

V. B. O. a. n. e. x.

José Antonio Morán

22

2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LOS INICIOS DE LA
TRAYECTORIA POÉTICA DE OLIVERIO GIRONDO

TESINA PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS PRESENTADA POR:



LUIS IGNACIO DE LA PEÑA GARZA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

LOS INICIOS DE LA TRAYECTORIA POETICA DE OLIVERIO GIRONDO

por: Luis Ignacio de la Peña Garza.

Introducción

La obra del poeta argentino Oliverio Girondo presenta una serie de características de gran interés. La respuesta crítica que han provocado sus poemas va desde la indiferencia y el desprecio hasta el reconocimiento entusiasta. La tendencia general ha sido la de no valorarlo en su justo sitio, tal vez, como dice José Alberto Santiago, por sus actitudes nihilistas de "terrorista cultural".

De cualquier manera, la actuación de Girondo dentro del marco de la primera vanguardia hispanoamericana es importante, pues sostuvo a lo largo de toda su vida una posición crítica frente al mundo que le rodeaba, actitud que desde luego se halla muy bien plasmada en su obra literaria. Para Santiago, la obra de Girondo es "la mayor y única obra auténticamente vanguardista de la poesía argentina".

El propósito de este trabajo consiste en revisar una parte de los trabajos de Girondo, específicamente sus tres primeros libros de poemas, y ubicarlos en su contexto, para brindar de esa manera una visión, si bien general, del valor de la obra del poeta argentino en su momento. Cabe aclarar que aquí no se considera trayectoria de la misma manera que en la crítica

tradicional, sino que se refiere a las transformaciones que sufre una obra de acuerdo al medio sociocultural en el que se desenvuelve, a las relaciones que establece con otras obras, sean contemporáneas a ella o anteriores.

Una cultura en crisis: la vanguardia

Ya lo había intuido Nietzsche. Freud y Marx también pusieron su grano de arena. Cada uno a su manera demostró que los valores que sustentaban a la cultura occidental tenían fisuras, que los cimientos del edificio no eran tan firmes como parecían. Pero sólo hasta el fin de la Primera Guerra Mundial, con el inicio real y oficial del "Siglo XX", esto se hizo evidente. Frente al desastre de los campos de batalla, el malestar que había dado comienzo en el siglo XIX alcanzó su máxima expresión.

En el campo del arte, luego del decadentismo finisecular, surge una nueva actitud, una actitud de desconfianza y rechazo. Lo primero que se hace de lado es el naturalismo y el realismo:

"El arte postimpresionista no puede ser llamado, en modo alguno, reproducción de la naturaleza; su

relación con la naturaleza es la de violarla. Podríamos hablar, a la sumo, de una especie de naturalismo mágico, de producción de objetos que existen junto a la realidad pero que no desean ocupar el lugar de ésta" (1).

Se da también una lucha constante para hacer de lado todos los medios de expresión que hasta entonces habían sido utilizados. En ese sentido los futuristas y Apollinaire (A la fin tu es las de ce mode ancien, dice este último en el primer verso de "Zone") habían preludiado el rechazo a las formas tradicionales, pero esta actitud adquiere carta de naturalización con los dadaístas y a partir de ellos se lleva hasta sus últimas consecuencias. El rechazo de las formas y concepciones tradicionales trae consigo otra de las características del arte de este siglo:

"El arte moderno es, sin embargo, anti-impresionista en otro aspecto todavía: es un arte fundamentalmente 'feo', que olvida la eufonía, las atractivas formas, tonos y colores del impresionismo. Destruye los valores pictóricos de la pintura, el sentimiento y las imágenes cuidadas y coherentes de la poesía y la melodía y la tonalidad en la música. Implica una angustiosa huida de todo lo agradable y placentero, de todo lo puramente decorativo y gracioso" (2).

En el campo específico de la literatura, la vanguardia se mostró, en un principio, como un intento de colocar la expresión verbal a la altura de la circunstancia y los tiempos que corrían. Encontramos así, en el culto que los futuristas rendían a las máquinas y al dinamismo un ejemplo de lo que los escritores de la preguerra creían ser los signos más representativos de su momento, es decir, el avance tecnológico, la fragmentación y la aceleración de los modos de vida. El conflicto bélico hizo ver la otra cara del progreso técnico y que, como afirma Marcel Raymond, "el paroxismo incoherente de los futuristas en vísperas de la guerra no era más que el último avatar de una tradición que databa del romanticismo y la consecuencia, a la vez ingenua y bárbara, de una voluntad legítima, la voluntad de adaptarse a un universo donde el poder del hombre sobre la naturaleza aumenta cada día" (3). Al contemplar los resultados de la guerra, surgen otros vanguardistas, opuestos al mundo que los avances de la técnica les ofrece. Se integra entonces un grupo que se caracteriza por sus radicales propuestas: Dadá. Para los miembros de Dadá el camino seguido por la civilización europea no tiene ningún sentido después de la guerra. La cultura y el arte son objetos caducos a los que sólo se les debe prestar atención para burlarse de ellos o, en última instancia, para destruirlos. Lo negativo era su signo, la provocación su práctica.

Futurismo y Dadá se hallan en los extremos de un variado espectro de actitudes y posiciones: por un lado confianza

en el mundo moderno con todos sus aspectos tecnológicos, la voluntad de moldear el arte de acuerdo a los "nuevos tiempos"; por otro, la negación de los productos de ese mundo, la tentativa de minar todas sus manifestaciones, en especial en lo referente al arte, considerado como una de las más altas expresiones de ese mundo. Entre el surgimiento de uno y otro movimiento se hallan una gran cantidad de tendencias intermedias. Baste con citar autores como Blaise Cendrars, Max Jacob y Pierre Reverdy, cuyas aportaciones a la nueva sensibilidad fueron determinantes. El recurso retórico que ocupa el lugar determinante en la poesía de todos estos movimientos es la imagen, una imagen que a cada paso se volvería más desaforada, que se levantaría por encima de todas las convenciones literarias y lógicas.

Los artistas de la primera mitad de nuestro siglo finalmente abrazan el irracionalismo, dudan de toda objetividad, de su propio trabajo y de la situación del hombre, se sumen en una larga serie de contradicciones. Ante el nuevo fenómeno de la masificación, se intensifica el individualismo de los artistas. Todas esas actitudes manifestadas en las corrientes artísticas de la primera posguerra, agrupadas bajo el rótulo generalizador de "vanguardias", se asocian a la crisis del capitalismo en Europa. En ese momento se ve con desconfianza al burgués y a los partidos moderados. El fin de la guerra provoca el surgimiento de dos grandes movimientos antagónicos:

el primer experimento de socialismo real con la revolución rusa y el ascenso del fascismo, primero en Italia y en seguida en Alemania.

El hecho de que en América Latina se presente un amplio movimiento vanguardista en muchas ocasiones ha sido interpretado como un simple gesto mimético frente a los centros culturales prestigiosos, como afán de mero cosmopolitismo. Sin embargo, la vanguardia hispanoamericana se encuentra ligada a la situación de nuestro continente, muy diferente, como se verá a continuación.

Al otro lado del mar

En esos años América Latina también vive un momento de crisis. Los países de la región habían sido incorporados durante el siglo XIX al modelo de sociedad y desarrollo de signo primario-exportador. Los procesos productivos se centraban en el campo y el sector agrominero se convirtió en una fracción hegemónica. La cultura, la ideología y la ciencia respondían, evidentemente, a esas circunstancias.

Descendiente de la tradición impuesta por la colonización hispanoportuguesa, la cultura había mostrado antes de la independencia pocas posibilidades para la creación autónoma. Durante el siglo XIX la cultura oscila entre la tradición y la modernización, entre el localismo y el cosmopolitismo.

Este último factor se ve en general tan sólo como imitación de los modelos europeos. "Emerge así una cultura híbrida, afectada por la incoherencia y la fragilidad, sin sentido del país ni capacidad para fortalecer sus bases" (4). Al iniciarse este siglo se da un período de transición en el que empieza a aflorar la crisis de la situación vigente. Este período "se identifica con la crisis internacional de la primera guerra, el ascenso de las clases medias, los proyectos de democratización política y la reforma cultural y educativa (batllismo uruguayo, gobiernos radicales argentinos, revolución mexicana, surgimiento del APRA, reforma universitaria, etc.)" (5).

La crisis europea fue una crisis general del sistema burgués capitalista; la crisis en América Latina, una crisis de relevo de grupos dominantes, un relevo de hacendados por industriales, comerciantes y banqueros incipientes, del campo por la ciudad. Y esa crisis ha sido constante desde entonces.

