



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

CANTO ALABE SOLICROO. POESÍA FONÉTICA EN LA TRADICIÓN DE LA VANGUARDIA Y LA POSTVANGUARDIA LATINOAMERICANAS. BRULL, GIRONDO Y HUIDOBRO.

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

PRESENTA:

MARCOS EMILIO BUSTOS FLORES

TUTORA	DRA. YANNA HADATTY MORA (IIFL UNAM)
COMITÉ TUTORAL	DR. DAVID GARCÍA PÉREZ (IIFL UNAM) DR. PEDRO SERRANO CARRETO (FFyL UNAM) DRA. SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES (FFyL UNAM) DR. ISRAEL RAMÍREZ CRUZ (FFyL UNAM)

MÉXICO, D.F. MAYO 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. Disparate. Sonoridad. Oposición al concepto de representación.	
Momentos de la historia del poema fonético.	
2.1. Disparate. <i>Brumeaba negro el sol.</i>	
El poema fonético “Jabberwocky” de Lewis Carroll.	9
2.2. Sonoridad. <i>Clop, clof, cloch.</i> La onomatopeya futurista.	
<i>Dlll rrrr beeeee bö.</i> “Ursonate” de Kurt Schwitters.	14
2.3. Oposición al concepto de representación. <i>O Gadjí Berimba.</i>	
Los <i>Lautgedichte</i> y el origen del término “poesía fonética”.	18
2.4. “Las jitanjáforas”, de Alfonso Reyes	23
3. Retórica y poema fonético.	
3.1. Al interior de la palabra. Clasificación	
y explicación de términos	28
3.2. Breve revisión de los términos.	28

3.3. La clasificación	31
4. Poesía fonética en tres textos de la vanguardia y la postvanguardia latinoamericana.	
4.1. Filiflama alabe cundre. La “Jitanjáfora” de Mariano Brull	36
4.2. La pura impura mezcla que merma las machimbres.	
 “La mezcla”, de Oliverio Girondo	50
4.3. Plegasuena cantatorio ululaciente. La forma en el Canto VII de <i>Altazor</i> de Vicente Huidobro	62
5. Conclusiones.	77
6. Bibliografía.	81

1. Introducción

El objeto de estudio de la presente tesis es la poesía fonética. Por ella entenderemos aquí un cierto tipo de poema experimental practicado por las vanguardias históricas y después de ellas, que se mueve en torno a dos extremos: el juego con la sonoridad del lenguaje y el *nonsense* o disparate que recrea, trasgrede, altera las palabras.

Ejemplos de poesía fonética son el “O Gadji berimba”, del dadaísta Hugo Ball: “O Gadji beri bimba, blandridi launa loni cadori”; la “Fontana Malata” del futurista Aldo Palazecchi: “Clof, clop, cloch/ Clofette [...] está abajo/ en el patio/ la pobre fuente”; la “Jitanjáfora” del poeta cubano Mariano Brull: “Filiflama alabe cundre/ Ala olalúnea alífera”; o “La mezcla” de *En la masmédula* del argentino Oliverio Girondo: “No sólo el solicroo/ el regosto, los suspiritos sólo”. Si bien cada uno de ellos aborda el problema desde una perspectiva propia, podemos agruparlos en dos categorías: los primeros dos se apoyan más en la sonoridad para producir su mensaje; los siguientes dos en la reconstrucción o alteración disparatada de las palabras. En unos hay una apropiación sonora y una aspiración a lo musical; en otros triunfa lo lúdico, el juego, la parodia y una sensación de poner en entredicho al propio lenguaje. Los cuatro, no obstante, forman parte de un mismo tipo de poesía experimental: en todos se pretende superar el significado, y, sobre todo, se pretende ir más allá del concepto de representación y mimesis del lenguaje. Éste rasgo capital los une, y es ése y no otro el que les da su estatuto como poemas fonéticos.

El primer objetivo de la presente tesis es rescatar el problema de la poesía fonética, poco revisado debido a su carácter experimental. Hay muchos estudios que

revisan la obra de los autores que hacen producciones fonéticas, por citar el ejemplo más obvio, el de Vicente Huidobro con su *Altazor*, pero, por el contrario, no abundan los estudios que se acerquen a él y desarrollen con una mayor minuciosidad sus procesos de alteración semántica y léxica. En los *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, Juan Larrea comenta, por ejemplo, que en *Altazor* “se esquilman poco a poco las imágenes y principian a hacerse presentes las mineralizaciones, por así decirlo, del idioma, las anáforas, las cacologías, dislocaciones y metátesis”¹. Larrea tiene el mérito de señalar que ocurren cambios en las palabras a lo largo de la obra, y que dichos cambios ocurren a distintos niveles de complejidad, ya sea a nivel semántico o a nivel sonoro, pero no señala el cómo ni el dónde de dichas mutaciones, o si son progresivas o no, hacia donde se van decantando y cuál es el parámetro que las rige. Esa precisión de lo que acontece al interior de palabras alteradas y recreadas, puede alcanzarse desde el poema fonético.

Sumado a esto, y más importante todavía, se debe recalcar que la mayoría de los textos de este tipo ni siquiera son motivo real de estudio, ni tienen la atención justa de la crítica. *Altazor* es un caso privilegiado dentro de la crítica de la poesía fonética. Lo que ocurre con la “Jitanjáfora” de Mariano Brull o “La mezcla” de Oliverio Girondo, los otros dos poemas que aquí analizaremos, resulta un tema que merece recuperación y su debido estudio. Ellos, como en Huidobro, nos conducen a posibilidades literarias a las que sólo desde este ángulo es posible avizorar. Ofrecen panoramas completos, respuestas con peso propio a problemáticas de la vanguardia y la llamada postvanguardia. El primer objetivo es reabrir el diálogo con la poesía fonética.

Un segundo objetivo es, por tanto, contribuir a incrementar los estudios sobre la poesía fonética en Latinoamérica, terreno en el que hay carencias y muchas vías por

¹ *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea* (las negritas son mías), p. 50.

continuar. La vanguardia latinoamericana no sólo nos toca directamente por nuestra propia circunstancia latinoamericana, también es justo apreciar que posee poemas fonéticos de estatura e importancia. Es por ello que termino este proceso de pensamiento con el análisis de tres poemas, los ya mencionados “Jitanjáfora”, “La mezcla” y el Canto VII de *Altazor*.

