cabría hacer aquí hincapié en el hecho de que la etimología de la palabra "verso" refiere al retorno: "versus (...) -literalmente- surco que da la vuelta". Esto da pábulo a una serie de asociaciones entre la ironía y la poesía. Pareciera como si a ambas les fuera esencial ese momento de re-flexión, de meditación o indagación posterior; porque ¿a qué alude ese dar la vuelta si no a un volver a emprender una y otra vez el camino -no siempre lineal- que dibuja el poema?

Y también la ironía supone una pausa, desde el momento en que exige, desde su conformación misma, la elucidación de un lenguaje cargado de incógnitas, poseedor de otros "mensajes", los cuales suelen aparecer, sobre todo en una primera instancia, muy difuminados. Y es entonces, y en la dimensión del efecto irónico, que al descubrir el lector, bajo un enunciado

aparentemente unívoco, otras bifurcaciones igualmente válidas y sugestivas, sonrío; pero no como tránsito por un camino que lo conducirá a la risa, sino incluso en oposición a ella.

Porque la risa es algo así como un exabrupto, un arrebató, una explosión amplia y abierta, o, por lo general, inmediata; mientras que la sonrisa es, diría, intermedia por naturaleza, oscila entre la seriedad y el desvarío de la carcajada. La risa se lleva implícita, a mi modo de ver, una carga de irracionalidad del que la sonrisa carece. A este propósito es pertinente la reflexión de Baudelaire, quien establece claros vínculos entre lo diabólico -lo esencialmente maligno-, la locura y la risa.

Su conclusión última en relación a que la manifestación física de la risa comporta (de manera sintomática) la deformación de los rasgos de la cara² no es menos perturbadora. Si partimos de esta premisa podría asimismo afirmarse que un rostro "no gesticulante" tendría que ver con un sentido apolíneo de la vida, mientras que la risa, y aun la sonrisa aunque en menor medida, tendrían que ver con la dimensión dionisiaca.

Refiriéndonos ahora a Oliverio Girondo, hay que poner énfasis en que la presencia de este componente fundamental en su poesía (y digo fundamental porque establece las bases, los fundamentos de toda una poética) supone, necesariamente, la pérdi

(2) Si se desea ampliar la información véase Charles BAUDELAIRE, Pequeños poemas en prosa- Críticas de arte, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

da de una actitud inocente, ya que la ironía rechaza -desde su concepto mismo- toda mirada ingenua, por lo general, esperanza da.

Mas la ironía no tiene un predominio absoluto sobre la poesía de Gironde y, por lo demás, llevada a sus extremos implicaría un mutismo total (piénsese en un caso límite como el de Rimbaud), un silencio que, como propuesta, según lo ha afirmado Roland Barthes, "tiene la estructura del suicidio"³

Sin embargo, habría más bien que encauzar esta reincidencia del elemento irónico en Gironde y vincularla con aquella otra apreciación que hace el mismo Barthes en relación a que "hay una ironía de los símbolos, una manera de poner en tela de juicio al lenguaje por los excesos aparentes, declarados, del lenguaje."⁴ (el subrayado es mío). Y aunque Barthes hace más bien referencia a la ironía como lo que le es dado inmediatamente al crítico, la reflexión que a continuación transcribo puede ser aplicable a Gironde; "Frente a la pobre ironía volterriana, producto narcisita de una lengua demasiado confiada en sí misma, puede imaginarse otra ironía que, a falta de mejor nombre, llamaríamos barroca, pues juega con las formas y no con los seres, porque amplía el lenguaje en vez de reducirlo."⁵ Y es

(3) Roland BARTHES, El grado cero de la escritura, México, Siglo XXI, 1983, pág. 77

(4) _____, Crítica y verdad, México, Siglo XXI, 1981, pp. 77 y 78

(5) _____, op. cit., pág. 78

precisamente esto lo que percibimos en la ironía girondina: una revuelta, una desconfianza en el lenguaje respecto de los propios medios con los que cuenta, lo cual es también -visto desde otra perspectiva- una burla hacia aquellos otros lenguajes que se erigen como incuestionables y verdaderos.

La ironía es en Girondo un elemento agitador, que subleva y subvierte, que llama al derrocamiento de un cierto orden, de ciertos valores, y al establecimiento de un orden nuevo, que no provendría de una definición exterior y convencional, sino que estaría instalado en la materia misma del poema.

Así, en Girondo la ironía libera y a la vez desmitifica. Pero esta desmitificación es doble. Por un lado, arremete contra la imagen del poeta como un ser sublime, ocupado en desentrañar temas igualmente sublimes, viviendo una vida heroica; y por el otro, socava la noción misma de la poesía como un hecho elevado y supremo del lenguaje. Veamos:

yo vemp
yo maramante
apenas yo ya otro
poetudo yo tan buzo

(TANTIAN YO)

El poeta aparece aquí como un ser inconstante, mudable y tornadizo, dubitativo (apenas yo ya otro), aparece como el poetudo de obvias resonancias peyorativas para cualquier argentino. La degradación, en suma, se hace palpable.

Ahora bien, ahondemos un poco más en esto. ¿Cómo logra lo

uno y lo otro? ¿Cómo hace que el Poeta (este poeta con mayúscu
la, replegado en su torre de marfil a la que apelaban algunos
escritores modernistas) descienda a la condición de un ser co-
mo los demás? Tomemos otro ejemplo, el título de uno de los
poemas de En la mismédula: PORQUE ME CREE SU FERRO.

Pese a que con frecuencia se suele establecer, de manera
equivocada, una identificación entre el sujeto de la enuncia-
ción poética y el poeta mismo, aquí esta identificación, pien-
so, funcionaría, en la medida en que la metáfora del título
precede un texto cuyo objeto es la poesía; de tal suerte que,
en la dimensión desmitificadora, considerar al poeta como un
ser marginal, como un paria, no se presenta como algo poco
usual.

Es claro como el poeta desciende vertiginosamente de la con-
dición de ser excepcional con la que durante tanto tiempo se
lo asoció, a la de "perro". Vale la pena observar que ya años
antes, alrededor de 1931, fecha de publicación de "Altazor",
Huidobro aludía a un descenso análogo:

Cae

Cae eternamente

Cae al fondo de ti mismo

Cae lo más bajo que se pueda caer

Cae sin vértigo

(ALTAZOR)

O más adelante en el mismo poema:

Se me caen las ansias al vacío
Se me caen los gritos a la nada
Se me caen al caos las blasfemias
Perro del infinito trotando entre astros muertos
Perro lamiendo estrellas y recuerdos de estrella
Perro lamiendo tumbas

Pero volviendo al título, objeto de nuestro análisis, lo primero que cabría marcar es una especie de extrapolación, pues lo que el título afirma, más que pertenecer al ámbito de lo poético, parece insertarse en el contexto dialógico del habla. PORQUE ME CREE SU PERRO parece ser la segunda instancia, por así decirlo, de alguna pregunta previa que no se enuncia, pero que está sin embargo latente. Y es justamente el carácter causal, que está dado por la conjunción PORQUE que inaugura el poema, lo que enfatiza o acentúa la sensación de hallarnos en presencia de un diálogo, si bien un diálogo en el que toma parte un solo locutor.

Ahora bien, dicha extrapolación comporta algo así como un desfaseamiento. Al ser aislado o sustraído de su entorno habitual e introducido en el orden particular y específico que supone todo poema (algo así como el botánico que ejecuta un corte y efectúa un injerto), este enunciado propone un resultado muy diferente, que trasciende la sola comunicación de un mensaje determinado. Así, esta desacralización de la imagen del poeta

opera como elemento distanciador, previsiblemente irónico.

Pero la propuesta toda de Gironde está cargada de una gran dosis de causticidad. Cuando dice, por ejemplo, en el poema titulado MITO:

aspirosorbo hasta el delirio tus magnolias calefaccio-
/nadas
cuanto decora tu lujosísimo esqueleto

está burlándose, por una parte, y más específicamente en el primero de los dos versos transcritos, de la concepción de la poesía como un arte de lo Bello exclusivamente, es decir, donde sólo aquellas palabras consabida o pretendidamente poéticas tienen cabida.

Por eso se incorporan palabras cacofónicas, o bien palabras que producen una cierta disonancia en el verso. Sería el caso de "calefaccionadas". O mejor diría, al escribir "magnolias calefaccionadas", pues es justamente la metáfora, unión de ambos conceptos, lo que produce esta extrañeza.

Gironde socava aquí el hálito de lo "inmaculado" que ha acompañado durante siglos al símbolo de la flor y establece una evidente analogía entre ésta y el sexo, aquella parte del cuerpo considerada por cierta moral como el centro de todo lo bajo, de lo prohibido y aun de lo sucio. Así, abre la mira y consigue que se amplíen considerablemente los límites de la percepción, que éstos no sean tan estrechos ni asfixiantes.

La incursión es doble; no sólo aplica a magnolias un adje-

tivo insólito, sino que calefaccionadas produce en el lector un choque o resistencia aún mayores por tratarse de un término que ha sido sustraído de su natural contexto técnico.

Se trata de un shock premeditado, con el cual, entre otras cosas, se pretende provocar determinada reacción en el lector, ya sea favorable o negativa; eso en definitiva no tiene importancia. Tal reacción tiene el objeto de movilizarlo, activarlo y despertarlo del letargo en el que, presumiblemente, se halla sumido.

Decíamos más arriba que la imagen "magnolias calefaccionadas" comporta un referente erótico, y de hecho, la identificación entre sexo y flor es lo suficientemente clara.

Ahora bien, si anteriormente señalásemos que la utilización de la ironía tenía que ver con una visión desencantada de la vida, sin negar esa aseveración, es posible vislumbrar en la imagen "magnolias calefaccionadas" la fusión de dos sentidos opuestos de la existencia, uno afirmativo y negativo el otro.

La identificación flor- sexo parece apelar a una exaltación poética de lo vital, del impulso siempre constante, pero metafórico, de la vida; la dualidad sobreviene, empero, cuando a magnolias agrega Gironde calefaccionadas; esa dualidad es la que conlleva el juego irónico. El término "juego" no es casual ya que la ironía implica un cierto alcance lúdico de la relación que se establece entre las palabras.

El poema, repito, se llama MITO, y con el verso que nos ocupa se tiende, entre otras cosas, a la desmitificación de uno o varios mitos. Por ejemplo, bajo el mito de la mujer bien pus

den esconderse el de la Musa y el de la Poesía, como encarnaciones de una deidad femenina.

Sería lícito hablar, entonces, de la desmitificación de toda una trilogía en este verso, "aspirosorbo hasta el delirio tus magnolias calefaccionadas", la cual supone ciertamente un juego, pero también es una apelación a los sentidos. De hecho, todos ellos intervienen en este verso afortunado: aspiro (olfato), sorbo (gusto), delirio (vista, oído, tacto), magnolias (vista, olfato, tacto), calefaccionadas (tacto). Así, la imagen de este verso se nutre de percepciones diversas, las cuales se organizan en torno a la idea del tiempo, y -al ser sometida a ironía y desacralización- nos impone una indagación de alcance metafísico.

La alusión al tiempo es muy clara en el verso que cierra este dístico:

aspirosorbo hasta el delirio tus magnolias calefaccionadas
cuanto decora tu lujosísimo esqueleto

Nos trae reminiscencias o resonancias del barroco español, aunque habría que establecer alguna distancia en la medida en que en Quevedo (por tomar uno de los ejes del barroco peninsular) la ironía es más bien cerebral, mientras que en Oliverio Gironde tiene un alcance más visceral, diría, más terrestre. Ironía sí, del lujo y de la carne (la palabra lujuria es derivación de lujo) engalanando al esqueleto, ahora resto exhibible de una gloria pasada.