El canto del cisne

No cabe duda de que el modernismo fue un movimiento literario de gran importancia. Con él, por primera vez tuvo Hispanoamérica una voz equiparable a la europea, sin complejos, por primera vez se concede el poder de manejar a su antojo una lengua que le había sido impuesta y que durante mucho tiempo fue la lengua del colonizador, la lengua que sólo la metrópoli podía regular, por primera vez logra fructificar un

intento de escritura cosmopolita, literariamente muy afortunada. Así como fue revolucionario para la literatura en lengua española, en la misma proporción el modernismo le dio la espalda a la realidad del continente y sólo la miró de reojo. "El temor al cambio estaba fuertemente arraigado en los modernistas; de aquí la seguridad que encontraron en el reino de los valores eternos", dice Jean Franco, y más adelante agrega: "El cambio que temían los rodeaba y los eternos valores en que depositaban su credo estético estaban ya minados" (6). Este miedo al cambio hizo que los modernistas se aferraran a los grupos en el poder y brindaran su apoyo a múltiples dictadores, que hombres como Lugones declararan que el ejército era "la última posibilidad de organización jerárquica que nos resta entre la disolución demagógica" (7).

Para 1910 la veta modernista se hallaba en gran medida agotada. Sus últimos grandes representantes empiezan a minar los cimientos del movimiento. Julio Herrera y Reissig lleva hasta sus últimas consecuencias los postulados estéticos; José Juan Tablada experimenta y preludia las vanguardias; Leopoldo Lugones introduce en sus poemas una ironía corrosiva que desmitifica lo que toca, a su manera también preludia la vanguardia y cierra el ciclo de tendencias barrocas y alambicadas del modernismo; finalmente, Ramón López Velarde, siguiendo el ejemplo de Lugones, eleva elementos prosaicos, tradicionalmente "antipoéticos", al nivel de temas centrales de algunos de sus poemas.

Si bien la decadencia del modernismo se inicia alrededor del año diez, su crisis no se hace evidente sino después de iniciada la Primera Guerra Mundial (no hay que olvidar, además, que Darío muere hasta 1916). Las estructuras sociales e ideológicas a las que responde el modernismo se encuentran con el estallido del conflicto bélico en un callejón sin salida. Empiezan a gestarse nuevas condiciones y nuevas actitudes ante la situación: se acelera el desarrollo urbano, sobre todo en las capitales, emergen las capas medias, y con ello aparece también el cuestionamiento de todo lo establecido. Ante la cultura dominante comienza a establecerse una cultura emergente, un relevo que dé cuenta del código anterior y establezca opciones viables para enfrentar la situación imperante. Así, "las búsquedas renovadoras de las jóvenes promociones de posguerra están comprendidas en un proceso global de reajuste ideológico cultural que entonces exigen las nuevas condiciones históricas", afirma Nelson Osorio (8).

Los impulsos renovadores se desarrollan en un amplio espectro cuyos dos polos serían, por un lado, lo que Francisco Contreras denominó "mundonovismo" y, por otro, las tendencias vanguardistas. La raíz de ambos polos ya se encontraba en el modernismo, pues tanto existía un "modernismo criollista" como ciertas tendencias experimentales. Los mundonovistas se preocuparon por la revaloración y el examen de las situaciones nacionales, específicamente en el ámbito rural, y su trabajo

literario desemboca en el ciclo narrativo que de manera general se ha llamado "novela de la tierra" (José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, etc.); esta tendencia sólo fue relativamente renovadora, pues implica tan sólo un rechazo parcial. Si el mundonovismo trataba de objetivar el ámbito rural regional, el vanguardismo, por el contrario, pugna por el cosmopolitismo, los ámbitos urbanos y la exploración del subjetivismo. De cualquier manera, siguiendo a Nelson Osorio, "en la producción concreta estas tendencias deben considerarse más como una jerarquización de preferencias que como exclusiones irreductibles" (9).

El vanguardismo hispanoamericano, entonces, responde a condiciones específicas del continente, no se trata tan sólo de una máscara mimética que reflejaba las tendencias europeas:

"Este vanguardismo, si nos desprendemos del esquema algo procustiano de sus escuelas canónicas europeas (Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Expresionismo y Surrealismo especialmente), se manifiesta como un abigarrado y polifacético cuestionamiento de las normas y las funciones de la producción artístico-literaria vigente" (10).

El arte nuevo, la nueva sensibilidad

La vanguardia hispanoamericana empieza a cristalizar después del fin de la Primera Guerra Mundial. Lo primero que

se percibe al revisar las manifestaciones vanguardistas hispanoamericanas es, por un lado, su extensión continental y, por otro, sus múltiples caras, las cuales en su mayor parte poco tienen que ver con las tendencias predominantes en Europa.

Las manifestaciones hispanoamericanas, en general, responden al cambio de la situación socioeconómica mencionada más arriba (surgimiento de la burguesía industrial, mercantil y bancaria, crecimiento del proletariado urbano, etc.), al ajuste de los modelos ideológicos y los aparatos que los sustentaban.

Otro fenómeno curioso se presenta: a pesar de que las actitudes más virulentas se localizan en los años veinte, pocos son los artistas que adoptan la etiqueta de "vanguardismo", prefiriendo en su lugar expresiones como "arte nuevo", "nueva sensibilidad", "percepciones inéditas" y otras frases en el mismo estilo.

Surgen una gran cantidad de ismos específicos de la lengua española (ultraísmo, creacionismo, estridentismo, runrunismo, DIEpalismo, simplismo) y una gran cantidad de revistas (Irradiador, Proa, Avance, Martín Fierro, Prisma, Motocicleta, Válvula). México, La Habana, Caracas, Buenos Aires, Santiago de Chile, casi todas las capitales hispanoamericanas cuentan con su grupo de jóvenes inquietos, hiperactivos, plenos de desplantes provocadores, cobijados bajo diversas denominaciones y privilegiando diferentes procedimientos, pero que se resumen en una sola y única actitud. En cada una de esas ciudades

los jóvenes luchaban por establecer otra manera de hacer arte en general, y literatura en particular, una manera acorde con el tiempo que se vivía. Imposible seguir cultivando la escuela literaria que veinte años antes había deslumbrado a los lectores y ahora no era más que fórmula vana, repetición estéril, que además tampoco respondía a la mentalidad de esta capa emergente de las sociedades hispanoamericanas. Había que pugnar por un arte capaz de dar cuenta del estado de las cosas imperante en ese momento, de reflejar un afán cosmopolita, una realidad ligada a las ciudades y a la vida que en ellas se desenvuelve, a la irrupción de la tecnología y la sociedad mercantil.

La mayoría de los movimientos fueron sólo puntos de transición sobre los que se fundaría, sobre todo, la poesía latinoamericana que caracteriza a este siglo. De estos primeros movimientos renovadores salieron figuras contradictorias como Huidobro y Borges; el primero mantuvo sus desplantes provocadores a lo largo de su vida, mientras que el segundo renegó pronto de sus actitudes iniciales. Al mismo tiempo, dentro del mismo ambiente y también en busca de una sensibilidad americana, dos poetas cuya obra se encuentra al margen de los ismos: Neruda y Vallejo. A la distancia se puede afirmar que no es mucho lo que ha logrado sobrevivir a la confusión de esos movimientos, pero no se debe minimizar la importancia que tuvieron en su momento y, debidamente ubicados, ofrecen múltiples aspectos de interés.

Aires de Buenos Aires

Argentina sufrió la influencia directa de Rubén Darío, quien vivió en Buenos Aires de 1893 a 1896. Ahí lo rodearon los escritores jóvenes, escribió y publicó Prosas profanas, definió el modernismo a través de los artículos reunidos en Los raros y dejó un discípulo de primerísima línea: Leopoldo Lugones. También, en compañía de Ricardo Jaimes Freyre, dirigió La revista de América, publicación que pugnaba por "el brillo de la lengua", por "el tesoro de las riquezas antiguas". El estilo "artístico" y las "contemplaciones" de los modernistas argentinos se resumen, según David Viñas, en una frase: "la ciudad me resulta muy fea, sufro y estoy solo". Los modernistas argentinos rechazan la "ciudad mercantil" y añoran la "ciudad real", la "aristocracia intelectual", y encuentran finalmente su torre de marfil: la Academia Argentina de Letras (11).

Todo eso se da porque Darío encontró en Buenos Aires un campo fértil para sus propuestas literarias. El camino ya había sido allanado en el país que en gran medida se consideraba muy diferente a las otras naciones de Hispanoamérica, por lo que la obra de los modernistas argentinos bien puede contemplarse como una continuación del trabajo de los escritores a los que David Viñas califica de "gentlemen" (12). Las poses modernistas y el ejercicio de la bohemia se convierten en

una manera de soslayar la situación de un país en el que la estancia, la principal forma de producción desde el siglo XVIII, empieza a dar muestras de agotamiento, en el que una amplia corriente de inmigración fluye y se asienta en las ciudades para conformar el embrión en un proletariado.