Un tercer objetivo es la recuperación de la poesía fonética en tanto disparate. El poema fonético es usualmente conocido como “una creación poética *basada* en los recursos *sonoros* de la lengua”². En la *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia*, de Mihai Grünfeld, con mejor perspectiva, es una “forma poética sin contenido conceptual ni afectivo que se dirige a la fantasía y al juego de los sonidos”³. No obstante, tampoco queda aclarado que el elemento primordial o incluso el único de verdadero peso no es la cuestión sonora.

Nos parece injusto revisar el valor de un poema, cualquiera que sea, solamente desde sus particularidades sonoras. El caso del poema fonético no es distinto. No se trata únicamente de una partitura que se cumplirá al ser recitada o interpretada vocalmente, no es una poesía sonora en la que el texto y lo literario tengan poca notoriedad o que pueda apreciarse a partir de lo meramente musical. Al respecto la siguiente reflexión de Kurt Schwitters, vanguardista alemán, autor de poemas fonéticos: “No considero consecuente tomar el sonido como el soporte del poema, puesto que el sonido sólo es unívoco en la palabra hablada, no en la escrita [...] Hay que distinguir estrictamente entre poesía y recitación”⁴.

² Guido Gómez de Silva, (ed.), *Diccionario de literatura*, FCE, México, 1999, p. 301.

³ Grünfeld, p. 477.

⁴ Schwitters, *Poesía fonética*, ed. De José Antonio Sarmiento, Universidad de Castilla-La Mancha, España, 2001, p. 8.

Por ello, se encuentra necesario abordar la noción de disparate, para focalizar la atención en el texto, y colocar a lo sonoro como uno más de los elementos, no el único ni el principal. Disparate (*nonsense* en inglés) es entendido aquí como “una trasgresión semántica o lógica que contribuye a crear la idea de un mundo alrevés (carnavalizado, en términos de M. Bakhtin), o bien se trata de una deformación paródica de un género previo”⁵, y, sobre todo “cierta coherencia sutil en el aparente absurdo”⁶. El disparate se estructura fuera de la lógica formal, pero posee una coherencia operante que lo aleja del simple balbuceo sin sentido; el disparate es la forma que toma el poema fonético para expresar su contenido. Así, debemos definir que la poesía fonética no está “basada en los recursos sonoros”, sino que se vale de ellos, pero también del disparate, para construir un mensaje que tiene como finalidad oponerse al concepto de lenguaje como representación logocéntrica y mimética. Recuperar la noción de disparate como constitutiva del poema fonético es otro objetivo más de la presente tesis.

Es objetivo también resaltar la posición frente al lenguaje que toma el tipo de poema que aquí revisamos. Si bien “toda creación literaria es en mayor o menor grado una remodelación de la realidad”⁷, esto es, que “toda creación literaria implica necesariamente la plasmación de una realidad humana y material”⁸, lo que define a las producciones fonéticas es su condición de no ser serviles a la representación, es decir, que independientemente de que no pueden escapar a su propia constitución mimética, tienen la necesidad de oponerse a ella; esto conlleva a que suelen producirse desde el margen, desde una zona periférica en donde sonoridad y disparate son los conductores del mensaje.

⁵ José Manuel Mateo, “Razones del disparate: las rimas de niños y para niños como gesto de lenguaje”, en *Lyra Mínima*, p. 8.

⁶ González de León, p. 118.

⁷ Kurt Spang, *Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria*, Universidad de Navarra, España, 2007, p. 153.

⁸ *ídem*.

Las hipótesis que nos ayudarán a cumplir dichos objetivos intentan responder a la pregunta ¿por qué es importante la poesía fonética? La primera es una hipótesis de tipo histórica: como fenómeno es ya interesante. Por ello me valdré de una breve reconstrucción temporal, que permita señalar los textos de donde proviene, por qué se genera su discurso y cómo es entendida por los primeros que la abordan. A la hipótesis histórica le dedicaremos el capítulo uno.

La segunda hipótesis es en el área de la retórica: la poesía fonética, en tanto alteración de la palabra, emplea figuras con las que no relacionamos tradicionalmente el trabajo poético. Es preciso descartar tropos como sinécdoque, comparación o metáfora, y recuperar o desarrollar algunos otros como glosolalia, crisis o *mot valise* para entender lo que al interior de los versos sucede. Hacer una clasificación de figuras retóricas propias del poema fonético y explicar de qué manera éstas pueden ayudar a comprender la intencionalidad de los textos es la forma en que probaremos esta hipótesis, y a ella le dedicaré el capítulo dos.

Una tercera hipótesis es de carácter político. La poesía fonética se opone al concepto de lenguaje como representación lógica o mimética, como se ha dicho. Para estos autores, cuando la palabra es solamente un instrumento, un útil, cae en un empobrecimiento o en un desgaste. Oponerse a dicha forma de abordar el lenguaje es política en tanto que supone que “hablar no es comunicar, es sujetar: la lengua como actuación de todo lenguaje (performance) no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista”⁹, si no recupera su dimensión lúdica y libre. Al seguir la postura de Roland Barthes respecto al lenguaje y la ideología, Oliver Réboul anota que “la lengua siempre impone obligaciones, por ejemplo elegir siempre entre lo masculino y lo femenino. En francés y en español, la palabra *hombre* designa al conjunto del género

⁹ Oliver Réboul, *Lenguaje e ideología*, FCE, México, 1986, p. 35.

humano, como si la mujer fuera menos representativa de la humanidad que el varón. ¿No es la lengua espontáneamente racista, sexista?”¹⁰. Es en este sentido en que es político cada texto fonético plantearía una solución a dicha problemática. Los poemas de Brull, Gironde y Huidobro serán analizados para inicialmente corroborar o no esta posición, y, de ser así, ubicar la propuesta que llevan a la práctica los poemas.