La imagen girondina ciertamente tiene algo del artificio barroco. Un cierto gusto perverso quizás; una mueca. La ironía está marcada por la aproximación de realidades que aparentemente se contraponen, pero Girondo las articula en el plano verbal y las ubica en un mismo nivel, en suma, metaforiza.

Es importante notar que, junto a la idea de la muerte que socava y hace estragos (en el verso, el esqueleto), está la redención, la piedra de toque que libera y que aquí se encarna con el superlativo lujosísimo. Nuevamente nos hallamos frente a una afirmación -un encuentro de contrarios- no una lucha, sino una suma, un acoplamiento que revela.

De este modo, la ironía fluctúa entre la negación y la afirmación en los poemas de Girondo. No es negación pura, ya que de serlo, no habría poesía sino página en blanco. Es más bien (y quizá aun a su pesar) afirmación de una poética, poética que a cada paso se revierte sobre sí misma, se indaga, se cuestiona y se pregunta.

EL CUERPO DESDOBLADO

(TEXTUALIDAD Y EROTISMO)

Jacob
Boehme

El lenguaje de lo Imaginario no sería otra cosa que la utopía del lenguaje; lenguaje completamente original, para disíaco, lenguaje de Adán, lenguaje 'natural, exento de deformación o de ilusión, espejo límpido de nuestros sentidos (die sensualische Sprache)': 'En el lenguaje sensual todos los espíritus conversan entre ellos; no tienen necesidad de ningún otro lenguaje puesto que es el lenguaje de la naturaleza'."

Roland Barthes: Fragmentos de un curso amoroso

El erotismo es una obsesión constante en la poesía de Girondo. No sólo hay una erótica que concierne al cuerpo como referente, sino que ésta alcanza también al cuerpo mismo del poema. Mientras que el cuerpo posee partes y funciones eróticas definibles y/o clasificables, el cuerpo del poema aparece ilimitado, indefinible, en el espacio de la imaginación.

En MITO están expresados estos dos cuerpos. Al referir el cuerpo físico, real, femenino, Girondo devela simultáneamente la presencia de otro cuerpo, también real y necesario, en tanto descifra al primero: el cuerpo del texto.

aunque me hundas tus psíquicas espinas
mujer pescada poco antes de la muerte
aspirosorbo hasta el delirio tus magnolias calefacciona
/das
cuanto decora tu lujosísimo esqueleto
todos los accidentes de tu topografía
mientras declino en cualquier tiempo
tus titilaciones más secretas

Si bien no se trata de hacer un análisis exhaustivo de este poema, puesto que otros han sido ya escogidos para tal fin, que rría sin embargo que se percibiera ese doble referente. Creo que las palabras esqueleto, accidentes y declino son las que confieren una mayor ambigüedad, porque en su campo semántico, refieren tanto a la mujer como al poema: son casi conceptos poéticos. De hecho, esqueleto bien podría corresponder a es-

estructura, accidentes a imágenes y declino a articulación, quizás.

Desde el punto de vista de una representación, resulta claro que si la mujer es en sus versos presencia medular, también lo es el amor. Pero la pasión amorosa no es entendida como volatilización o sublimación de una realidad palpable, de un cuerpo idealizado, sino precisamente como una puesta en práctica amorosa a partir de un cuerpo que deviene así textura, topografía específica.

En cierto modo, la poesía de Gironde explora, de una manera personal, algunas de las obsesiones de los surrealistas en relación con el amor y el erotismo, temas que en el Segundo Manifiesto del Surrealismo André Breton retoma:

Esa palabra: amor, a la que los bufones malignos se las han ingeniado para hacerle sufrir todas las generalizaciones, todas las corrupciones posibles (amor filial, amor divino, amor a la patria, etc.) la restituimos aquí a su sentido estricto conminando a su apego total a un ser humano, fundado en el reconocimiento imperioso de la verdad, de nuestra verdad, 'en un alma y un cuerpo' que son el alma y el cuerpo de ese bien.

Gironde no nos pone en su exploración frente a un concepto del amor abstracto y convencional, sino, por el contrario, frente a un amor que se registra verbalmente de manera muy detenida.

En cuanto a la representación del cuerpo, la mujer es en su

poesía un detonante, un potencial inmenso, una fuerza que nutre al poema y lo convierte en un poderoso instrumento revulsivo y de discordia. Así, Girondo opone -intertextualmente- al amor incorpóreo y etéreo, la realidad de un cuerpo consistente, con sus propias humedades, con su fauna y su flora. Bien podría aplicarse a Girondo lo apuntado por Aldo Pellegrini: "el acento sobre lo erótico tiene el significado de un grito de liberación del hombre."¹ Y si coincidimos con que la libertad es la condición sine qua non del amor, debemos concluir también que sin amor no hay libertad. Pero lo más importante en los textos de Girondo es que esta libertad erótica se traspasa a su vez -como una exigencia intrínseca- al poema mismo y a su articulación.

En cuanto erotismo en general, como puesta en escena de las pulsaciones y del deseo, implica un despliegue de energía; encarna, implícitamente, una guerra declarada al conformismo y al anquilosamiento. Michel Foucault comenta:

"Si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el sólo hecho de hablar de él (...) posee como un aire de transgresión deliberada. Quien usa ese lenguaje hasta cierto punto se coloca fuera del poder; hace tambalearse la

(1) Aldo Pellegrini en su introducción al libro de D.H. LAWRENCE y H. MILLER Pornografía y obscenidad, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, pág. 17

ley; anticipa, aunque sea poco, la libertad futura."²

De aquí se desprende, como primera instancia, que hablar sobre sexo (más exactamente, escribir sobre él) puede resultar en sí mismo subversivo, incómodo, para una moral cuya práctica sexual reprime una verbalización de la sexualidad y el erotismo. Pero aún existe una segunda instancia que Foucault no menciona y a la que Girondo apela con su poesía, y es el hecho de que los textos, su propia materia, son susceptibles de ser, por así decirlo, "erotizados". No sólo por aquello que los poemas enuncian -es decir, porque aluden al tema de la sexualidad- sino también porque el poeta o el artífice ha obrado en las palabras mismas.

Esta división (es decir, erótica del cuerpo y erótica del poema) ya perfilada muy al principio de este ensayo y que aquí resurge, estará presente a lo largo de estas páginas. La existencia de estas dos líneas paralelas y, a un tiempo, complementarias es la base de este escrito.

Pero sigamos. El juego erótico -la articulación y desarticulación de los cuerpos- supone un diálogo, un lenguaje. Nuevamente surge aquí otra ambivalencia. Lenguaje de los cuerpos por un lado, es decir la serie de estímulos y respuestas que conforman el acto amoroso, pero también -de manera análoga- el juego erótico que se da en el lenguaje mismo.

(2) Michel FOUCAULT, Historia de la sexualidad 1-La voluntad de saber, México, Siglo XXI Editores, 1982, pág. 13

El juego erótico, en lo físico, conduce por lo general a una comunión o disolución con el Otro; es decir, con todo lo que está fuera de uno y que ese otro, de alguna manera, encarna. Pero en el campo específico del texto o poema, el erotismo con las palabras y las formas actúa como un pivote hacia una libertad mucho mayor.

Vayamos ahora al análisis de TOPATUMBA para señalar de un modo más específico lo que hemos venido hasta ahora puntualizando. El poema es particularmente rico por lo ambiguo. Lo transcribiremos completo para que se tenga una visión de conjunto, para luego y conforme a la secuencia de nuestro análisis, irlo desglosando.

AY MI MAS MIMO MIO

mi bisvidita te ando

sí toda

así

te tato y topo y tumbo y te arpo

y libo y libo tu halo

ah la piel cal de luna de tu trascielo mío que me

/lebitabisma

mi tan todita lumbré

cátame tu evapulpo

sé sed sé sed

sé liana

anuda más

más nudo de musgo de entremuslos de seda que me ceden

tu muy corola mía
 oh su rocío
 qué limbo
 ízala tú mi tumba
 así
 ya en tí mi tea
 toda mi llama tuya
 destiérrame
 aletea
 lava ya emana el alma
 te hisopo
 toda mía
 ay
 entremuero
 vida
 me cremas
 te edenizo

Pasemos a analizar ahora este poema en el plano, más específico, del significado. Más adelante nos detendremos en MI LUMIA, ya que ese poema se aviene mejor al análisis de la propia materialidad de este cuerpo como despliegue erótico.

TOPATUMBA nos enfrenta desde el comienzo mismo con una con tradición. El título que cifra al poema es una palabra compuesta; su segundo elemento constitutivo (de acuerdo al orden de aparición) es la palabra polisémica tumba. En una dirección, esta palabra tiene un obvio referente metonímico: la

muerte, como lo que guarda; sin embargo, al articularse con la totalidad del poema, los referentes se multiplican. Cobramos, entonces, conciencia de la pluralidad de sentidos que es te tumba encierra. Pero se trata de un poema de índole amorosa. Habría, entonces, una aparente contradicción al incluir el tópico de la muerte en un poema de esta naturaleza, sin em bargo, esta contradicción se desvanece si pensamos que el ver bo tumbar está cargado de claras resonancias erótico-sexuales. Tumbar es también hacer caer o derribar a una persona, ya sea agresiva o sexualmente, y visto como juego, forma parte del intercambio amoroso.

Lo significativo, en todo caso, es que el poema (o el poeta que está detrás) alimenta, de manera deliberada, esta ambi güedad. Me refiero a la vinculación, por momentos a la total identificación, que se da entre el amor y la muerte. Ambas instancias tienden a fundirse y es como si ambas categorías pudieran en determinado momento ser intercambiables.

La razón de que esto suceda hay que buscarla en el hecho de que el poema alude a ese casi morir, es decir, a ese estado oscilante, que sucede a la plenitud del acto amoroso. Y las huellas de esta "ebullición orgásmica" son visibles, por ejemplo, en el cambio de plano que produce, en la estructura desigual o intermitente que el poema dibuja en la página. Un crescendo paulatino, un aumento gradual de intensidades, tras trueca la estructura y obliga a la intromisión de la interjeción.

te hisopo

toda mía

ay

entremuero

En este poema en particular, si bien esta consideración es válida para otros poemas amorosos, es como si la experiencia erótica no pudiera ser descrita por medio de cláusulas lógicas, sino esbozada apenas por medio de "ráfagas" fragmentarias. El verso corto, al mismo tiempo, es más adecuado en nuestro idioma para expresar sensaciones que necesitarían -de otra manera- muchas más palabras para ser descritas. Salta, se une y se separa, permite muchísimos efectos sonoros y, sobre todo, impide la descripción y abre paso a la alusión.

Recapitulando, el poema refiere a la petite mort (denominación de por sí sugerente del orgasmo), a ese estado en que el abandono gozoso trae aparejado una cierta igualación entre la vida y la muerte, aunque quizás esto no se haga evidente en una primera lectura. Internémonos, pues, en el análisis para dilucidar juntos algunos de los misterios que todo poema pone frente al lector.

Desde el título mismo, TOPATUMBA, se percibe una intención lúdica; esta palabra -invención personal y sumamente irremisiblemente al movimiento. Portadora de un ritmo como africano, de "tam tam", nos traslada a una noción quizá vaga (pero no por eso inoperante) de lo que podría ser la música primitiva. Y es que en poesía "the sound must be an echo of the sense"³. Repita

(3) En Octavio PAZ, Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo, México, Joaquín Mortiz, 1972, pág. 61

mos una y otra vez esta palabra (topatumba, topatumba...) y nos vendrá a la mente una cadencia de tambores en la selva espesa.