Leopoldo Lugones se ganó el indisputable puesto de "el mejor modernista argentino", y no sólo eso: a la muerte de Darío se le consideró el más grande poeta de Hispanoamérica, extendiendo su influencia a todos los rincones donde se escribía en español. En la década de los años veinte el poeta argentino hace gala de posiciones políticas rabiosamente reaccionarias, posiciones que dejan al descubierto no sólo al mismo Lugones, sino a toda su generación. Para entonces Lugones ya es un anacronismo, un fósil viviente, y en él habita el germen causante de la muerte de una manera de enfrentar tanto la poesía como la vida: no en balde se suicida en 1938. En lo que respecta a lo puramente poético, se detecta desde 1909, cuando Lugones desacraliza los principios de la escuela a la que pertenecía con Lunario sentimental.

Lugones, y con él la mayoría de los modernistas de su país, no se adaptan a la situación que vive Argentina en las primeras décadas del siglo XX. La inadaptación se hará más intensa a partir de 1916, año en el que los radicales, quienes representaban las nuevas actitudes surgidas a raíz de la inmigración y de la crisis del sistema de estancia, ganan el

poder a la aristocracia dominante. Este cambio en la política fomentará que en la literatura empiecen a gestarse cambios que desembocarán en posiciones antagónicas: por un lado la escuela de Florida y por el otro la de Boedo, ambas apuestas al modernismo.

Es por ello que los jóvenes vanguardistas de los años veinte tenían razón al rechazar al modernismo en general y a Lugones en particular, sobre todo por su calidad de caudillo literario. Sin embargo, antes de ellos ya había surgido un movimiento antimodernista: el sencillismo, tendencia a la que por cierto también atacaron los vanguardistas. El sencillismo fue una temprana reacción frente a los excesos verbales y los temas sofisticados de los modernistas. Ante todo buscaba rescatar la vida cotidiana a través del lenguaje común. Afirma César Fernández Moreno: "el sencillismo no era tan sencillo" (13). Por otra parte, abre brecha en la labor de conquista de la ciudad como tema poético.

Así, en 1921, hacia el fin del primer período presidencial de Irigoyen, cuando surge en el panorama argentino un movimiento renovador y ruidoso, animado por un espíritu aventurero y lúdico que en gran medida quemó su pólvora en fuegos de artificio, las condiciones están dadas para proponer cambios. Este movimiento fue encabezado por un joven recién llegado de Europa: Jorge Luis Borges. Participaron en sus actividades, entre otros, Francisco Luis Bernárdez, Eduardo Gómez

Lanuza, Evar Méndez. Este grupo de escritores adoptó la etiqueta que designaba a uno de los primeros movimientos vanguardistas en lengua española: ultraísmo.

¿En qué consistía el ultraísmo? El ultraísmo se gestó en España alrededor de 1918, año en el que Rafael Cansinos-Asséns redacta un manifiesto titulado "Ultra". Según afirma uno de los miembros del grupo fundador, Guillermo de Torre, el ultraísmo en realidad carecía de postulados concretos. Veamos algunas líneas del "manifiesto ultraísta":

"Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su ultra, como hoy pretende lograrlo nuestro pensamiento científico y político. Nuestro lema será ultra, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción. Más tarde estas tendencias lograrán su núcleo y definición. Por el momento creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una revista que llevará este título: Ultra, y en la que sólo lo nuevo hallará cabida" (14).

Como puede apreciarse, el "manifiesto ultraísta" consistía en una serie de propósitos e intenciones más bien vagos, pero no exponían ningún campo de acción, ninguna línea específica o estrategia concreta a seguir. En el fondo, al ultraísmo español le hizo falta una teoría que sustentara sus posiciones

y por eso también, citando de nuevo a Guillermo de Torre, "fue más pródigo en 'gestos y ademanes' que en obras" (15).

Participaron en el ultraísmo español escritores que más tarde destacarían fuera de él, caso en el que se encuentran Gerardo Diego, Juan Larrea y Pedro Garfias. También se acercaron a él algunos veteranos, ya fuera en relación directa, como hicieron Ramón Gómez de la Serna y Rafael Cansinos-Asséns, o siguiéndolo de lejos, como Juan Ramón Jiménez. Si se hace un recuento de sus participantes, muchos de los nombres hoy nada nos dicen. Con todo, las revistas asociadas a este movimiento cumplieron la función de dar a conocer escritos vanguardistas de autores de otras lenguas: Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, Marinetti, Tzara y otros.

"Del ultraísmo español se ha dicho que sólo quedó el nombre...", escribe César Fernández Moreno, "... ha dejado también un sucesor: el ultraísmo argentino..." (16). Este ultraísmo, como ya se dijo, fue introducido e iniciado en la Argentina por Jorge Luis Borges, quien también había participado en el movimiento homónimo español. Borges se ha caracterizado a lo largo de su carrera por una indiscutible inteligencia literaria. Su paso por el ultraísmo dejó muestras de esa inteligencia, pues a él se debe un pequeño texto en el que establece las bases para la práctica ultraísta. He aquí los puntos básicos señalados por el escritor argentino:

- "1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trabajos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.

Los poemas ultraicos constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendiza una visión inédita de algún fragmento de la vida", concluye Borges (17).

Este texto de Borges se publicó en Buenos Aires en el número 151 de la revista Nosotros, correspondiente a diciembre de 1921. Los ultraístas argentinos, entonces, contaban con un asidero más firme para poner en práctica su literatura. Sabían muy bien, por otra parte, contra quien luchaban. El mismo texto de Borges arriba citado se encargaba de aclararlo: el rubenismo y el sencillismo. "La belleza rubeniana", dice Borges, "es ya una cosa madurada y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, cumplida y eficaz en la

limitación de sus métodos; y en nuestra aquiescencia al dejarnos herir por sus previstos recursos; pero por eso mismo, es una cosa acabada, concluida, anonadada". De los sencillistas afirma: "... se equivocaron también [intentando rejuvenecer la lírica mediante anécdotas rimadas y dealiñado experto.] Desplazar el lenguaje cotidiano hacia la poesía es un error" (18). Además, marca su distancia con respecto a otros movimientos vanguardistas europeos, específicamente el futurismo y el dadaísmo: "La exasperación retórica y el bodrio dinamista de los poetas de Milán se hallan tan lejos de nosotros como el zumbido verbal, las enrevesadas series silábicas y el terco automatismo de los sonámbulos del Sturm o la prolija baraúnda de los unanimistas franceses" (19).

El ultraísmo argentino fue rico en revistas: el periódico mural Prisma (1922), con la proclama inicial firmada por Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan y Jorge Luis Borges, en la cual se reitera lo dicho por el último firmante en su multicitado artículo, y se agrega: "Hemos lanzado Prisma para democratizar esas normas... Hemos embanderado de poemas las calles, hemos iluminado con lámparas verbales nuestro camino..."; Proa, dirigida en su primera época (1923) por Borges y Macedonio Fernández; y en la segunda (1924) por Borges, Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Cruz; finalmente, Martín Fierro (1925-1927), fundada por Evar Méndez y dirigida alternativamente por Oliverio Girondo, Sergio Piñero, Eduardo Juan Bulbich y Alberto Prebich.

Para el número de mayo de 1925 de la revista Martín Fierro, Gironde redacta un manifiesto. Si bien en él no se anuncian procedimientos artísticos a seguir, encontramos una serie de postulados en los que se evidencian los factores determinantes en ese momento histórico-artístico. Vale la pena entresacar algunas líneas:

"MARTIN FIERRO siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y una NUEVA comprensión...

MARTIN FIERRO sabe que 'todo es nuevo bajo el sol' si se viera con unas pupilas actuales y se expresa con el acento contemporáneo...

MARTIN FIERRO cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo de todo cordón umbilical... no implica [esto], empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos, finjamos desconocer que cada mañana nos servimos de un dentrífico sueco, de unas toallas de Francia y un jabón inglés. MARTIN FIERRO tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación" (20).