Finalmente, una cuarta hipótesis, ésta de índole estética, se intentará dar seguimiento para así responder a la pregunta ¿por qué es importante la poesía fonética? Al oponerse al concepto de representación en el lenguaje, la poesía fonética propone la visión de éste no como un medio, un instrumento, sino como un ser; parafraseando a J. Rivière en “Reconnaissance dadá”: “el lenguaje para ellos no es un medio, sino un ser”¹¹. En el caso que nos compete, la palabra y el lenguaje son la obra, no el material o el vehículo para llegar a ella. Ésa es la cuarta hipótesis e igualmente se revisará en el tercer apartado, con el análisis de los textos.

Para terminar esta introducción, sólo resta aclarar la pregunta por el corpus seleccionado. Si bien lo fonético es una forma y como tal puede expresarse sea en prosa o en poesía, la razón por la que se ha elegido esta última es porque lo fonético es un paradigma que nace dentro del marco de la poesía. La intención de entender el término a partir del momento de su construcción inicial permitirá una mejor comprensión de su desarrollo.

Hay ejemplos importantes de esta literatura latinoamericana en prosa, es muy célebre el fragmento 68 de *Rayuela* de Julio Cortázar (1958) (“Apenas él le amalaba el noema, ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sústalos exasperantes...”), por ejemplo, pero he decidido no incluir prosa en la presente

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ Kurt Spang, *Mimesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria*, Universidad de Navarra, España, 2007, p. 153.

tesis porque además depende de otras categorías, y plantea el problema desde otras circunstancias y motivos.

Los textos sobre los que voy a detenerme están en español porque me parece sumamente relevante hacer esta exploración temática dentro de los terrenos de Latinoamérica, que no sólo sostiene nuestra propia circunstancia, sino que posee obras de un gran valor estético que no ha sido en su justa medida recuperado.

Tampoco nos detendremos en la llamada poesía negrista, en la que autores como Nicolás Guillén, Emilio Ballagas o Luis Palés Matos se inscriben, y que es una poesía rica en alteraciones, neologismos y onomatopeyas, ya que el contenido político de sus obras toma un viraje que se separa y supera con mucho las motivaciones del corpus aquí presentado, además se considera que en general en ella el lenguaje cumple un papel mimético realista y una militancia.

Del mismo modo, hay otros ejercicios de las vanguardias latinoamericanas que sin ser propiamente fonéticos, se inscriben en el terreno de la alteración no únicamente de la palabra sino de la sintaxis y de la ortografía. El caso más notable es *Trilce*, de César Vallejo (1922). Si bien hay en este poemario una notoria preocupación por la forma y estructura del lenguaje, la obra participa de una estética singular que genera sus propios hallazgos, y que no puede ser agrupada a otros de sus contemporáneos, como el caso de los autores que tratamos, a riesgo de perder precisamente el peculiar enfoque que propone. Requiere ser revisado bajo parámetros distintos a los que aquí nos atenemos.

¿Por qué me refiero a “poemas fonéticos” y no a “jitanjáforas” siendo que los primeros son mejor conocidos por sus “recursos sonoros” y los segundos por la suspensión del referente en la creación de signos y por ser una creación enteramente

latinoamericana? El término jitanjáfora, sobre el que se volverá más adelante, fue acuñado por Alfonso Reyes bajo una composición de Mariano Brull; en él hay todo un desarrollo tipológico de casos de jitanjáforas, pero no se resalta la oposición al concepto de representación en el lenguaje como una necesidad de esta escritura, como aquí se postula, sino que se ve dentro de un marco más amplio, como un suceso más de la lengua. En el caso de Hugo Ball y los dadaístas, de donde se extrae el término “poema fonético”, existe toda una elaboración que concatena estas obras con una postura frente a instituciones y al lenguaje como herramienta de control. Puesto que, para este estudio, es ése el elemento que detona y se vuelve el tema, es imprescindible llamarlo poema fonético, refiriéndonos a la orientación primera de su definición.

Explicado el corpus, revisadas las hipótesis y los objetivos, procedemos a los capítulos.

2. Disparate. Sonoridad. Oposición al concepto de representación. Momentos de la historia del poema fonético.

2.1. Disparate. *Brumeaba negro el sol*. El poema fonético “Jabberwocky” de Lewis Carroll.

Alterar, desarticular o recomponer una palabra es el rasgo constitutivo del poema fonético. No obstante, no lo hace un rasgo privativo de éste; la capacidad de recomponer sonora o en su escritura una palabra es un suceso de la lengua, y ocurre a todos los niveles: cuando un niño aprende a pronunciar o a escribir, cuando un hablante se enoja, equivoca o juega, cuando un extranjero la aprende, etc.; alterar las palabras es un hecho que emana de la vida y vigencia de una lengua: “las lenguas que no cambian son sólo las lenguas muertas”¹², comenta Eugenio Coseriu en “Consideraciones sobre el neologismo” de Emilio Alarcos.

Ni la literatura ni el habla cotidiana se han portado distantes frente a este uso disparatado del lenguaje y la palabra. La diferencia es que en la literatura siempre ocurre de forma consciente, a voluntad, como una consecuencia que otorga el mismo texto. Por ello, lo primero que debemos asegurar al empezar una búsqueda del concepto y una presentación histórica, y de su consiguiente necesidad de oponerse y resistir frente al concepto de representación del lenguaje, es que siempre ha habido quien altere las

¹² Eugenio Coseriu en Emilio Alarcos, “Consideraciones sobre el neologismo”, en *El neologismo necesario*, p. 20.

palabras, ya sea en el uso cotidiano o en la literatura, pero no por ello siempre ha habido poemas fonéticos.

El poema fonético sólo puede entenderse como resultado de los procesos históricos y de pensamiento que van de finales del XIX a inicios del XX. Es en el curso de acontecimientos tales como lo que Hegel llama “la sociedad burguesa”, los trabajos estéticos que rodean el fauvismo, el impresionismo y la aparición de la cámara fotográfica, el desarrollo del simbolismo hasta las obras de Mallarmé, las crisis de pensamiento planteadas por un Marx y Nietzsche, que aparece la noción de poema fonético. Asimismo, será hasta las vanguardias artísticas donde tendrá su gran apogeo y desarrollo.

El primer atisbo de esta problemática es el célebre poema “Jabberwocky” del escritor inglés Lewis Carroll, incluido en la continuación de *Alice in Wonderland* (1865), *Through the Looking Glass* (1871), que aquí presentamos rápidamente.