Este ritmo tan marcado es fundamental para la estructura misma del poema, ya que determina, en buena medida, la disposición visual de los versos, y aun de las palabras. Podría a su vez remitir, ¿por qué no aventurarlo?, a la pulsación que acompaña al desorden amoroso. En este sentido, el lenguaje de TOPATUMBA se aproxima más a la representación musical que a la visual. Girondo simula un lenguaje construido a base de sonidos primitivos entresacados del español. Busca la imagen fundamentalmente a través de la resonancia. Utiliza la aliteración y el silencio. En TOPATUMBA el cuerpo físico, referencial de la mujer, queda oculto tras múltiples máscaras, fragmentaciones, etc. Se trata de un strip tease a la inversa: no desnuda, superpone diversas representaciones. El cuerpo queda encubierto por todo aquello que el poeta invoca al referirse a su contacto (léase evapulpo, corola, liana y la enumeración podría ser más extensa). El cuerpo real, físico, biológico, histórico y concreto queda abolido como referente y se inaugura la realidad poética en la que el cuerpo del poema es la única verdad, la única cortidumbre, el único objeto.

Aunque no se trata de poesía, en el capítulo 68 de Rayuela nos encontramos también con este fenómeno que consiste en obliterar el referente. Cortázar lleva a cabo un homenaje explícito a Oliverio Girondo, al incorporar a su prosa elementos propios de la lírica de éste. Desde el nombre mismo del personaje prin

cipal de esta novela -Oliveira- se pone en evidencia la deuda de Cortázar para con Gironde. Puede afirmarse, además, que las preocupaciones y tribulaciones sufridas por el personaje son, en alguna medida, homólogas a las obsesiones patentes en la imaginería de En la mas Médula. El uso de coloquialismos propios del Río de la Plata, la dislocación del lenguaje al describir esas cenas cargadas de erotismo (la Mega y Oliveira llaman a esta especie de lenguaje secreto o habla privada glíptico) caracterizan tanto a la prosa de Cortázar como a la poesía del propio Gironde.

Este despliegue verbal es llevado por Gironde hasta sus últimas consecuencias, en tanto que en Cortázar se trata de un volver a fundir los elementos dados y de dotarlos de un espesor escénico determinado por la naturaleza misma de la narración. Mientras que la narrativa no puede prescindir del todo de los referentes y del encadenamiento de las distintas cláusulas, la poesía tiene, en este sentido, una libertad mayor. Para ilustrar lo dicho, tomemos un fragmento del mencionado capítulo 68:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplimiendo, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer

unas fíbulas de cariaconcia.

Resulta claro aquí que a cada neologismo que Cortázar incluye podría corresponder una palabra dada. Cortázar se vale de un artificio, ya que deja intacta la estructura misma, la sintaxis de la frase. Al igual que Gironde, se sirve de la condensación. De dos términos hace surgir una palabra nueva que resume a ambos. La palabra, fruto de tal unión, se carga así de diversas connotaciones. Asimismo utiliza Cortázar aquí ese procedimiento tan caro a Gironde, que consiste en unir prefijos tales como ergo, hidro (por nombrar dos que aparecen en el fragmento que incluimos) y unirlos a otras palabras o morfemas que los habituales.

Tomemos ahora, pues, un fragmento de un poema de Gironde:

EGOFLUIDO

éter vago

ecocida

ergonada

en el plespacio

prófugo

flujo fatuo

(PLEXILIO)

Después de esta breve digresión necesaria, retomemos pues el análisis de TOPATUMBA. Hay en él elementos distanciadores que son los que obran de modo tal que hacen del poema un objeto extremadamente ambiguo. Creo que una de las palabras claves para darle al poema ese carácter equívoco es bisvidita, ya que a partir de aquí se deberá tener en cuenta que la segunda per-

sona del singular a la que se alude es la vida (y por extensión el amor, dado el claro sentido afirmativo), más que la muerte. Echemos otro vistazo.

AY MI MAS MIMO MIO
mi bisvidita te ando
(.....)
cátame tu evapulpo
sé sed sé sed

Pero es cierto, no obstante, que el poema no resulta en modo alguno explícito, y que el enunciado podría aplicarse tanto a lo que sería algo así como una súplica amorosa, o bien traduciría un anhelo febril por alcanzar la muerte. Esta ambivalencia es la que caracteriza al fragmento que transcribo a continuación:

cátame tu evapulpo
sé sed sé sed
sé liana
anuda más
más nudo de musgo de entremuslos de seda que me ceden
tu muy corola mía

Por otra parte, el término bisvidita que aparece en el segundo verso del poema no es casual o azarosa, y también da cuenta de esta ramificación del referente.

AY MI MAS MIMO MIO

mi bisvidita te ando (el subrayado es mío)

Quiero decir, tenemos un adverbio bis (el cual está funcionando aquí como preposición, de suerte que podríamos hablar de un adverbio preposicionalizado) que hace referencia a una duplicación o desdoblamiento; algo así como la vida desdoblándose en la muerte y viceversa. A partir de este punto se da una bifurcación en el poema. El sentido se enturbia y dudamos acerca de cuál es el sujeto al que se está aludiendo: la vida o la muerte. La duda crece cuando caemos en la cuenta de que la muerte, como tema literario, bien podría estar dentro de la simbología que aquí se maneja. Me refiero a la muerte que es pulpo o liana que anuda asfixiando. Como contrapartida, y para ayudar a la confusión, la palabra liana, al igual que los sustantivos nudo y pulpo, tiene connotaciones en el campo de lo erótico. Los tres sugieren un retorcimiento, una afectación en la forma, un serpenteo o sinuosidad propios de la línea curva, y que remite a lo sensual y voluptuoso.

Y por otra parte está la imagen del pulpo que, como bien se sabe, es un molusco que mata con su abrazo. Es decir, nuevamente el sentido se nubla. Hallamos una evapulpo que es a tiempo símbolo de amor y muerte.

Girondo busca a conciencia este enrarecimiento del sentido, hecho no casual. Beda Allemann opina que ésta es una tendencia de la poesía del siglo veinte, y sostiene que: "Lo nuevo y decisivo para el futuro del poema moderno se encuentra

más bien en que el poema en su totalidad deviene simbólico, es decir, que desarrolla desde sí mismo su mundo propio y autónomo, que se hace hermético en una medida desconocida hasta entonces y que crea una riqueza de relaciones que ya no se apoya en una realidad extrapoética."⁴

El poema, éste en particular, no busca ser claro y distinto, sino precisamente contradictorio, oscuro, oscilante y de valor múltiple. Es allí justamente, en la enorme cantidad de interrogantes que abre, donde hay que buscar su riqueza. Más que dar respuesta a incógnitas o problemas, este poema es un poner, y aun, un ponerse en cuestión. Girondo logra crear un aura de indeterminación, de irresolución o suspensión, por lo que los conceptos que se manejan se van cargando de sentidos. Es así como se con-funden vida y muerte, goce y dolor.

El uso reiterado del imperativo indica premura (cátame, sé, ízala, destiérrame). Una vez más, esta avapulpo que abraza y liba puede ser, por sucesivas metonimias, encarnación de la muerte, así sea porque en español muerte es de género femenino (a diferencia de otros idiomas como el alemán, por ejemplo, donde es de género masculino; der Tod).

A menudo las representaciones de la muerte van acompañadas de una terrible capacidad de seducción, "terrible" por lo contradictoria. La muerte lleva a la propia destrucción, al aniquilamiento, pero, a la vez, como un imán nos atrae con su

(4) Bada ALLEMANN, Literatura y reflexión II, Buenos Aires, Editorial Alfa Argentina, 1976, pág. 68

misterio, nos guía hacia otros mundos o estados. Así, esa eva pulpo puede ser asociada con la idea de la muerte hechizando y cautivando a su víctima, y a la eva de la mitología judeo-cristiana que incita a Adán a probar la manzana prohibida y así lo induce a acceder al conocimiento.

Eva mujer, pero también molusco (en tanto pulpo) que se transforma vertiginosamente en musgo, para tornar poco más adelante a su condición de mujer. Es decir, las metamorfosis se suceden; cuando creemos conocer con certeza la identidad del objeto del poema, nos damos cuenta de que este ser continúa desplegándose, revelando sus múltiples facetas. Cabría, además, señalar que tanto el musgo como el pulpo remiten al agua, elemento que está estrechamente vinculado con lo femenino. El agua es generadora de vida; fertiliza y fecunda lo que toca a su paso, y está asimismo relacionada con fines curativos.⁵

Pero, volviendo a nuestro análisis, el tono imperativo del que ya hablábamos, caracteriza a la urgencia, a la premura propia de la entrega amorosa; sólo que el poema es doblemente anhelo de amor y muerte. La serpiente se muerde la cola; la fusión amorosa conduce fatalmente, diríamos, al conocimiento, o mejor, a la experimentación de los límites, casi imperceptibles, que hay entre un instante plenamente vital y la presencia de la muerte.

Avancemos, pues, en la dilucidación de este poema. Cuando el

(5) Para profundizar sobre el tema del agua y su simbolismo, consúltese El agua y los sueños de Gaston Bachelard.

poeta escribe:

tu muy corola mía

no está comparando a la mujer con la flor, sino con una parte de la misma. Este detalle, que podría considerarse como falta de importancia, tiene su gravitación y su peso. Aquí no se alude a la flor en tanto ideal de "pureza y castidad", más bien se contradice esta noción, al referirse Gironde a esa cubierta que guarda en su interior estambres y pistilos, es decir, el órgano femenino de la flor y, metonímicamente, el sexo femenino.

En la perspectiva de otra lectura, es evidente que el poeta no pretende excluir o encubrir todo referente sexual, sino que -por el contrario- éste ocupa el centro, la médula de su poesía.

La sensación de exceso, de abuso, puede ser vinculada en este poema específica con la utilización del adverbio de cantidad muy:

tu muy corola mía

La constante inclusión de pronombres posesivos también ayuda a crear esta sensación de hostigamiento de la que hablábamos antes. En el verso recién citado hay dos: tu y mía. Pero Gironde los incorpora ya desde el primer verso:

AY MI MAS MIMO MIO

(el subrayado es mío)

También el segundo verso se abre con un pronombre:

mi bisvidita te ando

Este uso es obsesivo y, por lo mismo, sugerente, pero ¿de qué? Pertenece, indudablemente, al código amoroso, a una jerga propia de los amantes; es un acortar distancias. Dicho de otro modo, implica un deseo de apropiación del otro; el otro ya no se pertenece, ha sido tragado, incorporado. Y pues bien, ¿qué es lo que está en juego en TOPATUMBA si no, justamente, la posesión amorosa?

El verbo en su modo imperativo tiene, en el caso de "ízala tú mi tumba" un claro sentido afirmativo; implica, por así decirlo, una victoria del deseo o bien es el cumplimiento de un rito vital contrapuesto, en alguna medida, a la palabra tumba. Si bien, como ya antes dijimos, a esta palabra debe considerársela en su otra acepción, es decir, como sinónimo de echar.

Volvemos, una vez más, a nuestra tesis inicial. La muerte es vida, la vida, muerte. Ambas instancias llevan dentro de sí su opuesto: edén e infierno.

Aunque desplacemos un poco nuestra atención, conviene volver la vista al poema ELLA. Pues nos encontramos aquí con dos versos muy a propósito de lo que acabamos de enunciar:

aunque Dios sea tu vientre

pero también es la crisálida de una inalada larva de

/la nada

Fecundidad y aridez. El vientre contiene a Dios, es Dios, mas es también, a un tiempo, lugar donde se aloja la nada, el vacío. Estamos frente a una "mística profana".

El amor y la muerte acarrear un ensanchamiento o apertura del propio ser que se prepara para fundirse con el otro: "En ese momento desaparecen los límites, sentimos que algo de nuestro interior se expande y nos alejamos de nuestro propio centro hasta perder la noción de yo."⁶ Pero esta momentánea pérdida de la identidad, al no sentirnos distintos, sino Uno con el Todo, nos aproxima a la noción de la muerte como el perfecto vacío o la completa armonía.