La acción del grupo ultraísta argentino se extiende de 1921 a 1927. Recapitulando se puede afirmar que sus miembros más destacados fueron Borges, Macedonio Fernández, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal y Gironde. Ninguno de ellos, salvo Gironde, continuó después de esa experiencia en el bando vanguardista. La trayectoria de Borges es hartamente conocida como para repetirla aquí; Bernárdez regresó a las formas tradicionales (sonetos, liras y versículos fueron sus formas preferidas) y dio rienda suelta a su catolicismo desbordado; Marechal logró sus mejores trabajos en el campo de la novela; Macedonio siempre fue harina de otro costal, inclasificable e irreductible a cualquier escuela o tendencia que no fuese la suya propia, y si se incluye en la lista se debe a su estrecha colaboración con el grupo ultraísta. El trabajo de todos ellos contribuyó a que un viento fresco recorriera las calles del Buenos Aires de los años veinte, donde, se quejaba Gironde, "no sucede nada". Bajo su signo se publicaron algunos libros: Fervor de Buenos Aires de Borges, Veinte poemas para ser leídos en el tranvía de Gironde, Prismas de González Lanuza, Kindergarten de Bernárdez, La calle de la tarde de Norah Lange, entre otros. Sin embargo, a pesar de las revistas y los libros, el ultraísmo "se atareó más en destruir que en construir", dice César Fernández Moreno, "lo que empobreció las realizaciones iniciales de sus adeptos fue su anhelo de eliminar todo lo que creciera en torno a la poesía..." (21). El cierre definitivo se da con la aparición de una antología: Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927), después de la cual, y luego

de contactos con otros países americanos y con Europa (Gómez de la Serna los visitó en 1925), los miembros del ultraísmo se dispersaron y "penetran como individuos en la escena literaria argentina" (22).

El lugar de Girondo

De Girondo ha dicho Enrique Anderson Imbert que fue "aforístico, detonante, desorbitado, metafórico, dadaísta, superrealista", que "formó parte de la pandilla ultraísta" (23). Stefan Baciu lo coloca entre los precursores de la poesía surrealista latinoamericana y Antonio de Undurraga lo reduce, como hace con toda la poesía del ámbito hispánico, a un simple remedo de Huidobro (24). Anderson Imbert apenas puede ocultar su antipatía por Girondo; Baciu reconoce su labor, pero no lo ubica en el panorama argentino y se limita a calificarlo como un "espíritu abierto hacia todas las novedades" (25); actitudes como la de Undurraga no conducen a ningún sitio, salvo a escribir prólogos plagados de inexactitudes a lo largo de ¡183 páginas! (un botón de muestra: sistemáticamente llama List Arzumbide al estridentista List Arzubide). Resulta dudoso y discutible la incorporación de Girondo al surrealismo y al dadaísmo con base en sus dos primeros libros (en el caso del surrealismo, Veinte poemas antecede en dos años al primer manifiesto de André Bretón, Calcomanías sigue los mismos principios que el libro anterior y Espantapájaros, su tercer libro, si bien muestra ciertas semejanzas con los productos del movimiento

francés, éstas no son más que eso, pues no se ajustan a la ortodoxia señalada por los manifiestos). Aquí hemos enmarcado a Gironde en el ultraísmo, no sólo porque participó activamente en los proyectos de ese grupo, sino por razones de comodidad y maniobrabilidad: toda inclusión en alguna escuela, generación o movimiento se hace siempre con un cierto grado de arbitrariedad, a fin de delimitar el terreno que se pisa.

Néstor Ibarra, en su Ensayo crítico sobre el ultraísmo, elabora la siguiente clasificación de los participantes en el movimiento argentino:

"I. LOS TIERNOS: Petit de Murat y Mastronardi.- II. LOS ROMANCISTAS: Leopoldo Marechal.- III. LOS PUROS: González Lanuza, Bernárdez, Norah Lange.- LOS OBSCURISTAS: Fijman y Molinari.- V. EL ULTRAISMO ABARATADO DE LOS "REPORTERS": González Tuñón y Olivari.- LOS HUMORISTAS: Gironde" (26).

Como vemos, Gironde aparece dentro de su propia categoría, en la que se encuentra él solo. Sus compañeros de generación, a pesar del ánimo renovador, abordan el trabajo literario con solemnidad apenas escondida tras sus desplantes en el papel. Nada más alejado de Veinte poemas y Calcomanías, que el tono de Fervor de Buenos Aires (1923) y Luna de enfrente (1925) de Borges, quien curiosamente no aparece en la clasificación de Néstor Ibarra (no es, tampoco, la única omisión). César Fernández

Moreno califica el estilo de Borges de "hiperartístico", mientras que el de Gironde sería "hipervital" (27). Cada uno de ellos representa uno de los dos polos entre los que se desenvuelve la vanguardia argentina de los años veinte. Para Fernández Moreno, Gironde se encuentra entre dos calles de Buenos Aires, entre Florida y Boedo, entre una literatura "pura" y apolítica y una literatura militante e interesada en el acontecer social:

"Gironde era el más indicado para conciliar la polémica entre estas dos actitudes; si bien su poesía no era hipersocial, como la de Boedo, era, sí, hipervital, en la línea de Güiraldes y, más hacia el porvenir a la manera surrealista. Pero bajo ningún concepto se podía encasillar en la fría técnica de metáforas que [...] pretendió imponer el ultraísmo a la línea hiperartística" (28).

Hay en la afirmación de Fernández Moreno parte de verdad, pero no se debe olvidar que Gironde se manifestó abiertamente por una literatura ajena al acontecer político y social (basta ver el "Manifiesto de Martín Fierro"), ni que su posición económica desahogada y su actividad artística lo ligan más al grupo de Florida. En realidad resulta muy difícil no asociarlo al grupo ultraísta, pues pese a diferencias de actitudes y calidad literaria, sus primeros libros fueron escritos en medio de la algarabía provocada por ese grupo. Esto no implica, desde luego, y de ahí la parte de razón que encierra lo que afirma

César Fernández Moreno, que la obra inicial de Gironde se encuentre al margen de la realidad ambiente; muy al contrario, su idea de una literatura alejada de la política debe entenderse como un rechazo a la militancia específica y a la crítica social considerada como fin absoluto, aspectos que en gran medida caracterizaban a las producciones del grupo de Boedo.

Los dos primeros libros de Gironde son, en todo lo que ello implica, "libros de aprendizaje", con "carácter de apuntes de viaje", como señala Saúl Yurkievich (29). Entre los textos recogidos en ellos hay diferencias de calidad literaria notables, altibajos y caídas comprensibles en quien emprende sus tanteos iniciales en el campo de la literatura. Por eso encontramos que en su afán por introducir elementos cotidianos, con una visión hasta entonces ausente en la poesía, Gironde llega a perder la brújula, y ante textos como "Plaza" uno no encuentra ni el sentido ni el fin que los sustentan; en ocasiones, por desacralizar figuras, ritos y actitudes respetadas por los pacíficos burgueses, el intento se queda en una simple demostración de irreverencia sin mayor efectividad, como sucede en el poema llamado "Verona"; llega a suceder también lo que tanto criticaba a la estética modernista: sus recursos poéticos a veces se emplean como meras rutinas mecánicas.

A pesar de todo, los libros iniciales de Gironde contribuyeron efectivamente a la ampliación de los horizontes de la

poesía que su época necesitaba. Con él acceden a la escritura poética de principios de este siglo el humor, el desenfado, el erotismo juguetón y el aire fresco de la calle, de las situaciones cotidianas, comunes y corrientes, todo con un aliento desbordado y lleno de salud. Gironde significó en ese momento una opción válida y eficaz, llena de aciertos, la libertad de desentenderse de formas y técnicas rígidas, una puerta que le permitiría a él llegar en poco tiempo a la madurez literaria.

Poemas tirados en medio de la calle

Por lo anteriormente expuesto, Gironde representa un caso especial dentro del grupo integrado por los ultraístas argentinos. Su trayectoria poética es ejemplar, entre otras cosas, por dar muestras de una constancia en la que la experimentación nunca deja de jugar un papel esencial. Si en un principio la experimentación reviste tonalidades irrespetuosas y meramente lúdicas, no hay que caer en la visión simplista de un Anderson Imbert, que ve en Gironde a un niño travieso eterno: "cuando los niños crecieron [los ultraístas] y se hicieron serios Gironde se quedó niño" (30). No fue así. Al mero juego y la diversión siguen trabajos en los que la experimentación se convierte en una labor seria y reflexiva, tan seria como el exorcismo que ejecutó un chamán para lograr una cura mágica.

El inicio de su carrera poética sólo podía estar presidido

por el desenfado. Eran los tiempos en los que la poesía en español, y más aún en Hispanoamérica, equivalía a corbata negra y cuello almidonado, a gestos grandilocuentes, sentimientos sublimes y metafísica hueca. Había que enfrentar tanto la retórica encumbrada y convertida ya en receta, como el vocabulario alambicado y muy gastado de la escuela de imitadores de Darío. "Por increíble que parezca", exclamaba Gironde, "los eternos figurones persisten en una retórica caduca y en un academismo avant la lettre, a la par que el pésimo buen gusto de algunos espíritus marmóreos continúa frecuentando una estética refrigerada o cierto dandismo tropical... El peor Rubén, el de las marquesas liliales y otros pajarracos de parterre, fomenta el ripio lacrimonal y el decorativismo de pacotilla" (31).