Esta obra es de la mayor importancia para la presente tesis no sólo por su carácter inaugural, sino porque además de la sonoridad, aterriza su construcción fonética desde la noción de disparate. Ésta es la matriz de donde surge el tipo específico de texto que aquí nos concierne. Guarda similitudes con los poemas de Mariano Brull, Oliverio Girondo y Vicente Huidobro que posteriormente analizaremos. También cabe mencionar el fragmento 68 de *Rayuela* de Julio Cortázar, como otro de los esfuerzos importantes en Latinoamérica por llevar a la narrativa presupuestos fonéticos que se enlazan plenamente con el “Jabberwocky”: “Apenas él le amalaba el noema, ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sústalos exasperantes...”.

El de Carroll es un poema construido a base de palabras inventadas y yuxtaposiciones semánticas, que posee la virtud de crear sugerencias de sentido sin que por ello haya a cabalidad un sentido del mensaje. Así recibe Alicia su experiencia con el poema fonético, «“It seems very pretty” she said when she had finished it, “but is rather hard to understand!” (You see she didn’t like to confess, even to herself, that she couldn’t make it at all.) “Somehow it seems to fill my head with ideas –only I don’t know exactly what they are”»¹³. Ulalume González de León, escritora uruguaya radicada en México, tradujo varios poemas de disparate o sin sentido de Carroll e hizo una amplia investigación sobre el tema. Ella afirma que el “Jabberwocky”: “se ha convertido en el *nonsense* más famoso de la literatura [...] e impone, bajo la apariencia del candor, los más subversivos elementos que pueden precipitarse en experiencia poética”¹⁴.

Para González de León, el gran mérito del poema radica en que “carece de mensaje moral, estético, social o filosófico, pero no de encanto: *es muy bonito*, son las primeras palabras de Alicia cuando lo lee”¹⁵. Volcado enteramente a una pretensión de fascinar mediante el lenguaje, se aleja de la pretensión de codificar un discurso, de construir y elaborar un mensaje como fin del texto, y, de este modo, es la palabra la que por sí misma se convierte en el hecho estético, la que, sometida a una metódica trasgresión, produce sugerencias de sentido envueltas en una cadencia y ritmo estéticos. «“Jabberwocky” es el ejemplo más transparente de que la poesía más “turbia” puede ser digerida, de que la experiencia poética es accesible a todo lector bajo ciertas condiciones: si renuncia a “la incurable manía de reducir lo desconocido a lo conocido” (Breton); si aborda el texto a partir de una “suspensión de la incredulidad” (Pound); si

¹³ Carroll, *The Annotated Alice*, p. 427.

¹⁴ González de León, “*Jabberwocky*, el *nonsense*, y algunas conclusiones sobre la lectura de poesía”, revista *Plural*, n. 57, junio de 1976.

¹⁵ p. 116.

reconoce que el “contenido” también puede expresarse en forma no poética y que, por lo tanto, su valor en un mensaje poético es sólo anecdótico»¹⁶.

Alicia se encuentra con el Rey Blanco, quien le ofrece un poema que no puede comprender. Se trata de un poema “del otro lado del espejo”, por lo que sólo puede leerlo reflejándolo en un espejo, le explica. Los versos, que antes estaban alrevés, son finalmente reflejados en la superficie del vidrio y puestos en su dirección normal. Aún así, el poema sigue siendo igualmente incomprensible, y sus palabras, igualmente inaccesibles. El poema dice

JABBERWOCKY

Brillaba, brumeando negro, el sol;
agiliscosos giroscaban los limazones
banerrando por las váparas lejanas;
mimosos se fruncían los borogobios
mientras el momio rantas murgiflaba.

¡Cuidate del Jabberwocky, hijo mío!
¡Guárdate de los dientes que trituran
Y de las zarpas que desgarran!
¡Cuidate del pájaro Jubo-Jubo y
que no te agarre el frumioso Zamarrajo!

Valiente empuñó el gladio vorpal;
a la hueste manzona acometió sin descanso;
luego, reposóse bajo el árbol del Tántamo
y quedóse sesudo contemplando...

Y así, mientras cavilaba firsuto.
¡¡Hete al Jabberwocky, fuego en los ojos,
que surge hederoso del bosque turgal
y se acerca raudo y borguejeando!!

¡Zis, zas y zas! Una y otra vez
zarandéó tijereteando el gladio vorpal!

¹⁶ González de León, p. 116.

Bien muerto dejó al monstruo, y con su testa
¡volvióse triunfante galompando!

¡¿Y hazlo muerto?! ¡¿Al Jabberwocky?!
¡Ven a mis brazos, mancebo sonrisor!
¡Qué fragarante día! ¡Jujurujúu! ¡Jay, jay!
Carcajeó, anegado de alegría.

Pero brumeaba ya negro el sol
agiliscosos giroscaban los limazones
banerrando por las váparas lejanas,
mimosos se fruncian los borogobios
y el momio rantas necrofaba...¹⁷

Nos encontramos frente a un muy buen ejemplo del poema fonético como en la presente tesis lo entendemos. Sonoridad y disparate evidentes; el poema, como bien dice Alicia, es agradable recorrerlo y hay una belleza en la sonoridad y en la mezcla de los signos. El “Jabberwocky” es algo que el lenguaje crea, sin pretender representar. Todo poema fonético utiliza así a las palabras: presencias que no definen, pero que no obstante sí cumplen con comunicar un mensaje y generar belleza en tanto ésta se aproxima a una combinación gozosa de sonidos y sugerencias de sentido. Cabe mencionar igualmente que sin perder nunca su sensibilidad lúdica infantil, posee el “Jabberwocky” también un carácter subversivo, es trasgresión de un orden, y puede detonar en una posición frente al lenguaje: despojar a éste de su carácter instrumental,

¹⁷ La traducción es una versión mía, a partir de la realizada por Ulalume González de León en *El riesgo del placer*, p. 56. Me apego casi por entero a su traducción, y solamente hice unos ajustes de palabras para darle mayor coherencia al texto con respecto a la musicalidad del español. La traducción de Ulalume procura una fidelidad a la combinatoria de los posibles sentidos al interior de cada palabra. Me parece que esta tentativa es peligrosa porque puede dañar la intencionalidad y musicalidad del poema; correríamos el riesgo de tener un trabalenguas más o menos incomprensible que un poema. En este caso, la única posibilidad que existe en el texto de interpretar el mensaje es la lectura dada por la propia Alicia y fue ésta sensación final que intenté que permaneciera: “Todo es **muy bonito**, pero no comprendo nada. Sólo entiendo que **alguien mata a algo**”. Pienso que si puede comprenderse *exactamente eso* la traducción de este poema puede pasar por válida. Decidí respetar también el nombre original, a despecho de versiones en español como “Galimatazo”, que pudieran confundir la identidad de la obra a la que nos referimos. Los tres puntos al final son del texto original.

por medio de la ausencia de representación. Este carácter político se hará consciente con la llegada de las vanguardias.