Volviendo al poema, "tea" ("ya en tí mi tea") tiene un claro referente fálico; literalmente significa "raja de madera ra sinosa que sirve para alumbrar", lo que nos lleva a considerar estas continuas menciones del elemento fuego, ya sea de una ma nera indirecta, un tanto elíptica, como en tea, o expresamente como es el caso de llama o lumbre. Estas referencias obran de tal modo que se tiende a identificar el fuego con el desec.

toda mi llama tuya

O bien más arriba:

mi tan todita lumbre

(6) D.H.LAWRENCE y H.MILLER, op. cit., pág. 27

Y es que el "deseo coloca al ser en estado de alta tensión. El calificativo que con justeza se le aplica es el de ardiente, y este préstamo del fuego sugiere la intensa energía que el deseo desplaza."⁷

Mas no es el fuego el único elemento al que se remite en TO PATUMBA; también la tierra, el aire y el agua se hacen presentes. Estos cuatro versos (en su orden o disposición original) están marcados cada uno por un elemento:

toda mi llama tuya	(fuego)
destiérrame	(tierra)
aletea	(aire)
lava ya emana el alma	(agua)

Esta combinación de elementos contrarios y heterogéneos, esta constante mezcla, evidencia un eclipsamiento del sentido, un ensombrecimiento semántico, por así llamarlo, que anula las categorías simbólicas y revela al mismo tiempo la naturaleza profunda del erotismo. Y es que "en el sexo se manifiestan las fuerzas elementales de la naturaleza."⁸

Específicamente en Gironde, esta relación entre el erotismo y los elementos primigenios es muy estrecha. La naturaleza es la caja de Pandora inagotable, de donde surgen sus comparaciones, sus metáforas. Es así, entonces, que encontramos el

(7) Idem

(8) Ibid, pág. 18

verbo libar, por ejemplo;

y libo y libo tu halo

como si quien lleva la voz en el poema pudiera metamorfosearse en pájaro.

En cuanto a la palabra entremuero que aparece al final del poema,

ay

entremuero

vida

me cremas

te adenizo

cabe vincularla al desfallecimiento amoroso. Convendría agregar, no obstante, que quizás sea inútil establecer analogías entre la realidad de la experiencia y el propio poema, ya que como lo afirma Beda Allemann, "el poema ya no es localizable inmediatamente en la realidad de la experiencia, como se estaba acostumbrado antes, sino que más bien tiene su lugar en el lenguaje mismo."⁹ Con todo, la utilización del neologismo entremuero vendría a reforzar la idea de que el poeta no nos presenta la visión de una muerte total, irreversible o definitiva, sino que asistimos a un simulacro.

(9) Beda ALLEMANN, op. cit., pág. 74

Lo que importa, sin embargo, no es llegar a una única lectura válida de este poema, sino que el viaje que, por así decirlo, supone todo análisis, abra brechas e ilumine al poema. No obstante lo hasta aquí formulado, todo intento de aproximación a un poema aparece, casi inevitablemente, como simplificación del fenómeno poético, tan extraño y misterioso.

Todo poema, en menor o mayor medida, genera resistencia, rehusa ser reducido, clasificado. Este principio de rebeldía comienza al establecer Gironde "puentes", una "viva mezcla" entre nociones consideradas habitualmente tan disímiles e incluso antagónicas, como son la vida, y dentro de ella el amor, y la muerte.¹⁰

Ahora bien, muy al principio de este ensayo se remitió a una erotización relativa al cuerpo físico, pero también se aludió a otra en el orden de la enunciación, es decir, concerniente a la propia materialidad del poema. Es ahora el momento de centrar nuestro enfoque en esta segunda línea, en esta vertiente paralela, por así decirlo, la cual es igualmente determinante en la poesía del poeta.

Hay en ella una carga de erotismo y sensualidad que muchas veces trasciende el solo significado de las palabras. Al seguir técnicas diversas y múltiples tales como acoplamientos, reincorporación de vocablos truncados, neologismos, etc., Gi-

(10) Ver la reproducción del cuadro de Hans Baldung Grien: El amor y la muerte en George BATAILLE, Las lágrimas de Eros, Barcelona, Tusquets Editores, 1981, pág. 102

rondo logra que las palabras desafíen todo un sistema cerrado y convencional. El lenguaje, diría, parece desplazarse conforme al juego gozoso y placentero del unir y el desunir. Las palabras se acoplan, se apartan, se copulan, aparecen en un desenfrenado movimiento, en un constante devenir; se amalgaman entre sí, se repelen y se atraen. En ese dinamismo nos ofrece Gironde temperaturas y ritmos diversos.

Gironde se revela así como un goloso de las palabras; este regodeo tiene que ver con la posibilidad de jugar infinitamente con el lenguaje. Poesía de lujuria y de lujo, en tanto cabría verla como un gusto por el derroche y el exceso, como una necesidad de potlach. Poesía de opulencia, pero también, significativamente, de carencia y de desaliento frente al propio lenguaje.

En algunos poemas se apela a la inclusión de palabras poco conocidas, o bien poco usadas; otras veces se da espesor al poema con el uso de la repetición, la cual según Barthes puede ser conectada a la noción de goce: "La palabra puede ser erótica bajo dos condiciones opuestas, ambas excesivas: si es repetida hasta el cansancio o, por el contrario, si es inesperada, succulenta por su novedad..."¹¹ Y este efecto no se logra, necesariamente, con la repetición de una o más palabras; en MI LUMIA son partículas, de hecho, las que se repiten a lo largo del poema; y sin embargo, esta repetición es igualmente funcio

(11) Roland BARTHES, El placer del texto, México, Siglo XXI Editores, 1980, pp. 55-56

nal y efectiva. He aquí el poema completo:

MI LU

mi lubidulia

mi golocidalove

mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma

y descentratelura

y venusafrodea

y me nirvana el suyo la crucis los desalmes

con sus melimeleos

sus eropsiquisedas sus decúbitos lianas y dermiferios

/limbos y

gormullos

mi lu

mi luar

mi mito

demonoave dea rosa

mi pez hada

mi luvisita nimia

mi lubísnea

mi lu más lar

más lampo

mi pulpa lu de vértigo de galaxias de semen de misterio

mi lubella lusola

mi total lu plevida

mi toda lu

lumía

La repetición de la partícula lu aumenta a partir aproximadamente de la mitad del poema. Lejos de resultar esta reiteración monótona, va ganando en agilidad y extrañeza, al ir el poeta incorporando a su paso elementos nuevos que resultan en una suerte de progresión o de línea ascendente. Se trata, ciertamente, de un poema amoroso, en el que la carga de sensualidad y erotismo está dada desde la forma misma en que está estructurado. Esa progresión, esa incorporación de elementos, como antes decíamos, es proporcional a la efusividad del sentimiento:

mi lu
mi luar
mi mito
demonoave dea rosa

También al principio del poema este crescendo amoroso se logra con un consiguiente aumento silábico:

MI LU
mi lubidulia
mi golocodalove
mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma

Si consideramos, con George Steiner, por otra parte, que el uso de neologismos conlleva una crítica del lenguaje y sus alcances, ésta no podría ser más devastadora: la escritura de En

la masmédula está llena de vocablos que son fruto de la propia invención del autor. Sin embargo, creo que hay más. El neologismo es en Gironde, doblemente, la invención de un sonido, de un nombre, pero también fundación de realidades. A propósito de Marcel Proust afirma Barthes: "Este realismo (...) que quiere que los nombres sean el reflejo de las ideas, ha tomado en Proust una forma radical, pero es dable preguntarse si no está presente más o menos conscientemente en todo acto de escritura y si es verdaderamente posible ser escritor sin creer de alguna manera en la relación natural de los nombres y las esencias: la función poética, en el sentido más amplio del término, se definiría así por una conciencia cratílina de los signos y el escritor sería el recitante de ese gran mito secular que quiere que el lenguaje imite a las ideas y que, contrariamente a las precisiones de la ciencia lingüística, los signos sean motivados. Esta consideración debería inclinar al crítico, todavía un poco más, a leer la literatura en la perspectiva mítica que funda su lenguaje, y a descifrar la palabra literaria (que no es para nada la palabra corriente) no como el diccionario la explicita sino como el escritor la construye."¹²

Es bajo esta luz que considero que al inventar Gironde una palabra, palabras, emprende una tarea adánica, no sólo inventa el nombre sino su esencia; le da realidad a la palabra a partir del poema mismo, y no a partir de un hecho exterior a él.

(12) Roland BARTHES, El grado cero de la escritura, México, Siglo XXI Editores, 1983, pp. 189-190

La palabra está motivada, pero tal motivación es inherente a la propia realidad, o mejor, a la propia especificidad del poema.

Girondo opera sobre las palabras, las transforma, las inventa y recrea de modo tal que éstas funden un código personal.

Ahora bien, a menudo el despliegue de un poema, su avance, su desarrollo o progresión se rige por la sonoridad. En Girondo es como si un sonido llamara al otro, se da una suerte de concatenación. Escuchemos la música de los siguientes fragmentos:

en el ser
en las psiquis
en las equis
en las exquisitísicas respuestas

(AL GRAVITAR ROTANDO)

O bien,

EL NO

el no inóvulo

el no nonato

el noo

el no poslodocosmos de impurea ceros noes que noan noan

/ noan

y nooan

(EL PURO NO)

En el prólogo a las Obras Completas de Gironde, Enrique Molina cita a Aldo Pellegrini, quien alude, a su vez, a esta erotización de la palabra en su poesía; "En Gironde hay una verdadera sensualidad de la palabra como sonido, pero más que eso todavía, una búsqueda de la secreta homología entre sonido y significado. Esta homología supone una verdadera relación mágica, según el principio de las correspondencias, que resulta paralela a la antigua relación mágica entre forma visual y significado."¹³

El despliegue verbal parece, por momentos, perder toda mesura; el lenguaje excede ciertos parámetros y se vuelve proliferación o cáncer. Presenciamos un delirio o monólogo exacerbado, en el que lo arbitrario y lo azaroso revelan otro orden. Un cierto caos que posee su propia lógica y su razón de ser. Este lenguaje escindido y fragmentario puede ser visto a la luz de las técnicas vanguardistas muy usadas a principios de siglo.

La dislocación de las palabras debe ser asociada con la imposibilidad de ofrecer un todo armónico, una unidad, diría, clásica. Pero no sólo hay que considerarla en tanto imposibilidad, sino aun como elección.

Tanto el cuerpo físico como el cuerpo del poema, su estructura, aparecen fragmentados. Quizás tal percepción tenga sus raíces en movimientos de vanguardia tales como el cubismo o el futurismo. A la visión de una realidad en apariencia única y completa, se le suman, añaden o superponen planos diversos, lo cual ha

(13) Enrique Molina en la introducción a las Obras Completas de Oliverio GIRONDE, ed. Losada, Bs. As., 1968, pág. 35

ce que nuestras percepciones se enriquezcan y amplíen, revelándonos una experiencia que el lenguaje común no puede nombrar.

Así, a la realidad equívoca, o susceptible de serlo (aquella que filtran nuestros sentidos), le cede el paso una percepción más justa: la percepción que nos otorga el intelecto.

Maurice Blanchot, refiriéndose a Nietzsche, ha ligado esta noción de fragmentaridad con el rechazo a todo sistema, con la pasión por la ausencia de acabamiento, con la movilidad, en resumidas cuentas, con lo que él denomina "pensamiento viajero".¹⁴

En la poesía de Oliverio Girondo esta fragmentación puede advertirse, por una parte, en la distribución que se hace en la página de las palabras que conforman el poema. Girondo corta o suspende el verso incluso ahí donde la lógica lo prohíbe: en una preposición, por ejemplo. Asimismo "congela" el verso en una palabra un tanto accesoria o alterna, e insta un ritmo "cojo", por así llamarlo:

en los lunihemisferios de reflujos de coágulos de espuma
/ de
medusas de arena de los senos o tal vez en andenes con
aliento a zorrino
y a rumiante distancia de santas madres vacas

(HAY QUE BUSCARLO)

(14) Consúltese el libro de Maurice BLANCHOT, La ausencia del libro- Nietzsche y la escritura fragmentaria, Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1973.