¿Qué hacer frente a esta práctica que al iniciarse los años veinte resultaba ya insostenible? Gironde tenía una estrategia a seguir. En la revista Martín Fierro publicó periódicamente una serie de aforismos bajo el título global de "Membretes", en los que expresaba en su estilo peculiar sus actitudes frente al arte y la poesía. En seguida se reproducen algunos como muestra:

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

"No hay que confundir poesía con vaselina; vigor con camiseta sucia".

"¿Cómo dejar de admirar la prodigalidad y la perfección con que la mayoría de nuestros poetas logra el prestigio de realizar el vacío perfecto?".

"Segura de saber donde se hospeda la poesía, existe siempre una multitud impaciente y apresurada que corre en su busca pero, al llegar a donde le han dicho que se aloja y preguntar por ella, invariablemente se le contesta: se ha mudado".

"La poesía siempre es lo otro, aquello que todos ignoran hasta que lo descubre un verdadero poeta" (O. C., págs. 135-149).

Por otra parte, en la edición argentina de su primer libro, Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, aparece una carta abierta en la que Girondo delimita la poética que regirá durante toda la primera etapa de su obra. "Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo SUBLIME", afirma de entrada en un epígrafe. La carta hace explícita la procedencia del material que nos presenta en el libro: "... se encuentran ritmos al bajar la escalera, poemas tirados en medio de la calle, poemas que uno recoge como quien junta puchos en la vereda". También asienta su postura frente al lenguaje, actitud expresada en la extensa cita que a continuación se reproduce:

"... es necesario declararle [...] la guerra a la levita, que en nuestro país se lleva a todas partes; a la levita con que se escribe en España, cuando no se escribe con golilla, de sótana o en mangas de camisa. Porque es imprescindible tener fe [...] en nuestra fonética, desde que fuimos nosotros, los americanos, quienes hemos oxigenado el castellano, haciéndolo un idioma respirable, un idioma que puede usarse cotidianamente y escribirse de 'americana', con la 'americana' nuestra de cada día" (O.C., pág. 50).

Un idioma que puede usarse cotidianamente, sí, porque, agrega: "Lo cotidiano [...] ¿no es una manifestación admirable y modesta de lo absurdo? Y cortar las amarras lógicas, ¿no implica la única y verdadera posibilidad de aventura?" Tal programa se cumple cabalmente en sus primeros libros, en los cuales despliega su "certidumbre reconfortante de que, en nuestra calidad de latinoamericanos, poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérrimo, capaz de digerir, y de digerir bien".

Tal vez lo primero que llama la atención al leer los dos primeros libros de Gironde, Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (1922) y Calcomanías (1925), es el desbordado despliegue de imágenes de gran fuerza visual:

"¡Barcas heridas, en seco, con las alas plegadas!" (O.C., pág. 53).

"Con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de los otros y cuando están arriba, ponen el lomo, para que las palmeras les den un golpe de plumero en la azotea".

"... alguien se crucifica al abrir de par en par la ventana" (O.C., pág. 63).

"... la ciudad
muerde con sus almenas
un pedazo de cielo" (O.C., pág. 95).

Encontramos también múltiples referencias a la vida urbana contemporánea, sobre todo en Veinte poemas:

"Pienso en donde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que me entran por las pupilas" (O.C., pág. 63).

"El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles" (O.C., pág. 63).

"La luna, como la esfera luminosa de un edificio público" (O.C., pág. 77).

Otro aspecto sobresaliente consiste en el gusto por la metáforas muy elaboradas:

"... mujeres salobres,
enyodadas,
de ojos acuáticos, de cabelleras de alga,
que repasan las redes colgadas de los techos
como velos nupciales" (O.C., pág. 54).

"... botellas decapitadas de 'champange' con corbatas
blancas de payaso..." (O.C., pág. 65).

"Negras vestidas de papagayo" (O.C., pág. 71).

"... mientras el Tajo,
alfanje que se funde en un molde de piedra,
atraviesa los puentes y la Vega..." (O.C., pág. 95).

"... los vagones resbalan,
sobre los trastes de la vía,
para cantar en sus dos cuerdas
la reciedumbre del paisaje" (O.C., pág. 100).

No hay evasión en los dos primeros libros de Gironde. A través de la escritura intenta apropiarse de lo que tiene enfrente, para fijarlo de una buena vez en el papel. Borges captó esa tentativa y escribió las siguientes líneas:

"Girondo es un violento. Mira largamente las cosas y de un golpe les tira un manotón. Luego las estruja, las

guarda. No hay aventura en ello, pues el golpe nunca se frustra. A lo largo de las cincuenta páginas de su libro [Calcomanías], he atestiguado la inevitabilidad implacable de su puntería" (32).

La primera poesía de Gironde se encuentra firmemente enraizada en lo que le rodea. Su propósito inmediato consiste en registrar escenas callejeras, cotidianas. Así logra capturar lo extraordinario, surgido a la vuelta de cualquier esquina, al abrirse la puerta de un ascensor, bajo la sombra de un peatón, en la luz que cae de la cabeza de un farol. Por otra parte, no resulta impropio afirmar que los dos primeros libros de Gironde son libros de viaje. Hay poemas sobre Río de Janeiro, Venecia, Dakar, Biarritz, Verona; Calcomanías en su totalidad está dedicado a España y sus ciudades: Toledo, Sevilla, Algeciras, Madrid, Granada. Muchos de esos poemas dan la impresión de postales, de apuntes y bocetos tomados del natural, de instantáneas.

El abordar temas cotidianos no puede considerarse en lo absoluto una aportación. El último modernismo tuvo en dos de sus más altos exponentes poetas interesados en lo cotidiano (y a veces hasta en lo banal): Lugones y López Velarde. El sencillismo también colaboró en esa labor. La cotidianidad de Gironde, sin embargo, tiene sus propios matices. Entra por la vista, como ya se mencionó. "Gironde es más bien un ojo que quiere acopiar y devorar todo; en términos pictóricos, estaría

más cerca del 'fuavismo' antes que del 'cubismo'", afirma Guillermo Sucre (33). He ahí una de las claves de la visión poética de Gironde. Si bien el poeta toma del mundo cotidiano, de las calles de las ciudades, en particular, los elementos de su visión, éstos no van a pasar al poema tal cual, sino que atraviesan un filtro distorsionador, como corresponde en mayor o menor medida a toda actividad estética.

¿Cómo opera esa distorsión? El poeta argentino echa mano de diversos recursos. Uno de ellos es la hipérbole:

"Sólo por cuatrocientos mil reis se toma un café, que perfuma todo un barrio de la ciudad durante diez minutos" (O.C., pág. 61).

"Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda" (O.C., pág. 63).

"Cada ochocientos metros
de mal olor
nos hace 'flotar'
de un 'upper cut'" (O.C., pág. 107).

En ocasiones invierte el orden natural y las cosas se animan mientras hombres y animales se convierten en meros objetos:

"Bandadas de gaviotas, que finjen el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel" (O.C., pág. 57).

"Brazos,
piernas amputadas.
Cuerpos que se reintegran.
Cabezas flotantes de caucho" (O.C., pág. 57).

"Calles que suben,
titubean,
se adelgazan
para poder pasar,
se agachan bajo las casas,
se detienen a tomar el sol,
se dan de narices
contra los clavos de las puertas
que les cierran el paso" (O.C., pág. 107).

"Las mesas dan un corcovo y pegan cuatro patadas en el aire" (O.C., pág. 65).

Incluso la unión de objetos disímbolos en una simple enumeración rarifica y saca de sus moldes al mundo habitual, como se puede observar en algunos de los anteriores ejemplos. Humor y erotismo también son armas a las que recurre Gironde para transformar los ambientes fugaces que trata de fijar, que convierten lo común y corriente en algo extraordinario.

El humor que campea en Veinte poemas y Calcomanías se halla estrechamente ligado al que ejerció Ramón Gómez de la Serna. Gómez de la Serna, escritor del cual José Emilio Pacheco ha dicho que fue "padre de la vanguardia en lengua española a quien no descubriremos hasta que París y Nueva York le den su bendición" (34), constituye una figura singular del mundo literario hispánico, figura al mismo tiempo omnipresente y marginal. Su aportación más original e imitada en su momento fueron las célebres greguerías, relámpagos verbales que condensan una imagen sorprendente, humor + metáfora, según la definición de su autor. Entre Gironde y Ramón hubo un reconocimiento mutuo: fueron amigos que intercambiaron ideas, experiencias y dedicatorias, y el puente literario entre ellos fueron las greguerías, que dejaron una profunda huella en el poeta argentino. Gómez de la Serna debe haber notado esa semejanza, pues saludó la aparición de Veinte poemas de la siguiente manera:

"He aquí un poeta en prosa hijo de los tiempos que corren, descubridor, percusivo (sic), digno de compartir nuestro derecho a la primogenitura y a sentarse a nuestra mesa sin previo aviso (35).

Gironde atrapa un hecho cotidiano y lo congela de manera similar a la del escritor español. Veamos algunas greguerías:

"Las porteras son las parteras de la madrugada".