2.2. Sonoridad. *Clop, clof, cloch*. La onomatopeya futurista. *Dlll rrrr beeeee bö*. “Ursonate” de Kurt Schwitters.

Nos acercamos al futurismo en este apartado para poder comparar algunos de sus ejercicios con el “Jabberwocky”. Si bien éste representa el poema fonético orientado en mayor medida al disparate, el futurismo orienta sus obras dentro de nuestra problemática hacia la sonoridad. Del parámetro que media entre estos dos ejemplos históricos, es que transcurre toda la poesía fonética.

La poesía fonética aparece como uno de los diversos medios de producción de la estética futurista. Como dice María del Carmen Solana Jiménez, “el futurismo no es el primero en cantar sobre la vida moderna. Pero es el primero en insertar los ruidos de la vida moderna”¹⁸. El papel que cumple es evocar la materialidad a partir de la sonoridad, y es ésta una de las apuestas principales del grupo. Ahora bien, muchos de sus textos no pueden ser llamados cabalmente poemas fonéticos, pues ellos son más bien compendios de recursos experimentales. *Parole in libertà* del creador del movimiento, Filippo Tommaso Marinetti, de 1914, el poema sonoro *Battaglia, peso + odore* (1912), su *Scrabrrrrrang* del mismo año, son obras en donde pueden observarse elementos performativos; algunos de ellos se recitaban, y eran montados con recursos escénicos y pictóricos (distintas fuentes, tamaños y disposiciones de las palabras en la hoja) además de lo meramente disparateado o sonoro. Se parecen más a lo que posteriormente intentará

¹⁸ *La poética futurista*, p. 64

Raoul Hausmann con su poesía optofonética, que pretende trabajar en un mismo momento tanto en rasgos sonoros como en visuales.

El motivo reinante de nuestro tema con el futurismo es la onomatopeya; los artistas la abordaron para reproducir y recrear en el texto los sonidos de un motor en movimiento, el engranaje de las fábricas o el sonido de las armas al dispararse. Ejemplos hay varios, como el que cito a continuación, encontrado en el estudio *Futurism* de Caroline Tisdall y Angello Bozzolla, referente al poeta Aldo Palazzeschi: «Palazzeschi was a master of the art of the evocative onomatopeia demonstrated in his evolution of a “sick fountain”»:

Clof, clop, cloch

Cloffete

Cloppete

Clocchette

Chchch

Está abajo

En el patio

La pobre

Fuente...¹⁹

Podemos percatarnos con este ejemplo de la distancia que hay frente al “Jabberwocky”, y, no obstante, también encontramos la alteración de la palabra como aspecto fundante. En este caso, el elemento esencial es la onomatopeya. Estos poemas están “directamente vinculados a la producción de ruidos y aparecen numerosos verbos

¹⁹ La traducción es mía, a partir del inglés. Lo pongo en español para reflejar aún con más claridad el recurso onomatopéyico usado. p. 98

que indican la reproducción continua de sonidos”²⁰. Para Marinetti es preciso “ascoltare i motori e riprodurre i loro discorsi” (“escuchar los motores y reproducir sus discursos”)²¹. En el *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Marinetti escribe: “In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell’aviatore, io sentii l’inanità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino!” (“En aeroplano, sentado sobre el cilindro de gasolina, con el vientre calentado por la cabeza del aviador, yo sentí la inanidad ridícula de la vieja sintaxis heredada de Homero. ¡Necesidad furiosa de liberar las palabras, sacándolas fuera de la prisión del periodo latino!”)²². Para reproducir la corporalidad, la materia, el objeto, el movimiento y la tecnología en la literatura, los futuristas conciben la poesía como un espacio de trasgresión para la expresividad del ruido y la sonoridad.

Es interesante mencionar el trabajo de Kurt Schwitters, como otro ejemplo de poesía fonética bajo esta línea de la sonoridad. Él crea dentro de MERZ, su movimiento individual, asentado en Hannover, después de su ruptura con el dadá, el poema fonético “Ursonate”. Es “entre un poema y una composición musical” (comenta Karin Orchard, estudiosa de la obra de Schwitters) que consta de “sonidos individuales, vocales y consonantes que son recitados con una entonación especial y con un ritmo dinámico como una pieza musical”²³. “Ursonate” es un poema en el que las afinidades e intencionalidad van dirigidas hacia el sonido como en el caso de la “Fontana Malata” de Palazzecchi, pero a diferencia de éste, no se vale de la onomatopeya, sino de una sonoridad de la letra que ha trascendido definitivamente el referente. En la visión de

²⁰ Solanas Jiménez, *La estética futurista*, p.60

²¹ Filippo Tomasso Marinetti, *Manifesto técnico della letteratura futurista* (mayo, 1912), en Luciano de María, (ed), *Marinetti e i futuristi*, Mondadori, Milán, 1994, p. 82

²² *Ibid.*, p.76

²³ *Ídem.*

Schwitters no es la palabra, sino sus componentes, la letra y el fonema, los recursos creadores. “La poesía consecuente está construida con letras” comenta el artista de MERZ, “La letras carecen de concepto. Las letras en sí mismas carecen de sonido, sólo ofrecen unas posibilidades sonoras que serán valoradas por el recitador”²⁴.