Girondo bien podría decir con el poeta portugués Fernando Pessoa, "La gramática, al definir el uso, hace divisiones legítimas y falsas. Divide, por ejemplo, los verbos en transitivos e intransitivos; sin embargo el hombre de saber decir tiene muchas veces que convertir un verbo transitivo en intransitivo para fotografiar lo que siente, y no para, como el común de los animales hombres, el ver a oscuras.(...)" Para concluir diciendo que "Obedezca a la gramática quien no sabe pensar lo que siente."¹⁵

A veces Girondo separa o fragmenta las palabras, de modo tal que dicha división resulte en el surgimiento de dos sentidos diferentes. Así, en ANTE EL SABOR INMOVIL, leemos:

y Ofelia pura costa sea un pescado reflejo de rocío de
/ escle-
rosada túnica sin lastre

O bien, en AL GRAVITAR ROTANDO:

en lo vivisecante los cateos anímicos la metafis-
sirrata...

En ocasiones, suspende el verso precisamente en una conjunción copulativa, de lo que resulta una separación entre gramáti

(15) Fernando PESSOA, Libro del desasosiego, Barcelona, Seix Barral, 1984, pág. 43

ca y poética: el verso se libera de la unidad gramatical.

junto con tanta sobra sórdida que sobra de cuanto fue y
no fue
o fue fue
y no se fue

(PORQUE ME CREE SU PERRO)

Tal fragmentación es asimismo observable en la greguería, o mejor, en la intencional supresión de vínculos o nexos lógico-sin-tácticos en versos donde se amontonan, por ejemplo, sustantivos:

ES UNA INTENSISIMA CORRIENTE
un relámpago ser de lecho
una dona mórbida ola
un reflujo zumbo de anestesia
una rompiente ente florescente
una voraz contráctil prensil corola entresbierta

(ELLA)

Del aglutinamiento de sustantivos, pero también de la intercalación de preposiciones, en este caso de la preposición de, da cuenta el poema RECIENTE ENTONCES:

en los lunihemisferios de reflujos de coágulos de
espuma de medusas de arena de los senos

Y más adelante, en este mismo poema:

paso a pozo nadiando ante harto vagos piensos

Y, por último, también supone una cierta fragmentación el hecho de que Gironde elija (si bien esto no es aplicable a la totalidad de los poemas incluidos en En la médula) dejar abierto el poema mediante, sobre todo, la eliminación de la puntuación que caracteriza a este último libro. Fragmentación que, indudablemente, apoya el enrarecimiento propio también de la poesía última del poeta.

¿Qué implica, pues, dejar abierto un poema y por qué es posible vincular esta apertura con la noción de fragmentación? La falta de punto final me está indicando que el poema podría continuar; o aún mejor, que el poema "no tiene la última palabra". En tanto que podría ser continuado, se insinúa como una realidad inacabada, de ningún modo completamente cerrada e inmodificable. Al omitir la puntuación, entonces, se está señalando -si bien de manera tangencial- y quizás incluso a pesar de las propias intenciones del poeta, la imposibilidad de ofrecer una idea de conjunto.

Frante a una realidad inabarcable y compleja sólo resta la fragmentación, la disección. Así, el poema es un cuerpo, una estructura, un esqueleto, pero un cuerpo fragmentado. Y, sin embargo, dicha fragmentación no supone una carencia o un defecto. Lo que en realidad ocurre es que a medida que Gironde se va adentrando en una exploración cada vez más profunda en torno al ser y al mundo en el que vive, el poema puntuado -perfectamente acabado- aparece como impracticable.

Vemos, pues, que la fragmentación es uno de los modos del explorar. Se descompone el todo (el cuerpo del poema en tanto objeto y aun el cuerpo físico, en este caso, el de la mujer amada) entre otras cosas, para poder curiosear y captar así el mecanismo que hace posible la articulación. Algo así como lo que dice Barthes a propósito de Proust;

A veces una idea se apodera de mí: me pongo a escrutar largamente el cuerpo amado (como el narrador ante el sueño de Albertina). Escrutar quiere decir explorar; exploro el cuerpo del otro como si quisiera ver lo que tiene dentro, como si la causa mecánica de mi deseo estuviera en el cuerpo adverso (soy parecido a esos chiquillos que desmontan un despertador para saber qué es el tiempo).¹⁶

Recapitulando, el tema del erotismo deviene en Gironde materia. El poema provoca un goce sensual que tiene su origen en la elección misma de las palabras, portadoras de sonidos y ritmos incantatorios. La libertad que se percibe en la estructura de los poemas (así como el dibujo que éstos trazan en la página), la fragmentación a la que son sometidas las palabras puede, y debe ligarse, con la libertad también presente en el ámbito de los afectos, es decir, en el erotismo localizable en el campo de lo semántico, en el orden de los significados.

(16) Roland BARTHES, Fragmentos de un discurso amoroso, México, Siglo Veintiuno Editores, 1982, pág. 80

En tanto el cuerpo humano posee un número limitado de partes y funciones perfectamente definibles y susceptibles de ser clasificadas, el lenguaje poético es casi ilimitado; su único espacio es el de la imaginación. En la poesía de Gironde todos estos elementos se ponen al servicio de una profunda exploración de lo imaginario, del erotismo y, a la vez, de los propios límites del lenguaje y de la representación.

ESCOLIOS O APUNTES DESORDENADOS
SOBRE ALGUNOS ASPECTOS DE EN LA MASEDULA

EL PROCESO POETICO

El poema, en suma, exige ser buscado.

Correlativamente, se aduce que para que el poema encuentre su cauce es igualmente necesario alcanzar un estado de total entrega, casi diría, de inmovilidad (en palabras de Gironde, "de espera ausencia").

Actividad y pasividad reflexiva deben conjugarse. Y junto con esta pareja de opuestos necesarios aparecerá otra que, de alguna manera, ya se halla incluída aquí: ausencia y presencia. Es así como al poema HAY QUE BUSCARLO

En la eropsiquis plena de huéspedes entonces meandros de
espera ausencia

Estos visitantes o huéspedes junto a la palabra plena (la cual actúa doblemente sobre eropsiquis y sobre huéspedes) nos remiten a la noción de égame o concurrencia, nos dan una idea de abundancia. La "espera ausencia", por el contrario, intensifica la sensación de carencia ó de falta. Todo el tiempo, a lo largo de las tres estrofas que conforman el poema, se remite a este movimiento dialéctico: flujo y reflujo. Cadencia que se revierte en un

y aola aola aola

Movimiento ondulante que implica ascenso y caída, así como un abajo y un arriba.

En este poema se aboga por una poesía exenta de retóricas, de frases hechas, de lo "sentimental" o sensiblero.

Hay que buscarlo dentro de los plerorbos de ocio
desnudo
desquejido

Se aboga aquí por una poesía despojada, sin vanos adornos, por una poesía de expresión llana y directa. Y sin embargo, nuevamente se entrecruzan antagonismos: la desnudez y el recargamiento. Ambas instancias se encuentran, de hecho, fundidas en su poesía. La desnudez se hace visible en la falta de "anécdota", en la inclusión de una musicalidad que no responde a ritmos o patrones cerrados, en el uso de palabras consideradas en otro tiempo como a-poéticas, y por otra parte, el recargamiento es perceptible en la profusión de vocabulario (cultismos, arcaísmos, anglicismos, etc.), en la insólita combinación de realidades, en la falta de nexos (ya que esto provoca un consiguiente aglutinamiento de vocablos), en la riqueza del registro fónico y demás particularidades de la poesía de Gironde.

Así, a su propuesta presente en el poema de una poesía desnuda y desquejada, le opondrá Gironde la realidad de su propia poesía, la cual es conjunción de ambas posturas.

El momento de la escritura es crepuscular. Cito aquí palabras que aparecen en el poema y que dan cuenta de ello: anunadados, noche, sueño, lunihemisferios, alba. El quehacer poético: el de un solitario.

Hay que buscarlo ignífero superimpuro lasso

lúcido beodo

inobvio

entre epitelios de alba o resacas insomnes de soledad en
/creciente

TROPOS trasluce, ante todo, la imposibilidad del poeta —que es más bien la imposibilidad misma del lenguaje— de "penetrar" en la materia. El sentido que prevalece es el del tacto, aquél que se mueve en la superficie de las cosas.

Toco

toco poros

amarras

calas toco

Y más adelante,

toco y mastoco

y nada

El poema alude al desdoblamiento. El poeta al intentar captar la realidad sólo se queda con máscaras, soledades huecas, reflejos.

EL POETA: SU ESPACIO Y SU TIEMPO

A juzgar por los versos que seguidamente transcribo, Giron do se sabe un poeta marginal. Pertenece a una cultura en la que la condición de poeta implica orfandad. Esta es, sin embargo, la condición de todo poeta contemporáneo. Precisamente el poeta -quizás el más hábil y lúcido recolector de las vivencias de los hombres y mujeres de su tiempo-, aquél que mejor capta la geografía, la historia y la crónica particular de los hombres, es neutralizado y convertido en "loco", "delirante", "charlatán", o en todo caso, en "peligroso". Repasemos estos versos:

ENTRE restos de restas
y mi prole de ceros a la izquierda
sólo la soledad
de este natal país de nadie nadie
me acompaña

EN BUSCA fui de todo
y más y más y más
paria voraz y solo
y por demás demás

(POSNOTACIONES)

Este fragmento me trae a la memoria los dos primeros versos de EL MENDIGO de López Velarde, poema bastante anterior:

Soy el mendigo cósmico y mi inopia es la suma
de todos los voraces ayunos perdidseros

Quizás la relación se deba a que ambos hablan de voracidad. Gironde dice "paria voraz" y Velarde "voraces ayunos". Ambos, en definitiva, hacen hincapié en la necesidad insatisfecha. El poeta aparece en los dos poemas como el prototipo del hambriento, algo así como el hambriento per se, el que va EN BUSCA (con mayúsculas, así lo escribe Gironde) y encuentra, pero en la falta, en la carencia. En el fragmento de Gironde conviene detenerse en la duplicación que aparece en el cuarto verso:

de este natal país de nadie nadie

Si congelamos el verso en "de este natal país de nadie" salta a la vista la condición del poeta como un ser excluido, que siente no pertenecer a una comunidad dada, que ha sido relegado, marginado. Al leer el verso completo otra es la sensación. La duplicación, pienso, hace las veces de eco. Hablo de la falta de total respuesta. Algo así como un monólogo en el que el único intercambio que se da es puramente "mecánico", por decirlo de alguna manera.

Ahora bien, si leemos la tercera instancia, es decir, el verso completo más el encabalgamiento, tendremos otra lectura distinta:

de este natal país de nadie nadie
me acompaña

Aquí se está intensificando aún más la sensación de soledad y

desamparo. Se especifica ahora el carácter del poeta como un solitario. Ya Rilke lo había dicho en sus Cartas a un joven poeta publicadas en 1929: "Somos solitarios. Uno puede acerca de esto ilusionarse y hacer como si no fuera así. Eso es todo. Pero cuánto mejor es reconocer que lo somos; aun más: partir de ahí."¹

En la segunda estrofa al principio citada, la intensificación por medio de la reiteración es todavía mayor. Veamos cómo se logra esto.

EN BUSCA fui de todo
y más y más y más

Para que quede más claro lo que me propongo comprobar haré una disposición un tanto excéntrica del enunciado de arriba, así: "todo/ y más" por un lado, y "mil / y una noches" por el otro. Se preguntarán qué relación puede existir entre ambos términos de comparación y me apuro a citar lo que Jorge Luis Borges dice en un ensayo que aparece en Siete noches.