"Las mecanógrafas llevan ojeras violetas en los dedos".

"Se va el tren del día y, por último, vemos en su furgón de cola el farol rojo del ocaso".

Ahora comparemos con algunas imágenes de Girondo:

"El campanario de la iglesia,
es un escamoteo de prestidigitación,
saca de su campana
una bandada de palomas" (O.C., pág. 54).

"Las notas del pistón describen una trayectoria de cohete, vacilan en el aire, se apagan antes de darse contra el suelo" (O.C., pág. 55).

"Hartos de tierra firme,
los marineros
se embarcan en los cafés,
hasta que el mareo los zambulle
bajo las mesas" (O.C., pág. 105).

"Paradas en lo alto de las chimeneas,
las cigüeñas meditan la responsabilidad
de ser la única ornamentación del monasterio..." (O.C., pág. 115).

Las semejanzas saltan a la vista. Sin embargo, Girondo llevó su práctica más allá de las greguerías, que tenían fronteras perfectamente delimitados por su creador (36): no debían ser cómicas y sí, en cambio, poseer una buena dosis de optimismo. Girondo no elude lo cómico en ningún momento:

"El candombe les bate las ubres a las mujeres para que al pasar, el ministro les ordeñe una taza de chocolate. (O.C., pág. 71),

dice de las negras en el poema "Fiesta en Dakar". Además, tampoco rehuye lo grotesco:

"Hay efebos barbilampiños que usan una bragueta en el trasero" (O.C., pág. 76).

El humor de Girondo no sólo brota del absurdo que la vida cotidiana le proporciona, no sólo de los chispazos que saltan al chocar las palabras inmersas en juegos fonéticos y semánticos. El humor se destila también de la mirada ácida y corrosiva del escritor, de la actitud irrespetuosa e inconforme del poeta frente a todas las convenciones. El humor, además, extiende sus fronteras y comparte su territorio con el erotismo. La visión de Girondo, tan permeada de sensualidad, lo lleva a encontrar y registrar las manifestaciones del erotismo en la vida diaria, el "susurro de todos los senos al rozarse", como dice en uno de sus poemas callejeros. El erotismo se convierte

en un elemento arrasador, desenfadado e irreverente, igual que esas "tetas que saltarán de un momento a otro de un escote, como dos enormes bolas de billar".

El poema erótico más afortunado del primer libro de Gironde se ampara bajo el título de "Exvoto". En él se retrata a las muchachas de un barrio, creando un clima tenso que oscila entre la vulgaridad ("usan moños de seda que les liban las nalgas en un aleteo de mariposas") y la sorpresa juguetona y eficaz ("si alguien las mira en las pupilas, aprietan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda"). Si bien es cierto que el erotismo se halla casi por completo ausente en Calcomanías, eso se debe a que sus poemas buscan atrapar el ámbito de España, donde, anota irónicamente Gironde:

"Cada doscientos cuarenta y siete hombres,
 trecientos doce curas
 y doscientos noventa y tres soldados
 pasa una mujer" (O.C., pág. 99).

España, para él, era un país en el que el tiempo parecía haberse detenido ("¿España? ¿1870?... ¿1923?...", rubrica en uno de los poemas de Calcomanías). En ese ambiente donde las mujeres ven pasar el tren, porque es lo único que pasa, el erotismo no está ausente, pero tiene pocas oportunidades de aflorar abiertamente y debe esperar el momento oportuno, como la semana santa:

"Frente a todos los espejos de la ciudad, las mujeres ensayan su mirada 'Smith Wesson'", pues, como las vírgenes, sólo salen de casa esta semana, y si no cazan nada, seguirán siéndolo" (O.C., pág. 130).

César Fernández Moreno afirma con toda razón que la actitud de Gironde era hipervital (37). Tal actitud se refleja en sus intentos por atrapar el mundo y la vida a través de un despliegue sensual, de una mirada divertida e ingeniosa, no exenta en múltiples ocasiones de burla. Pero no todo es alegre, no todo es desenfadado. Gironde también capta la falsedad que impregna la vida urbana, la oposición cada vez más evidente entre ciudad y mundo natural:

"El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles" (O.C., pág. 63).

"Automóviles afónicos. Escaparates constelados de estrellas falsas, mujeres que van a perder su sonrisa al bazará" (O.C., pág. 75).

A diferencia de los futuristas, el poeta argentino desconfía de las máquinas y de su poder. "La vida aquí es urbana y simple" (O.C., pág. 63), dice en un poema, pero hay, en otro, "un perro fracasado, con ojos de prostituta que nos da vergüenza mirarlo y dejarlo pasar". "Los perros fracasados", aclara el poeta a pie de página, "han perdido a su dueño por levantar

la pata como una mandolina, el pellejo les ha quedado demasiado grande, tienen una voz afónica, de alcoholista, y son capaces de estirarse en el umbral, para que los barran junto con la basura" (O.C., pág. 79). Ciudad y naturaleza, ciudad y vida plena, irremediabilmente se oponen. La ciudad, incluso, puede ser una amenaza para el hombre mismo:

"Junto al cordón de la vereda un quisco acaba de tragarse a una mujer" (O.C., pág. 78).

"Al llegar a la esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía" (O.C., pág. 63).

Aparecen, además, en Veinte poemas, dos "Nocturnos" en los que irrumpen notas inquietantes, perturbadoras. Enrique Molina los ve como "breves paréntesis, suficientes, sin embargo, para introducir el desasosiego en la fiesta de los sentidos, la sensación de algo tenebroso y difuso, en acecho bajo el calor y la algarabía diurnas" (38). En los "Nocturnos" se encuentran algunos de los momentos más intensos de los primeros libros de Girondo. En ellos la ciudad muestra su rostro oscuro, el de esa "hora en que los muebles viejos aprovechan para sacarse las mentiras, y en que las cañerías tienen gritos estrangulados, como si se asfixiaran dentro de las paredes" (O.C., pág. 59). El poeta se pregunta: "¿Por qué, a veces, sentiremos una tristeza parecida a la de un par de medias tirado

en un rincón?" (O.C., pág. 77). No hay respuesta, únicamente la soledad enorme del habitante de la ciudad, el desamparo similar al de los papeles que se arrastran en los patios vacíos. En la noche urbana, "el único consuelo es la seguridad de que nuestra cama nos espera, con las velas tendidas hacia un país mejor" (O.C., pág. 77).

Los temas abordados por Gironde exigían un lenguaje acorde, un lenguaje desenfadado y juguetón, en apariencia despojado y sencillo. Por eso aparecen en sus poemas palabras de todos los días, el tono de conversación, los giros coloquiales, a veces agresivos:

"Machos que se requiebran en un corte ritual, la cabeza hundida entre los hombros, la jeta hinchada de palabras soeces" (O.C., pág. 65).

Nada más alejado de las filigranas y los fríos mecanismos de relojería verbal de los modernistas. Contribuye también a los fines de Gironde el hecho de que emplee indistintamente verso y prosa, para demostrar que la poesía no sólo radica en la forma impecable, como hasta entonces había impuesto la retórica en boga.

Escribir "mal" era una de las metas de Gironde. El mismo lo asentó en uno de sus "membretes":

"Llega el momento en el que aspiramos a escribir algo peor". (O.C., pág. 139).

Borges también lo percibió:

"Girondo impone a las pasiones del ánimo una manifestación visual inmediata, afán que da cierta pobreza a su estilo (pobreza heroica y voluntaria, se entiende bien), pero que le consigue relieve" (39).

¿Qué significaba para Girondo escribir "mal"? Simple y sencillamente la aplicación de sus postulados literarios, cuyas características ya se mencionaron más arriba. Escribir "mal" significaba para Girondo, al igual que para el resto de su generación, romper con la tradición poética instaurada por el modernismo, introducir en la escritura de ese género todo aquello que había sido rechazado, así como los elementos que caracterizaban a los tiempos que corrían. El sistema de Girondo, en sus primeros libros, consistió básicamente en fragmentar el mundo y en violentar las convenciones establecidas en cuanto al quehacer del poeta. Si la mera acumulación de imágenes ya es de por sí violenta, también existen múltiples fragmentos en los que el contenido implica algo violento:

"... alguien se crucifica al abrir de par en par la ventana" (O.C., pág. 63).

"... entre un oleaje de brazos y de espaldas estallan las trompadas, como una rueda de cohetes de bengala" (O.C., pág. 65).

"... las chicas se sacan los senos de las batas para arrojárselos a las comparsas" (O.C., pág. 74).

(Vírgenes que) "usan de alfiletero el corazón" (O.C., pág. 87).

El empleo mismo de las comparaciones llega a ser sumamente violento:

"Bandadas de gaviotas que finjen el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel" (O.C., pág. 57).