Hans Richter, integrante del grupo dadá y escritor de la *Historia del dadá*, hace un apunte de su obra: “Cada reunión de palabras o de formas estaba sabiamente construida. Los poemas compuestos de cifras, los ensayos, las epopeyas (como “Ursonate”) eran francamente clásicos y casi matemáticos en su forma”²⁵. En efecto, la estructura de este poema fonético responde exactamente a la de una sonata clásica. Como ella, está “integrada por cuatro estrofas, un comentario, una recapitulación y una cadencia en la cuarta estrofa”²⁶.

La obra tardaba alrededor de treinta y cinco minutos en ser recitada, e igualmente Schwitters tardó varios años en terminar su composición, que probablemente comenzó en 1923, y que por los problemas tipográficos que exigía, no fue impresa en su totalidad sino hasta 1932²⁷. Aquí su fragmento inicial:

Fümmms bö wö tää zää Uu,

Pögiff,

Kwii Ee.

Ooooooooooooooooooooooooooooo

Dlll rrrrr beeeee bö,

²⁴ Schwitters, *Poesía fonética*, p. 11

²⁵ p.153.

²⁶ *Kurt Schwitters*, p. 26.

²⁷ Schwitters probablemente empezó ursonate alrededor de 1923 ya que una serie de letras que aparecieron en el número 6 de la revista merz en octubre de ese año, también se encuentran, aunque un poco cambiadas, en el scherzo de la versión final de la sonata. Orchard, p. 26.

Dlll rrrrr beeeee bö fümms bö
Dlll rrrrr beeeee bö fümms bö wö
Dlll rrrrr beeeee bö fümms bö wö tää
Dlll rrrrr beeeee bö fümms bö wö tää zää
Dlll rrrrr beeeee bö fümms bö wö tää zää Uu²⁸

Esto nos conduce claramente a la “poesía sonora”, que, si bien tiene cosas en común con la fonética, no son en absoluto (como puede verse en “Ursonate” comparándolo con “Jabberwocky”) términos intercambiables. Para cerrar este apartado cabe concluir que la “Fontana malata” de Palazzecchi y la “Ursonate” de Schwitters son dos maneras de entender la sonoridad en el texto fonético. Tenemos así las dos pautas - sonoridad y disparate- con las cuales que es posible comprender la intencionalidad y rango de alcance de los poemas fonéticos. En esta breve reconstrucción histórica vale la pena acercarnos ahora a los orígenes del término “poesía fonética”. Para ello, debemos acudir a Hugo Ball y al primer dadá.

2.3. Oposición al concepto de representación. *O Gadj* Berimba.

Los *Lautgedichte* y el origen del término “poesía fonética”.

El término “poesía fonética” proviene de la expresión “Lautgedicht”, utilizada por Hugo Ball, fundador del Cabaret Voltaire y el primer dadá, para referirse a sus poemas

²⁸ Schwitters, *Poesía fonética*, p. 43.

“Karawane” y “O Gadji Berimba”. Lautgedicht es también utilizado como Lautpoesie; el término Fonetische Poesie (más cercano a la traducción que se le dio en español) también existe, pero es utilizado por otros grupos. Lautgedicht proviene de –Laut (que es equivalente al término “loud” en inglés: *noisy*, fuerte, ruidoso, en alta voz²⁹) y – Gedicht (poema). Lautgedicht es traducido al español en *La historia del dadá* de Richter como poema fonético. Hugo Ball lo utiliza para englobar, principalmente, su posición frente al lenguaje: “En estos poemas fonéticos expresamos nuestra intención de renunciar a un lenguaje que el periodismo ha agotado y ha tornado estéril. Debemos recurrir a la más profunda alquimia de la palabra, e incluso sobrepasarla para conservar a la poesía su santuario más sagrado”³⁰.

Hans Richter, artista y biógrafo del dadá, después de darnos la cita anterior de Ball, define al poema fonético como “una serie de sonidos variados que engendran una especie de estado primitivo imposible de transmitir por medio de frases convencionales”³¹. Se elabora el Lautgedicht con la “intención de renunciar a un lenguaje estéril”, y como una “alquimia” que intenta regresar a “su santuario más sagrado” a la poesía. Es justamente este contenido político y postura frente al lenguaje el que es decisivo para la noción poema fonético, y lo que hace que el “O Gadji Berimba” tenga tanta relación con el “Ursonate” (sonoridad) como con *Altazor* o “Jitanjáfora” (disparate). “La hicieron hablar [...] a ella, la bella nadadora/, desviándola para siempre de su rol puramente acuático y acariciador”³², llama Huidobro al lenguaje, en esa misma línea de pensamiento de oposición a la representación. Observamos que la problemática que tanto Huidobro como Ball señalan es la misma, e igualmente su forma

²⁹ “Laut: loud/noisy” en *Lagenscheidt Taschenwörterbuch Deutsch- Englisch*, Lagenscheidt, Berlin, 2003, p. 389.

³⁰ Hans Richter, *Historia del dadaísmo*, p. 45.

³¹ *Ídem*, p. 47.

³² Vicente Huidobro, *Altazor*, p. 45.

de emprender una solución. “Inventar” un lenguaje como en el caso de “O Gadji Berimba” o deformarlo y violentarlo hasta transformarlo en “otra cosa”, como en el caso de *Altazor*.

“O Gadji Berimba” fue representado frente a un público con música y ciertos recursos escénicos como la indumentaria y música de fondo durante la velada inaugural del dadá en el Cabaret Voltaire.

A continuación reproduzco el momento de *Vuelo fuera del tiempo*, el diario de Hugo Ball donde relata el hecho:

Me vestí con un traje especial diseñado por Janco y por mí. Mis piernas estaban rodeadas por un pilar cilíndrico, muy apretado, hecho de un cartón azul brillante que llegaba hasta mis caderas, y llevaba yo un cuello de abrigo hecho con un gran cartón, escarlata por dentro y dorado por fuera, que se abrochaba en el cuello de tal manera que lo podía yo mover con los codos a semejanza de un par de alas. También me puse un sombrero de brujo, alto, cilíndrico, de rayas azules y blancas [...] de esta manera, un obelisco no puede caminar, hice que me cargaran en la oscuridad hasta la plataforma. Y entonces comencé lenta y majestuosamente:

Gadji beri bimba blandridi laula lonni cadori

Gadjama gramma berida bimbala glandri galassassalaulitalomini

Gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim

Olimai bin beri ban

Gadjama tufm izimzala binhan gligia wowo

Katolominal rhinocrossola hopsamen laulitalomina hoo gadjama

Rhinocerrossola hapsamen

Bluku teruallala blaulala looooo³³...