Refiriéndose al título Libro de las mil y una noches afirma que la belleza que éste encierra hay que buscarla en el hecho de que "para nosotros la palabra 'mil' sea casi sinónima de 'infinito'. Y continúa "Decir mil noches es decir infinitas, las muchas noches, las innumerables noches. Decir 'mil y una

(1) Rainer Maria RILKE, Cartas a un joven poeta, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1978, 103 pp.

noches' es agregar una al infinito."² Hasta aquí Borges. Ahora bien, ¿cómo conectar esto con el "todo/ y más..." de Gironde?

Pues bien, decir todo no difiere en mi opinión mayormente de decir mil. Mil es un número cerrado, pleno, entero; una unidad. Del mismo modo todo comporta también la noción de totalidad. Y sin embargo, tanto en el título del libro árabe anónimo como en el poema de Gironde, se está agregando a la totalidad otra instancia. Aquello que parece un contrasentido.

EN BUSCA fui de todo
y más y más y más

resulta altamente significativo, altamente poético. ¿Es que aquello más no está comprendido en el todo? ¿Cómo puede escapársele al todo (en tanto que el todo todo lo abarca) tal o cual elemento? En el mundo misterioso de la poesía todo es posible. La voracidad y la búsqueda incesante del poema no podrían haber sido retratadas de un modo más fiel y efectivo.

Me entretengo ahora en la "descendencia" del poeta, en esa "prole de ceros a la izquierda". Curiosamente aparecen también en Trilce:

Dame, aire manco, dame ir
galoneándome de ceros a la izquierda

(XVI)

(2) Jorge Luis BORGES, Siete noches, México, F.C.E., 1980,

El cero a la izquierda es lo inútil por definición; pueden suprimirse sin alterar o modificar en modo alguno el resultado final. Esto en lo que concierne a las matemáticas, en poesía obviamente la presencia de estos "ceros a la izquierda" semantiza e incluso varía el curso del poema.

Y pues bien, ¿qué es la prole del poeta si no los poemas? Los poemas son vistos, entonces, como multiplicación de nulidades, como innecesarios. Volvamos a Girondo.

ENTRE restos de restas
y mi prole de ceros a la izquierda
sólo la soledad

Decir que los poemas son inútiles es una de las muchas formas que encuentra Girondo para degradar y desacralizar la imagen del poeta, pero es también -hecho importante- la manera que el poeta encuentra de situar al poema al margen de la mercancía.

LOS MISTERIOS DEL AGUA

Vemos en Oliverio Girondo una búsqueda tenaz por transformar el lenguaje, y aunque es posible distinguir en su poesía vetas familiares -resonancias de la vanguardia europea- sus preocupaciones no son un calco o bien no coinciden plenamente con aquellas que en las primeras décadas de este siglo movilizaron a ese grupo de artistas.

Con Girondo se hace imperativa una nueva forma de nombrar: se está nombrando, entonces, una realidad distinta. Inventa un lenguaje personal, apropiado a la complejidad y a las exigencias de su cosmovisión. El nombrar de todos (las palabras como el legado común de una comunidad) le es insuficiente, no le basta. Así pues, en base a un idioma común, el castellano, Girondo (como el artesano que con una misma materia crea objetos muy diversos) introduce variantes, opera cortes, funde y transforma, en una palabra, mezcla.

El resultado de todas aquellas mixturas no es del todo azaroso, aunque es evidente que el azar interviene. De así serlo, nada garantizaría que se tratara de poesía. Sin embargo, aquello que su poesía enuncia y su enunciado no se ubica fuera del campo poético. Sentimos resonar allí algo que nos revela que eso no es sinsentido, unión desquiciada, sino organización, jerarquías, poesía. Algunas más logradas, otras menos, pero allí vibra algo, algo parpadea.

Ha creado, pues, un lenguaje propio, adecuado para aquella particular instancia; no el lenguaje de todos (el de la comunicación diaria), sino que ha elevado las palabras a una zona más específica de la poesía, cargándolas de una semanticidad

y de un registro sonoro del que antes carecían.

Esta poesía reúne dos características: 1) la de sumergirse en el ámbito de lo intuitivo (piénsese en algunos poemas que parecen surgir de lo que se conoce como stream of consciousness), ahí donde se trata de no dirigir a las palabras, sino de que éstas -liberadas- tracen su propio recorrido y 2) la de ser, al mismo tiempo, sumamente elaborada, y en esa dirección, críptica y difícil (a pesar, incluso, de las intenciones que pudiera haber tenido el propio Gironde).

Su poesía se torna con cada libro más exigente. En forma gradual va incorporando neologismos, cultismos, palabras de escaso uso corriente (o a la inversa, contracciones propias del uso coloquial: así paqué en EL PENROTAL A QUE), referencias mitológicas, anglicismos (si bien en un inglés que se es be elemental, de gran alcance y difusión: el "to be" a qué/ o el "not to be" a qué, en el mismo poema).

La poesía de Gironde oscila entre estas dos instancias: la intuición y la reflexión. En ocasiones sus versos aparecen como una búsqueda de retorno a una especie de prelenguaje, o si se quiere, a un lenguaje originario, primigenio, en íntima relación con el medio natural, con los elementos. Es en este sentido que los principios agua, aire, tierra y fuego ocupan un lugar de privilegio en su poesía.

Podría aducirse y sería justo, que toda poesía -los poetas de todos los tiempos- ha hecho referencia a estas cuatro fuerzas primariss, fuerzas más antiguas y ancestrales que la poesía misma, y que por lo mismo, quizá, han cautivado siempre la

mirada de los hombres y en especial la del poeta. Algunos más reincidentes, otros más reacios, todos sin embargo -en mayor o en menor medida- abrevan de esta fuente.

La aparición del elemento agua (si bien sería más preciso hablar de líquido) cobra, no obstante, en Gironde relevancia significativa. El líquido oscila entre la abundancia y la total carencia. No suele haber términos medios. Rara vez la limpidez de un agua clara aflora en sus versos. Nos movemos, por lo general, entre alternativas poco placenteras.

Lo acuoso se manifiesta de maneras muy diversas. Suele estar "disfrazado" en la medida en que se incorpora a plantas y animales en una fase de desarrollo muy primaria. Hablo de plantas y animales cuyo medio ambiente se caracteriza por ser extremadamente húmedo, como es el caso del hábitat de los musgos, líquenes y algas que pueblan su poesía, así como de los crótalos, pulpos, larvas y aun de los diferentes tipos de peces imaginarios que surcan sus versos, así el pezhada, pezlampo, pezvelo, ascopez, pezgrifo. También ellos son emblema o símbolo de lo líquido. Productos, asimismo, de una cierta exuberancia de la naturaleza: de un exceso o superabundancia.

La sed, es decir, la falta de agua es también un tópico al que se regresa con frecuencia. Estamos frente a lo que se podría caracterizar como una tenaz presencia por la ausencia. Ausencia del líquido tonificante y presencia insidiosa de la sed, o sea, del malestar, la carencia. De hecho la sed debe ser entendida, a mi modo de ver, en íntima conexión con el deseo. A ambos los anima la necesidad y el apremio de ser

satisfechos y colmados. Y es justamente esta imposibilidad de obtener aquello que más se necesita o más se anhela conquistar lo que los mantiene vivos, lo que hace que la sed siga siendo sed y el deseo deseo.

El elemento líquido (ya lo insinuamos más arriba) no aparece prácticamente en forma de agua; esto es de por sí elocuente. Y es que el agua debe ser vinculada a fines curativos, benéficos, a lo que renace y se renueva, a la fertilidad, mientras que en En la masócula se da un movimiento inverso. El líquido que aparece suele ser espeso, turbio, viscoso. Baste con hacer un repaso de los sustantivos o adjetivos que Gironde incluye para comprobarlo: bullente, lava, bilis, glóbulo, llaga y muchos más. Dicho líquido oscila entre el estancamiento y el fluir desenfrenado. Comparte en ocasiones con el fuego la capacidad de socavar, quemar o "morder". Son estos "flujos ácidos" (ver ANTE EL SABOR INMOVIL) que lejos de restablecer, perforan; o emanaciones de la carne enferma que propagan pestilencias nocivas (lo dicho alcanza la exacerbación más alta en ES LA BABA, en Persuasión de los días). Son líquidos danosos que extienden su miasma.

Y también la sangre tiene su sitio en la poesía de Gironde, esa sangre de la que Bachelard dijo que "nunca es feliz", una sangre que, aunque circulante, sólo transita por un circuito reducido. En EL PENTOTAL A QUE encontramos este verso:

los tejidos tejidos en el diario presidio de la sangre

El agua puede mezclarse con la tierra, así los "légamos telúricos" del poema preliminar de En la mamédula, en que lo viscoso -es decir el légamo, ese barro pegajoso- se imbuye o se carga de un sentido afirmativo, pues no hay que olvidar que el elemento tierra guarda una estrecha correspondencia con lo maternal y lo femenino. El eminente historiador de las religiones, Mircea Eliade, observa al respecto: "Antes de ser considerada como diosa-madre, como una divinidad de la fertilidad, la tierra se impuso directamente como madre, tellus-mater".¹

Pero retomemos. El líquido, decíamos, puede ser circulante. Veamos el fragmento que para el efecto transcribimos a continuación:

me dí me doy me he dado donde lleva la sangre
prostitutivamente
por puro pleno pánico de adherir a lo inmóvil
del yacer sin orillas

(POR VOCACION DE DADO)

O bien, estancado, como es el caso de:

con sus astroides trinos sus especies y multillamas
/lenguas y
excrecencias

(1) Mircea ELIADE, Tratado de historia de las religiones, México, Editorial Era, 1975, 226 pp.

sus buzos lazos lares de complejos incestos entre
/ huesos
corrientes sin desagües

(HASTA MORIRLA)

En el primer ejemplo, la sangre corre; en el segundo, en cambio, se nos remite a un líquido inmóvil, inerte, aquél que toma la forma de lo que lo contiene.

Cabe notar, además, el temor que se refleja en muchos de los versos de Gironde por lo que permanece estático. Lo estático, infermos, degenera, decae, se descompone; mientras que lo dinámico, lo móvil, llama al continuo cambio, al fluir que genera vida o que evoluciona, al menos, en alguna dirección, cualquiera sea. Paralelamente habría que decir que la experiencia poética misma de Gironde indica un arduo empeño por combatir toda tendencia al anquilosamiento, al "engusanamiento", como él mismo diría. Esto nos conduce a su concepción del acto poético como una búsqueda, más que un hallazgo, como transformación y desplazamiento.

Más no sólo cuenta el agua que está fuera de los límites de ese continente que es el cuerpo, sino que el líquido es también emanación del propio cuerpo, o la conjunción de ambas instancias, como es el caso de la imagen "charcos de lágrimas presente en HAY QUE BUSCARLO. O bien en PLEXILIO, poema de nítidas resonancias mallarmeanas en su concepción y estructura, donde la palabra compuesta: EGOFLUIDO nos da la pauta de un yo inconsistente, dado que nunca es porque siempre fluye, o mejor, un yo cuyo ser es el eterno movimiento. Algo si-

nilar ocurre en el dístico:

yo maramante
apenas yo ya otro

(TANTAN YO)

En su poesía se da un cierto regodeo en el nombrar líquidos que son indagación de lo "bajo", "pecaminoso" o infecto. No está de más enumerar, si bien de manera un tanto anárquica o desordenada, algunos de los sustantivos que incluye: marismas, pus, llaga, bilis, miasma, pis, coágulo, etc., o bien adjetivos tales como: adhesivo, viscoso, visceral, cáustico, etc. Componentes que nos remiten al mundo literario de Edgar Allan Poe o Lautréamont.