"El bandoneón canta con esperezos de gusano baboso..." (O.C., pág. 65).

"... al persignarse revive en una vieja un ancestral orangután" (O.C., pág. 87).

La escritura de Gironde en Veinte poemas y Calcomanías da la impresión de haber sido redactada rápidamente, de apuntes despeinados, garabateados sobre cualquier papel. Eso, sin embargo, no es más que mera apariencia, el efecto buscado por

el poeta. Cada adjetivo está seleccionado con sumo cuidado y en general son exactos y justos. La construcción de las imágenes responde a los procedimientos adecuados para plasmar la visión del autor. Es, al fin y al cabo, una escritura literaria que sabe emplear sus recursos, que en su aparente desenfado se da el lujo de embelesarse con las palabras, de jugar con aliteraciones, como en el siguiente ejemplo:

"... un inglés que fabrica niebla con pupilas y su pipa"
(O.C., pág. 55).

Con los ultraístas argentinos surge la propuesta de otra manera de ejercer la poesía, de una práctica poética renovadora que flotaba en el aire y en las obras de Gironde alcanza algunas de sus manifestaciones concretas más logradas.

Fin de etapa

La primera etapa de la trayectoria poética de Oliverio Gironde se cierra en 1932, ya concluido desde años antes el movimiento ultraísta, con la publicación de Espantapájaros (al alcance de todos).

Con ese libro Gironde vuelve a causar revuelo, no sólo por su contenido, sino porque en este caso aplicó al pie de la letra uno de sus "membretes": "Un libro debe construirse como un reloj y venderse como un salchichón". Para presentar el libro

Girondo organiza una intensa y espectacular campaña publicitaria. Gómez de la Serna describe así los desplantes del poeta:

"Oliverio alquiler nada menos que un coche coronario -es decir, el coche que va detrás de la carroza fúnebre llevando las coronas- y en ese coche tirado por seis caballos y con un cochero y lacayo vestidos a la moda del Directorio, eleva un gran espantapájaros con chistera, monóculo y pipa, alrededor del que revolotean unos cuervos y lo hace pasear por las calles de Buenos Aires durante algunas semanas anunciando su libro" (40).

En Espantapájaros Girondo lleva hasta el límite la modalidad inicial de su escritura. En sus veinticuatro textos, casi todos en prosa más bien narrativa, encontramos de nuevo el gusto por las imágenes sorprendentes, el erotismo y el humor. Presenta también un trabajo del lenguaje más minucioso y los juegos de homofonía, por ejemplo, alcanzan alturas delirantes:

"Abandoné las carambolas por el calembur, los madrigales por los mamboretás, los entreveros por los entretelones, los invertidos por los invertebrados. Dejé la sociabilidad a causa de los sociólogos, de los solistas, de los sodomitas, de los solitarios [...] Conjuré las conjuraciones más concomitantes con las conjugaciones conyugales [...] A pesar de mis predilecciones, tuve que distanciarme de los contrabandistas y de los contrabajos; pero

intimé, en cambio, con la flagelación, con los flamencos"
(O.C., pág. 163).

Uno de los procedimientos más evidentes de este libro consiste en elegir un sustantivo o un verbo, cuya función gramatical primaria es la de núcleo, y cargarlos de una sarta de modificadores que van metamorfoseando el sentido original de los núcleos, como en los textos 7, 18 y 22:

"Amor pasado por agua, a la vainilla, amor al portador, amor a plazos. Amor analizable, analizado. Amor ultramarino. Amor ecuestre" (O.C., pág. 170).

"Llorar a lágrima viva. Llorar a chorros. Llorarla digestión. Llorar el suelo. Llorar ante las puertas y los puertos. Llorar de amabilidad y de amarillo" (O.C., pág. 190).

"Solidario por predestinación y por oficio. Solidario por atavismo, por convencionalismo. Solidario a perpetuidad. Solidario de los insolidarios y solidario de mi propia solidaridad" (O.C., pág. 201).

Espantapájaros es un libro sin programa definido en cuanto a los recursos que emplea su autor, que ni acepta ni rechaza el verso y todos los demás instrumentos poéticos. A través de narraciones y descripciones armadas con una falsa neutralidad,

Girondo magnifica el humor y el erotismo, pero también hay algo más: el erotismo, luego de una primera irrupción en la que oscila entre lo vulgar y lo obvio y representa un puente hacia la libertad (por medio de la imagen simbólica del vuelo), se transforma en un elemento amenazante y peligroso; el humor fresco y desenfadado de los primeros dos libros se convierte en negro y amargo, en un fluido urticante que impone el absurdo y mina lo que toca. Aparecen, además, como nuevos elementos, el pesimismo y la muerte. No era para menos. Luego de emprender una larga serie de viajes, Girondo regresa a la Argentina en 1931 para establecerse definitivamente en Buenos Aires. El país que encuentra entonces es muy diferente al de los años veinte: en 1930 el general Uriburu encabeza un golpe de estado que implantó en Argentina lo que se ha denominado como la "década infame". Visto desde esa perspectiva, Espantapájaros es, como afirma César Fernández Moreno, "otro monumento de esa ominosa década argentina" (41).

Ante ese mundo la escritura de Girondo reacciona con los elementos antes mencionados y adquiere un marcado tinte agresivo. "Irritar: éste es obviamente uno de los efectos que busca Girondo", dice Guillermo Sucre de Espantapájaros (42). En efecto, la sociedad no tiene nada que ofrecerle al poeta argentino y éste se ensaña con todo lo que es convencional en ella. ¿Qué actitud adopta?:

"Hay días en que no soy más que una patada, únicamente una patada [...]"

Cuando comienzo a dar patadas, es inútil que quiera contenerme. Necesito derrumbar las cornisas, los mingitorios, los tranvías. Necesito entrar -¡a patadas!- en los escaparates y sacar -¡a patadas!- todos los maniqués a la calle [...]

A patadas con el cuerpo de bomberos, con las flores artificiales, con el bicarbonato. A patadas con los depósitos de agua, con las mujeres preñadas, con los tubos de ensayo" (O.C., pág. 180-181).

La violencia exacerbada que atraviesa los poemas de Es-pantapájaros no se manifiesta únicamente en las imágenes como en sus dos primeros libros, sino que invade al lenguaje mismo, introduciendo expresiones impensables en el concepto de poesía que hasta poco antes se tenía:

"... necesito poner tantas personalidades de acuerdo, que prefiero renunciar a cualquier cosa y esperar a que se extenúen discutiendo lo que han de hacer de mi persona, para tener, al menos, la satisfacción de mandarlas todas juntas a la mierda". (O.C., pág. 172).

La violencia desatada, por otra parte, no es exclusiva del poeta o del personaje del libro, sino que se encuentra en el ambiente que los rodea, colmándolos de catástrofes, de "poleas que no se contentan con devorar millares y millares de dedos meñiques", de "máquinas de coser que amenazan zurcirnos hasta

los menores intersticios". La vida se transforma entonces en "un largo embrutecimiento" contra el que hay que luchar, porque "la costumbre nos teje, diariamente, una telaraña en las pupilas".

El personaje sin nombre que recorre los textos de Espan-
tapájaros está consciente de lo que lo rodea y trata de esta-
blecer vínculos con todo, comunicarse con el mundo, comprender
lo que sucede y solidarizarse. En casi todos los veinticuatro
textos que integran el libro hay intentos por logrararlo, por
"no concebir otra aspiración que la de recibirse de calavera".
Al final, a pesar de todas las tentativas, sólo quedan una co-
sa: "el miasma de la certidumbre de la muerte", frase con la
que por cierto se cierra el libro. Significativamente, por otra
parte, el poemario se abre con un escrito ideográfico (con for-
ma de espantapájaros) que gira alrededor de la frase verbal
no saber nada conjugada en todas las personas, y remata con un
juego elaborado con el verbo creer: "... creo que creo en lo
que no creo. Y creo que no creo en lo que creo que creo".

Los climas de Espan-
tapájaros se derivan del procedimien-
tos, de la reacción que Gironde privilegia en este libro: la
sublimación. Dice el texto 10:

"Qué otros practiquen -si les divierte- idiosincracias
de felpudo. Que otros tengan para las cosas una sonrisa
de serrucho, una mirada de charol.

Yo he optado, definitivamente, por lo sublime, y sé por experiencia propia, que en la vida no hay más solución que la de sublimar, que la de mirarlo y resolverlo todo, desde el punto de vista de la sublimidad" (O.C., pág. 176).