³³ *La huida del tiempo*, p. 20.

Es justamente en este momento cuando comenta que su voz “tomó la vieja cadencia de una lamentación sacerdotal. Empecé a declamar mis secuencias vocales como una recitativa, en un estilo litúrgico”. La actuación terminó y Ball fue bajado de la plataforma “como un obispo mágico”³⁴.

Después de éste y algunos actos más de apertura, Ball comienza a difuminarse del contexto de dadá. «Ball begin living – even more than before- a monkishly ascetic life in poverty and want. He wore a cowl at times and went into seclusion, as we read in letters written by Emmy Hennings, who described these actions of her “most distinguished hermit” in a slightly ironic tone»³⁵.

El crítico Karl Riha en “Ball: I was born a great enthusiast” comenta: “On the surface, the strange doings that look place in Spiegelgasse in Zurich and later in the dada gallery might seem nothing but nonsensical jokes and noisemaking spectacles; the dadas, however, were themselves aware of the macabre contemporary background of their performances and felt that their actions were a commentary on the present political interests, which were staging a brutal, bloody world war along the borders of neutral Switzerland”³⁶.

Ball llega a equiparar muchas veces el “O Gadjí Berimba” con una “misa de réquiem”³⁷.

Este texto-performance, de primera impresión un acoplado *nonsense* lúdico de palabras sin sentido, cobra su verdadero status con el contexto de la época: la primera guerra mundial, en la que funciona, como el movimiento dadaísta

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ Riha, “Ball: I was born a great enthusiast”, en Foster (ed), *Crisis and the Arts*, p. 66.

³⁶ *Ibíd.* p. 62.

³⁷ “For a moment it seemed as if there were a pale, bewildered face in my cubist mask, that half-frightened, half-curious face of a ten-year-old boy, trembling and hanging avidly on the priest words in the requiems and high masses in his home parish”, Karl Riha, p. 61.

completo, como una mirada crítica, pesimista, un canto fúnebre, una negación violenta. Hay una relación permanente, desde que Ball es niño, con lo sagrado y litúrgico, que el mismo texto posee en su lectura³⁸.

Bajo la idea del Lautgedicht, Ball funda el concepto de poema fonético: disparate y recursos sonoros, como solución frente a un lenguaje representativo que ha impulsado y encaminado la Guerra. En su diario, se pueden encontrar disquisiciones acerca del “lenguaje de los animales” y, concretamente, acerca del “lenguaje de los peces y las aves”, como vías para superar el lenguaje representativo e instrumental y recuperar otro, que regresa a su “estado primigenio” al habla. De este modo lo explica Riha:

The “language of the fish and birds” will become for him, as he put it in various statements, the great metaphor with which he opposed the destruction of language and that offers the hope of reestablishing a link with a an elemental sphere of creativity from which alone salvation can come. Numerous statements can be directly related to this aim, coordinating our understanding. We read for example, in a diary entry from as early as 1915: “Abel loved the language of birds [...] birds had made his clothes for him out of their wings. His shoes were woven form flowers”³⁹.

Con Lewis Carroll revisamos el disparate; con los futuristas y el poema MERZ, la sonoridad; finalmente con Hugo Ball y los Lautgedichte, la postura frente al lenguaje. Cabe mencionar que son estos los tres elementos que constituyen y sostienen la noción de la poesía fonética.

³⁸ *Crisis and the Arts*, p. 61.

³⁹ Riha, p. 66.

2.4. “Las jitanjáforas”, de Alfonso Reyes

En la presente revisión del texto “Las jitanjáforas” se aprovechará el talante enciclopédico de Reyes para dar asimismo un recorrido histórico por el tema desde la perspectiva latinoamericana. Es un texto valioso en muchos aspectos; nos permite entrar de lleno a los textos que nos competen, nos permite hacer señalizaciones sobre problemáticas hermanas como la “poesía pura” o la “literatura popular” que después retomaremos, y, principalmente, pone el acento en la admiración, en la fascinación que provoca un lenguaje estructurado no como mensaje sino como ser. Es tan renovadora la lectura que da Reyes al tema (incluso le procura un posible nombre. “jitanjáfora”), que alcanza un merecido lugar en la historia de la poesía fonética, como uno más de los que han ayudado a construir su problemática.

En el año de 1929, después de una velada en la que oye recitar un singular poema a las hijas de Mariano Brull, Alfonso Reyes publica “las Jitanjáforas”. “¡Feliz usted” le escribe a Mariano Brull, al inicio del ensayo, “que vive entre seres nobles y encantadores, rodeado de sus Jitanjáforas!”⁴⁰. Este tono de fascinación por el tema se mantendrá a lo largo de todo el texto. Es así como empieza:

Hay horas en que las palabras se alejan, dejando en su lugar unas sombras que las imitan. Los rumores articulados acuden a beber un poco de vida, y se agarran a nuestra pulpa espiritual con voracidad de sanguijuelas. Sedientas formas transparentes, como las evocadas por Odiseo en el reino de los cimerios, rondan nuestro pozo de sangre y emiten voces en sordina. Quien nunca ha escuchado estas voces no es poeta [...] Después de la palabra, comenzamos a abusar

⁴⁰ *La experiencia literaria*, p. 182.

creando con ella nuevos entes, nuevos “ontos”. Y a esto propiamente se llama creación; en griego: poesía⁴¹.

Escribe en la primera de las múltiples secciones de su ensayo: «En *Los cigarrales de Toledo*, Tirso de Molina hace pasear, por la Vega, a Irene, “de verdegay vestido y alma” [...] Mi encuentro con el verdegay me produjo tal embrujamiento, que suspendí la lectura y salí a contarlo a los amigos, y anduve dos o tres meses queriendo fabricar y comer pastillas y grageas de verdegay, que se me figura una menta, pero todavía más fragante»⁴². Esta fuerza, esta seducción por la palabra sin referente, por el estrecho margen que hay entre el sonido y un posible significado, indisociables dentro de una misma urdimbre, es lo que provoca a Reyes a redactar el largo ensayo que aquí revisamos.