PALABRAS FINALES

En este escolio a modo de conclusión me propongo justificar la imposibilidad de una pretensión tan alejada de este trabajo. Y es que, en mi opinión, es más importante el viaje y sus tribulaciones que el punto de llegada. Ciertamente se podría enumerar aquí una serie de soluciones a preguntas a veces formuladas, a veces implícitas en los diferentes capítulos que conforman este libro.

Sin embargo, a qué repetir lo que ya fue dicho en su momento.

Pienso, además, que cuando se habla de poesía, todas las conclusiones son más o menos relativas. Muchas veces opiniones encontradas resultan igualmente válidas, porque el terreno en donde se mueve el lenguaje poético resulta con frecuencia inabismable.

Creo, no obstante, que algo se puede sacar en limpio después de haber leído los sucesivos incisos de esta tesis, y es que Gironde es un poeta que vale la pena de ser visitado y revisitado. A casi veinte años de su muerte aparece como una de las voces más atendibles de la poesía latinoamericana.

A modo simplemente de anécdota y para concluir diré que segundos antes de morir, cuentan algunos allegados, Gironde pronunció una única palabra: caos. Alguien allí presente que no entendió bien lo que decía, repitió a modo de pregunta: "¿El caos?" Gironde se limitó a responder: "-El caos no. CAOS." Este relato que pudiera parecer incidental o fortuito ayuda a hacerse una imagen más cabal del propio Gironde. No el caos restringido por el artículo definido que lo acompaña, sino el caos a solas, y por lo mismo, un caos mucho mayor. Ese caos que cabría vincular con LA MEZCLA, título de uno de sus mejores poemas y al mismo tiempo un caos que es cifra de toda su poesía. Entiendo a Gironde sólo a partir de esta

necesidad inevitable de combinar y de experimentar hasta el CANSAN
CIO, poema por demás sugerente entre otras cosas porque con él se
cierra En la marmédula.

Del caos y de la imposibilidad de ordenar el caos, si bien su
poesía debe ser vista como un intento por establecer corresponden-
cias, por trazar líneas que se cruzan, puntos que se tocan finlmen
te. La explicación más válida del caos para Girondo y para los que
queremos la poesía está en las palabras del poeta.

ANTOLOGIA BREVE

LA MEZCLA

NO SOLO

el fofo fondo

los ebrios lechos légameos telúricos entre fanales senos
y sus líquenes

no solo el solicroo

las prefugas

lo impar ido

el ahonde

el tacto incauto solo

los acordes abismos de los órganos sacros del orgasmo

el gusto al riesgo en brota

al rito negro al alba con su esperezo lleno de gorriones

ni tampoco el regosta

los suspiritos sólo

ni el fortuito dial sino

o los autosondeos en pleno plexo trópico

ni las exellas menos ni el endédalo

sino la viva mezcla

la total mezcla plena

la pura impura mezcla que me merma los machimbrea el

almamasa tense las tercas hembras tuercas

la mezcla

sí

la mezcla con que adherí mis puentes

NOCHE TOTEM

SON LOS trasfondos otros de la in extrema médium
que es la noche al entreabrir los huesos
las mitoformas otras
aliardidas presencias semimorfas
sotopausas sosoples
de la enllagada líbido posesa
que es la noche sin vendas
son las grislumbres otras tras esmeriles párpados videntes
los atónitos yesos de lo inmóvil ante el refluído herido
interrogante
que es la noche ya lívida
son las cribadas voces
las suburbanas sangres de la ausencia de remansos omóplatos
las agrinsomas dragas hambrientas del ahora con su limo de
nada
los ídos pasos otros de la incorpórea ubicua también otra
escarbando lo incierto
que puede ser la muerte con su demente célibe muleta
y es la noche

y deserta

AL GRAVITAR ROTANDO

EN LA sed
en el ser
en las psiquis
en las equis
en las exquisitísicas respuestas
en los enlunamientos
en lo erecto por los excesos lasos del erofrote etcétera
o en el bisueño exhausto del "dame toma date hasta el mismo
testuz de tu tan gana"
en la no fe que rumia
en lo vivisecante los cateos anímicos la metafisirrata en los
reemidduendes del egogorgo cósmico
en todo gesto injerto
en toda forma hundido polimellado adroto a ras afaz subrripio
cecopleonasma exotro
sin lar sin can sin cala sin camastro sin coca sin historia
endosorbienglutido
por los engendros móviles del gravitar rotando bajo el prurito
astrífero
junto a las musaelianas chupaporos pulposas y los no menos
pólipos hijos del hipo lúlio
voluntarios del miasma
reconculcado
opreso entre huesos jamases y garfios de escarmiento
paso a pozo nadiando ante harto vagos piensos de finales

compuertas que anegan la esperanza
con la grismía el dubio
los hostezos leopardos la jerga lela
en llaga
al desplegar la sangre sin introitos enanos en el plecoito la-

/ to

con todo sueño insomne y todo espectro apuesto
gociferando
amente
en lo no noto nato

HAY QUE BUSCARLO

EN LA eropsiquis plena de huéspedes entonces meandros de
espera ausencia
enlunados muslos de estival epicentro
tumultos extradérmicos
excoriaciones fiebre de noche que burmua
y aola aola aola
al abrirse las venas
con un pezlampe inmerso en la nuca del sueño hay que
buscarlo

al poema

Hay que buscarlo dentro de los plesorbos de ocio
desnudo
desquejido
sin raíces de amnesia
en los lunihemisferios de reflujos de coágulos de espuma de
medusas de arena de los senos o tal vez en andenes con
aliento a zorrino
y a rumiante distancia de santas madres vacas
hincadas
sin aureola
ante charcos de lágrimas que cantan
con un pezvelo en trance debajo de la lengua hay que buscarlo
al poema

Hay que buscarlo ignífero superimpuro leso

lúcido beodo

inohvios

entre epitelios de alba o resacas insomnes de soledad en cre-

/ciente

antes que se dilate la pupila del cero

mientras lo endoinesfable encandece los labios de subvoces que

brotan del intrafondo eufónico

con un pezgrifo arco iris en la mínima plaza de la frente

hay que buscarlo

al poema

EL PENTOTAL A QUE

LO NO moroso al toque
el consonar a qué la sexta nota
los hubieron posesos
los sofocos del bis a bis acoplo de sorbentes subósculos
los erosismos dérmicos
los espiribuceos
el ir a qué con meta
los refrotes fortuitos del gravitar a qué con cuanta larva en
 tedio languilate en los cubos del miasma
los tantos otros otros
la sed a qué
las equis
las instancias del vértigo
el gusto a qué desnudo
los tententedio tercos del infierneo en familia
las idóneas exnúbiles
el darse a dar a qué
el re la mi sin fin
los complejos velados
el decomiso assto
los tejidos tejidos en el diario presidio de la sangre
los necrococopiensos con ancestros de polvo
el "to be" a qué
o el "not to be" a qué
la suma lenta merma

la recontra
los avernitos íntimos
el ascopez paqué
cualquier a qué cualquiera
el pluriaqué
a qué
el pentotal a qué
a qué

a qué

a qué

y sin embargo

EL PURO NO

EL NO

el no inóvulo

el no nonato

el noo

el no poslodocosmos de impuros ceros noes que noan noan noan
y nooan

y plurimono noan al morbo amorfo noo

no démono

no deo

sin son sin sexo ni órbita

el yerto inóseo noo en unisolo amódulo

sin poros ya sin nóculo

ni yo ni fosa ni hoyo

el macro no ni polvo

el no más nada todo

el puro no

sin no

TROPÓS

TOCO

toco poros

amarras

calas toco

teclas de nervios

muelles

tejidos que me tocan

cicatrices

cenizas

trópicos vientres toco

solos solos

resacas

estertores

toco y mastoco

y nada

Prefiguras de ausencia

inconsistentes tropos

qué tú

qué qué

qué quenás

qué hondonadas

qué máscaras

qué soledades huecas

qué sí qué no

qué sino que me destempla el toque
qué reflejos
qué fondos
qué materiales brujos
qué llaves
qué ingredientes nocturnos
qué fallebas heladas que no abren
qué nada toco
en todo

POSNOTACIONES

COBAYO

lívido engendro
que enuena el aire
y en unqueja isola su yo cotudo de ámbito telúrico

Yo cobayo de altura

POCO coco del todo
sino inórbito asombro
acodado al reborde de su caries de nada

CON tedio y tiempo muerto cogitabundo exhumo
tibias lívidas líbidos invertebrados ocios
restos quizás de sueño del ensoñar trasueños
segismundiando digo

TRAS desandar la noche sin un astro custodio
crece en alivio cierto el íntimo retorno a una sed sedentaria
pero aunque olvide el turbio angustiante bagaje
su más desierto huésped destíñame el llamado
y no encuentre la llave

SIFIDO huesco adulto con hipo de eco propio
sobresuspense acaso por invisibles térmicos hipertensos
estambres

sobre mi mucho pelo y demasiado pozo
aletea el silencio de mi chambergo cuervo
aunque estoy vivo

creo

POR tan mínima araña suspendida también de lo invisible
en el ínfimo tiempo del porqué dónde y cuándo
con translúcidos móviles grisgrices de centellear de párpado
y constancia de péndulo
tan solitariamente acompañado
y amigo de la noche

NO LA otra o la otra
ni la misma en la otra o en la otra
la otra
no la otra

ENTRE restos de restas
y mi prole de ceros a la izquierda
sólo la soledad
de este natal país de nadie nadie
me acompaña

EN BUSCA fui de todo
y más y más y más
paria voraz y solo
y por demás demás

ESTEPANDANDO sigo
los anillos de médano
que dejan en mi arena
mis bostezos camellos

MITO

MITO

mito mío

acorde de luna sin pijamas

aunque me hundas tus psíquicas espinas

mujer pescada poco antes de la muerte

aspirosorbo hasta el delirio tus magnolias calefaccionadas

cuanto decora tu lujosísimo esqueleto

todos los accidentes de tu topografía

mientras declino en cualquier tiempo

tus titilaciones más secretas

al precipitarte

entre relámpagos

en los tubos de ensayo de mis venas

CANSANCIO

Y DE LOS REPLANTROS

y recontradicciones

y reconsentimientos sin o con sentimiento cansado

y de los repropósitos

y de los reademanas y rediálogos idénticamente bostezables

y del revés y del derecho

y de las vueltas y revueltas y las marañas y recámaras y
remembranzas y remembranas de pegajosísimos labios

y de lo insípido y lo sípido de lo resucho y lo repoco y lo
remenos

recansado de los recodos y repliegues y recovecos y refrotas
de lo remanoseado y relamido hasta en sus más recónditos
reductos

repletamente cansado de tanto retanteo y remasaje

y treta terca en tetas

y recomienzo erecto

y reconcubitedio

y reconcubicórneo sin remedio

y tara vana en ansia de alta resonancia

y rato apenas nato ya árido tardo grasa dromederio

y poro loco

y parco espasmo enano

y monstruo torbo sorbo del malogro y de lo pornodrástico

cansando hasta el estrabismo mismo de los huesos

de tanto error errante

y queja quena
y desatino tísico
y ufano urbano bípedo hiefalo
escombros caminante
por vicio y sino y tipo y líbido y oficio
recansadísimo
de tanta tanta estancia remetáfora de la náusea
y de la revirgísima inocencia
y de los instintitos perversitos
y de las ideítas reputitas
y de las ideonas reputonas
y de los reflujos y resacas de las resacas circunstancias
desde qué mares padres
y lunares mareas de resonancias huecas
y madres playas cálidas de hastío de alas calmas
sempiternísimamente archicansado
en todos los sentidos y contrasentidos de lo instintivo o sensi
/tivo
tibio
o remeditativo o remetafísico y reartístico típico
y de los intimísimos remimos y recaricias de la lengua
y de sus regastados páramos vocablos y reconjugaciones y
recópulas
y sus remuertas reglas y necrópolis de reputrefactas palabras
simplemente cansado del cansancio
del harto tenso extenso entrenamiento al engusanamiento
y al silencio