La sublimación asumida por el poeta, sin embargo, es de signo negativo, un proceso que lo mismo le sirve para enfrentar el mundo con las palabras (la única arma a su alcance), que para asumir la violencia, el caos y el absurdo que lo rodean. Si la vida se ha convertido en un ramillete de hechos inconexos y violentos, si el encuentro erótico no ofrece más que situaciones siniestras y la muerte se apodera de todo, a pesar de esporádicos desplantes vitales ("¡Viva el esperma... aunque yo perezca!"), el poeta se hunde en las palabras y en sí mismo, adoptando una visión ácida y pesimista, por lo que declara:

"En estas condiciones, creo sinceramente que lo mejor es tragarse una cápsula de dinamita y encender, con toda tranquilidad, un cigarrillo" (O.C., pág. 158).

El texto 24 cierra el libro con la visión apocalíptica de una ciudad donde los habitantes, para enfrentar a la muerte, se dejan morir. Esa era la visión que Argentina le impuso a Girondo a su regreso. Durante diez años el poeta deja de ejercer su oficio y pública tan sólo el relato Interlunio, el prólogo para el catálogo de una exposición y un folleto con tres

ensayos. En esos diez años el medio ambiente, no sólo de su propio país, sino del mundo entero, se enrarecería cada vez más. Ya no eran tiempos de juegos y bromas. La visión poética de Gironde, sin renunciar a la experimentación, cambiaría en gran medida. Gironde contribuyó en sus primeros libros a la creación de una nueva retórica que desplazara a los moldes anteriores. Tal vez, entre los miembros de su grupo, fue el que más luchó por lograrlo. También percibió que la retórica de sus primeros libros se agotaba rápidamente, que ya no correspondía a lo que lo rodeaba. En Espantapájaros, con su desahogado despliegue anarquista, toma lo mejor de su retórica inicial y le da un giro. Los siguientes libros de poesía, Persuasión de los días (1942), Campo nuestro (1946) y En la masmédula (1954), mostrarán a un Gironde que si bien repite temas y obsesiones, nunca recurre a los mismos procedimientos retóricos, sino que constantemente busca nuevos y diferentes modos de expresión, cada vez más radicales.

NOTAS

- 1) Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte, tomo III, pág. 269.
- 2) Hauser, op. cit., pág. 270.
- 3) Marcel Raymond, De Baudelaire al surrealismo, pág. 185.
- 4) Marcos Kaplan, "Estado, cultura y ciencia", en Cultura y creación intelectual en América Latina, pág. 87.
- 5) Kaplan, op. cit., pág. 88.
- 6) Jean Franco, La cultura moderna en América Latina, pág. 46.
- 7) Citado por José Emilio Pacheco en Poesía modernista, una antología general, pág. 160.
- 8) Nelson Osorio, "Renovación y vanguardia", en Texto crítico, núm. 24-25, pág. 115.
- 9) Nelson Osorio, op. cit., pág. 118.
- 10) Nelson Osorio, op. cit., pág. 120.

- 11) Lo expresado en los primeros párrafos de esta sección sigue muy de cerca en su mayor parte lo dicho por David Viñas en De Sarmiento a Cortázar, pág. 44.
- 12) Ver David Viñas, op. cit., pág. 32-36.
- 13) César Fernández Moreno, "El ultraísmo", en Los vanguardismos en América Latina, pág. 30.
- 14) Citado por Guillermo de Torre en Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura, pág. 60.
- 15) Torre, op. cit., pág. 65.
- 16) César Fernández Moreno, "El Ultraísmo", en Los vanguardismos en América Latina, pág. 21.
- 17) Jorge Luis Borges, "Ultraísmo", en Los vanguardismos en América Latina, pág. 135.
- 18) Borges, op. cit., pág. 134.
- 19) Borges, op. cit., pág. 138.
- 20) "Manifiesto de Martín Fierro", en Los vanguardismos en América Latina, págs. 143-144. Este manifiesto fue publicado sin firma, pero es un hecho que su autor fue Oliverio Girondo.

- 21) César Fernández Moreno, "El ultraísmo", en Los vanguardismos en América Latina, pág. 33.
- 22) Fernández Moreno, op. cit., pág. 40.
- 23) Enrique Anderson Imbert, Historia de la literatura hispanoamericana, tomo II, pág. 78-79.
- 24) - Stefan Baciu, "Oliverio Girondo: Martín Fierro en tranvía", en Antología de la poesía surrealista latinoamericana.
- Antonio de Undurruga, "Teoría del creacionismo", prólogo a Vicente Huidobro, Poesía y prosa.
- 25) Stefan Baciu, op. cit., pág. 55.
- 26) Citado en Antonio de Undurruga, op. cit., pág. 124.
- 27) Ver César Fernández Moreno, "Girondo entre dos calles de Buenos Aires", en ¿Poetizar o politizar?
- 28) César Fernández Moreno, op. cit., págs. 215-216.
- 29) Saúl Yurkievich, "El ojo del cero", en Fundadores de la nueva poesía latinoamericana, pág. 163.

- 30) Enrique Anderson Imbert, Historia de la literatura hispanoamericana, tomo II, pág. 79.
- 31) Citado en Los vanguardismos en América Latina, pág. 29.
- 32) Citado en Ramón Gómez de la Serna, Retratos contemporáneos escogidos, pág. 196.
- 33) Guillermo Sucre, "Adiciones, adhesiones", en La máscara, la transparencia, pág. 274.
- 34) José Emilio Pacheco, prólogo a Luis Cardoza y Aragón, Poesías completas y algunas prosas, pag. 9.
- 35) Ramón Gómez de la Serna, "Oliverio Gironde", en Retratos contemporáneos escogidos, pág. 189.
- 36) Ver el prólogo que acompaña a las diferentes ediciones de las greguerías.
- 37) César Fernández Moreno, "Gironde entre dos calles de Buenos Aires", en ¿Poetizar o politizar?, pág. 211.
- 38) Enrique Molina, "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Gironde", prólogo a O. Gironde, Obras completas, pág. 18.

- 39) Citado en Ramón Gómez de la Serna, "Oliverio Gironde", en Retratos contemporáneos escogidos, pág. 196.
- 40) Ramón Gómez de la Serna, "Oliverio Gironde", en Retratos contemporáneos escogidos, pág. 202.
- 41) César Fernández Moreno, "Gironde entre dos calles de Buenos Aires", en ¿Poetizar o politizar?, pág. 217.
- 42) Guillermo Sucre, "Adiciones, Adhesiones", en La máscara, la transparencia, pág. 277.

BIBLIOGRAFIA

Anderson Imbert, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana, Vol. I, F.C.E., México, 1970.

Anderson Imbert, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana, Vol. II, F.C.E., México, 1970.

Ara, Guillermo (Sel.), Los poetas de Florida, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.

Baciu, Stefan, Antología de la poesía surrealista latinoamericana, Mortiz, México, 1974.

Bretón, André, Manifiestos del surrealismo, Guadarrama, Madrid, 1969.

Collazos, Oscar, Los vanguardismos en América Latina, Península, Barcelona, 1977.

Fernández Moreno, César (Coord.), América Latina en su literatura, UNESCO - Siglo XXI, 1979.

Fernández Moreno, César ¿Poetizar o politizar?, Losada, Buenos Aires, 1973.

Franco, Jean, La cultura moderna en América Latina, Mortiz, México, 1971.

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

Gómez de la Serna, Ramón, Retratos contemporáneos escogidos, Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

González Casanova, Pablo (Coord.), Cultura y creación intelectual en América Latina, Siglo XXI, México, 1984.

Hauser, Arnold, Historia social de la literatura y el arte, tomo III, Guadarrama, Madrid, 1979.

Lafleur, Héctor René y Provenzano, Sergio D., Las revistas literarias, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.

Masiello, Francine, "Oliverio Girondo: el carnaval del lenguaje", en Hispanamérica, año VI, núm. 16, abril de 1977.

Micheli, Mario de, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Alianza, Madrid, 1979.

Nóbile, Beatriz de, El acto experimental, Losada, Buenos Aires, 1972.

Osorio, Nelson, "Literatura de posguerra: renovación y vanguardia", en Texto crítico, año VIII, núm. 24-25, Universidad Veracruzana, 1982.

Raymond, Marcel, De Baudelaire al surrealismo, F.C.E., México, 1984.

Rosales, César y Torre, Guillermo de, Poetas Argentinos contemporáneos, Ministerio de Relaciones Exteriores y Cultura, Buenos Aires, 1964.

Santiago, José Alberto, Antología de la poesía argentina, Editora Nacional, Madrid, 1973.

Sucre, Guillermo, La máscara, la transparencia, Monte Avila, Caracas, 1975.

Torre, Guillermo de, Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura, Guadarrama, Madrid, 1968.

Undurraga, Antonio de, "Teoría del creacionismo", en Vicente Huidobro, Poesía y prosa, Aguilar, Madrid, 1967.

Viñas, David, De Sarmiento a Cortázar, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1971.

Yurkievich, Saúl, Fundadores de la nueva poesía latinoamericana, Barral, Barcelona, 1978.