BIBLIOGRAFIA

- 1 ALLEMANN, Beda, Literatura y reflexión, trad. Eduardo Belsunce, Buenos Aires, Editorial Alfa Argentina, 1975-1976, tomo I y II
- 2 Antología de la poesía surrealista de lengua francesa, estudio preliminar, selección, notas y traducciones de Aldo Pellegrini, Barcelona, Editorial Argonauta, 1981.
- 3 APOLLINAIRE, Guillaume, Antología, trad. Manuel Alvarez Ortega, Alberto Corazón Editor, colección Visor, volumen XXXV, 1973.
- 4 Los poetas de Florida (selección), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- 4 BACHELARD, Gaston, La poética del espacio, trad. Ernestina de Champourcin, 2ª ed. en español, México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, núm. 183), 1975.
- 5 _____, El agua y los sueños, trad. Ida Vitale, México, F.C.E., (Breviarios, núm. 279), 1978.
- 6 _____, El aire y los sueños, trad. E. de Champourcin, 2ª reimpresión, México, F.C.E., (Breviarios, núm. 139), 1980.
- 7 _____, La intuición del instante, trad. Federico Gorbea, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1973.
- 8 BAJTIN, Mijeil, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, trad. Julio Forcat y César Conroy, Barcelona, Barral Editores (Breve Biblioteca de Reforma, núm. 15), 1974.
- 9 BARTHES, Roland, El placer del texto, trad. Nicolás Rosa, 3ª ed. en español, México, Siglo XXI Editores, 1980.
- 10 _____, Crítica y verdad, trad. José Bianco, 3ª ed. en esp. México, Siglo XXI Editores, 1978.
- 11 _____, El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos, trad. Nicolás Rosa, 2ª ed. en esp., Méxi

- co, Siglo XXI Editores, 1976.
- 12 _____, Roland Barthes por Roland Barthes, trad. Julieta Sucre, Barcelona, Editorial Kairós, 1978.
 - 13 BATAILLE, George, El erotismo, trad. Toni Vicens, Barcelona, Tusquets Editores, (Marginales, núm. 61), 1979.
 - 14 _____, Las lágrimas de Eros, trad. David Fernández, Barcelona, Tusquets Editores, (Los cinco sentidos, núm.12), 1981.
 - 15 BAUDELAIRE, Charles, Pequeños poemas en prosa y Crítica de arte, trad. Manuel Granell, 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe (colección Austral, núm. 885), 1963.
 - 16 BENJAMIN, Walter, Poesía y capitalismo: Iluminaciones 2, trad. Jesús Aguirre, 2ª ed., Madrid, Taurus Ediciones, (colección Perfiles, núm. 51), 1980.
 - 17 _____, Discursos interrumpidos 1, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus Ediciones, (Ensayistas, núm. 91), 1973.
 - 18 BENN, Gottfried, Ensayos escogidos, trad. Sara Gallardo y Eugenio Bulygin, Buenos Aires, ed. Alfa, 1977.
 - 19 BLANCHOT, Maurice, Falsos pasos (sic), trad. Ana Aibar Guerra, España, Pre-textos, 1977.
 - 20 _____, La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria, trad. Alberto Drazul, Buenos Aires, Ediciones Galdén, (colección El hombre y su mundo, núm. 12), 1973.
 - 21 BORGES, Jorge Luis, Siete noches, 2ª reimp., México, F.C.E., (colección Tierra Firme), 1982.
 - 22 _____, Obra poética 1923-1967, 8ª ed., Buenos Aires, Emecé Editores, 1967.

- 23 BRETON, ELUARD, ARAGON y otros, La poesía surrealista, trad. Rodolfo Alonso y Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, (Biblioteca Básica Universal, núm. 115), 1980.
- 24 BROCH, Hermann, Kitsch, vanguardia y el arte por el arte, trad. Ma. Angeles Grau, 2ª ed., Barcelona, Tusquets Editores, 1979.
- 25 CAGE, John, Del lunes en un año, trad. Isabel Fraire, México, Biblioteca Era, 1974.
- 26 CELORIO, Gonzalo, Resonancias surrealistas en la poesía de Javier Villaurrutia, en "Los empeños", núm. 1 abril-mayo-junio, 1981.
- 27 COHEN, Jean, Estructura del lenguaje poético, trad. Martín Blanco Alvarez, Madrid, Editorial Gredos, (B R H, Estudios y Ensayos, núm. 140), 1970.
- 28 CORRO, Gaspar Pío del, Oliverio Girondo: Los límites del signo, Buenos Aires, ed. Fernando García Cambreiro, (colección Estudios Latinoamericanos), 1976.
- 29 CORFAZAR, Julio, Rayuela, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963.
- 30 DIEZ-CANELO, Enrique, Letras de América: Estudios sobre las literaturas continentales, 2ª ed., México, F.C.E., (Lengua y Estudios Literarios), 1983.
- 31 DUROZOY, G. y LECHERBONNIER, B., El surrealismo, trad. Josep Elias, Madrid, Ediciones Guadarrama (colección univ. de bolsillo Punto Omega, núm. 165), 1974.
- 32 ELIADE, Mircea, Mito y realidad, trad. Luis Gil, Barcelona, ed. Labor, (colección Punto Omega, núm. 25), 1983.

- 33 _____, El mito del eterno retorno, trad. Ricardo Anaya, Madrid, Alianza Editorial, (Libro de bolsillo, núm. 379), 1972.
- 34 _____, Tratado de historia de las religiones, trad. Tomás Segovia, 2ª ed., México, Editorial Era, 1975.
- 35 FAUCHEREAU, Serge, Lectura de la poesía americana, trad. Enrique Murillo, Barcelona, Editorial Seix Barral, (Biblioteca Breve, núm. 301), 1970.
- 36 FERRARI, Américo, El universo poético de César Vallejo, Caracas, Monte Avila Editores, (colección Prisma, núm. 380), 1972.
- 37 FISCHER, Ernst, La necesidad del arte, trad. J. Solé-Tura, 3ª ed., Barcelona, Ediciones Península, 1973.
- 38 FOUCAULT, Michel, Las palabras y las cosas, trad. Elsa Cecilia Frost, 12ª ed. en español, México, Siglo XXI Editores, 1981.
- 39 _____, Historia de la sexualidad. I- La voluntad de saber, trad. Ulises Guíñazú, 3ª ed., México, Siglo XXI Editores, 1982.
- 40 GIRONDO, Oliverio, Obras Completas, prólogo de Enrique Molina, Buenos Aires, Editorial Losada, 1968.
- 41 HONGORA, Luis de, Antología, 8ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, (colección Austral, núm. 75), 1971.
- 42 GOMEZ DE LA SERNA, Ramón, Ismos, Madrid, Ediciones Guadarrama, (colección universitaria de bolsillo Punto Omega, núm. 197), 1975.
- 43 HEIDEGGER, Martin, Arte y poesía, trad. y prólogo de Samuel Ramos, 2ª ed., México, F.C.E., (Breviarios, núm. 229), 1973.

- 44 HUIDOBRO, Vicente, Altazor, México, Premié Editora, 1981.
- 45 HUIZINGA, Johan, Homo Ludens, trad. Eugenio Imaz, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- 46 JITRIK, Noé, El fuego de la especie, México, Siglo XXI Editores, 1971.
- 47 _____, La memoria compartida, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1982.
- 48 LAWRENCE, D.H. y MILLER, Henry, Pornografía y obscenidad, intr. Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 19 .
- 49 LIMA Lezama, Fragmentos a su imán, México, Biblioteca Era, 1978.
- 50 MALLARME, Stéphane, Poesía, trad. y prólogo Federico Gorbea, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1975.
- 51 MAYER, Hans, De la literatura alemana contemporánea, trad. Juan José Utrilla, México, F.C.E. (Brevicrios núm. 228), 1975.
- 52 NERUDA, Pablo, Tercera Residencia, 5^aed., Buenos Aires, Editorial Losada, 1970.
- 53 _____, Canto General, 4^aed., Buenos Aire, Editorial Losada, 1970.
- 54 NIETZSCHE, Friedrich, El crepúsculo de los ídolos, trad. Andrés Sánchez Pascual, 5^aed., Madrid, Alianza Editorial, (El libro de bolsillo, núm. 467), 1981.
- 55 _____, El nacimiento de la tragedia, trad. Andrés Sánchez Pascual, 6^aed., Madrid, Alianza Editorial, (El libro de bolsillo, núm. 456), 1981.
- 56 NOBILE, Beatriz de, El acto experimental, Buenos Aires, Edito

- rial Losada, (Biblioteca de Estudios Literarios), 1972.
- 57 PAZ, Octavio, Los hijos del limo, 2^aed., Barcelona, Seix Barral, (Biblioteca breve, núm. 367), 1974.
- 58 _____, Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo, 3^aed., México, Joaquín Mortiz, (Serie el Volador), 1972.
- 59 PESSOA, Fernando, El libro del desasosiego, trad. Angel Crespo, 2^aed., Barcelona, Seix Barral, 1984.
- 60 POUND Ezra, en Introducción a Ezra Pound. Antología General de textos, trad. Carmen R. de Velasco y Jaime Ferrón, Barcelona, Barral Editores, (Ediciones de bolsillo, núm. 242), 1973.
- 61 _____, El arte de la poesía, trad. José Vázquez Amaral, 2^a ed., México, Joaquín Mortiz, (Serie el Volador), 1983.
- 62 _____, Cantares Completos, introducción, anecdotario, cronología y versión directa de José Vázquez Amaral, México, Joaquín Mortiz, 1975.
- 63 Quimera, "De la traducción como creación y como crítica", revista de literatura núm. 9-10, España, 1981.
- 64 RAYMOND Marcel, De Baudelaire al surrealismo, 2^a ed., México, F.C.E., (Lengua y estudios literarios), 1983.
- 65 RILKE, Rainer María, Cartas a un joven poeta, trad. Bernardo Ruiz, México, Premiá Editora, (La nave de los locos, núm. 84), 1981.
- 66 RIMBAUD, Arthur, Una temporada en el infierno, en Poesía Francesa. Mallarmé, Rimbaud y Valéry, trad. Oliverio Gironde y Enrique Molina, México, Ediciones El Caballito, 1973.
- 67 ROUSSEAU, Jean-Jacques, Ensayo sobre el origen de las lenguas, México, F.C.E., (Cuadernos de la Gaceta, núm. 3), 1984.

- 68 SARDUY, Severo, y otros, América Latina y su literatura, coordinación e introducción de César Fernández Moreno, 9^a ed., México, Siglo XXI Editores, (Serie "América Latina en su Cultura"), 1984.
- 69 STEINER, George, Lenguaje y silencio, trad. Miguel Ulterioro, Barcelona, Gedisa, 1982.
- 70 STEVENS Wallace y otros, "Las relaciones entre la poesía y la pintura", en El poeta y su trabajo III, México, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1983.
- 71 TORRE, Guillermo de, Historia de las literaturas de vanguardia 1, 2 y 3, 3^a ed., Madrid, Ediciones Guadarrama, (colección universitaria de bolsillo Punto Omega, núm. 117, 118 y 119, 1974.
- 72 VALLEJO, César, Obras Completas, Barcelona, Editorial Laia, 1976, (9 tomos).
- 73 YURKIEVICH Saúl, Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz, 3^a ed., Barcelona, Barral Editores, 1978.
- 74 _____, A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias, Barcelona, Muchnik Editores, 1984.
- 75 _____, La confabulación con la palabra, Madrid, Taurus Ediciones, (colección Persiles, núm. 106), 1978.