En el camino, se detiene Reyes en elaborar una alegoría bíblica, para dar cuenta del nacimiento ficcional y estético de las jitanjáforas. “Jehová se aburría divinamente. – Me siento poeta –dijo al fin- Sea la luz”⁴³. Tal como en la Biblia, son creados la Tierra y Adán, a quien se le concede la oportunidad de nombrar los objetos creados. Pero, en algún momento, “ya no se podía detener el ímpetu léxico de Adán”, por lo que “Jehová castigó algunas palabras, dejándolas como barcos vacíos o señalándolas con la recelosa bandera negra. De aquí el ripio que no engendra, y el enigma, que no concibe aunque vive hinchado de nada (“lleno de todo lo que no es sustancia” hubiera dicho Gracián)”⁴⁴. Para Reyes, como podemos observar, la jitanjáfora es ese vocablo vacío, sin significado ni referente, y que, “barco vacío”, sólo se sostiene por su propio peso, su caparazón sonoro y disparatado.

⁴¹ p. 186.

⁴² p. 182.

⁴³ p. 184.

⁴⁴ p. 184.

Dirá, en la sección tres: “Y el lenguaje es, sin embargo, una función tan misteriosa, que de cada lance de dados –aunque las palabras sean absurdas, aunque las combinaciones de letras sean caprichosas- se levanta un humo, un vaho de realidad posible”⁴⁵. “En este suelo movedizo brota, como flor verbal, la jitanjáfora. A esta luz, también se la puede entender como una manifestación de la energía mitológica, nunca ahogada del todo, felizmente, por el lenguaje práctico”⁴⁶.

A partir de este momento empieza a dilucidar el problema y tema de la poesía fonética: “Un poco de jitanjáfora no nos viene mal para devolver a la palabra sus captaciones alógicas y hasta su valor puramente acústico, todo lo cual estamos perdiendo, como quien pierde la sensación fluida del agua tras mucho pisar bloques de hielo”⁴⁷. Como podemos ver, la diferencia principal entre pensar el problema desde poesía fonética o desde jitanjáfora, es que con éste hablamos, primero y ante todo, de una manifestación más del lenguaje, mientras que con la primera, al ser su origen el dadá, partimos desde el lenguaje como oposición al concepto de representación.

No escatima en ensayar algunas ideas sobre la sonoridad de los distintos idiomas, y cómo el lenguaje, en general, es como “una flor que vence una carrera de obstáculos”, que vence “deliciosos accidentes, combinando diversamente ruidos y sonidos, armonías y disonancias”⁴⁸. En esta reflexión, termina haciendo un nuevo acercamiento a nuestro problema: “En cuanto el lenguaje se vacía de espíritu, se vuelve jitanjáfora, y su conjuro –despegado de la convención semántica, de la forma interior y de todas esas hondas ataduras que la nueva filología persigue hasta el tejido más íntimo-

⁴⁵ p. 187.

⁴⁶ p. 188.

⁴⁷ p. 190.

⁴⁸ p. 202.

obra caprichosamente, como un resorte descompuesto, por inesperado choque auditivo”⁴⁹.

La búsqueda de jitanjáforas literarias lo lleva a referir “la imitación poética de las aves” en los textos, y pasa con agilidad y riqueza a encontrar jitanjáforas en personajes tan distintos como Dante, William Blake, el surrealista André Salmon o el famoso episodio de la canción de Charlie Chaplin en *Modern Times*. Concluye diciendo: “en el ruido de esta sonaja hay algún misterio. Juego ha habido, pero no todo ha sido juego. Los ecos resuenan hasta el fondo de ciertos corredores por donde se llega a las catacumbas de la poesía”⁵⁰.

Gracias al análisis de “las Jitanjáforas”, la elaboración fonética resulta así un conjunto sonoro sin referente específico, una secuencia de vocablos que toma la forma de la palabra pero sin ser cabalmente ella, y que “por inesperado choque auditivo”, por estar entrelazada en la red del lenguaje, “manifestación de la energía mitológica” resuena lleno de raíces, prefijos, sufijos, lexemas, que aluden vagamente al significado. Si bien carecen formalmente de significado, se enfrentan a él, pero de forma abierta, como posibilidad, como “lenguaje lanzado”, que roza el sentido sin formalmente tenerlo. Para concluir, no podemos entender poesía fonética como jitanjáfora, a riesgo de ensombrecer el acento en el contenido político de esta forma literaria que la presente tesis observa como el tema y problema principal.

⁴⁹ p. 203.

⁵⁰ p. 226.

3. Retórica y poema fonético.

3.1. Al interior de la palabra. Clasificación y explicación de términos

En la poesía fonética no resultan operativas ciertas figuras retóricas muy usuales en otros análisis, como metáforas, metonimias o comparaciones, tradicionales en el trabajo poético; en varios de estos poemas hablar incluso desde el concepto “palabra” es cuestionable. Por ello, es preciso elaborar una clasificación que permita hacer algunas puntualizaciones sobre lo que en los textos ocurre, como medio para asir y comprender las mutaciones de la palabra en los diferentes textos que en el apartado tres serán analizados (la “Jitanjáfora” de Mariano Brull “La mezcla” de Gironde y el Canto VII de *Altazor* de Huidobro). Se retomarán figuras a las que otros críticos han recurrido para acercarse al problema pero se acoplarán a una tipología propia.

3.2. Breve revisión de los términos.

Me gustaría apuntar sucintamente algunos conceptos y estudios que aportan terminología importante para la tipología a elaborarse y para el análisis de los poemas. Estos aparecen ya desde *Through the Looking-Glass*: Humpty Dumpty menciona que existen palabras que nacen de la combinación de otras y les asigna el nombre de “palabra-maletín” o “palabra-valija”; dicho concepto pasará finalmente a la terminología de figuras retóricas bajo el término *portmanteau* y también como *mot valise*. El teórico y artista Phillipe Dubois explica que “el *mot valise* procede de la

intersección de dos significados” en los que “la intersección parcial de los significantes produce una contaminación de los sentidos”⁵¹. El poeta y crítico argentino Enrique Molina, al hablar del poemario *En la masmédula*, acuña la expresión “archivocable” justamente a compuestos silábicos en los que pueden entreverse contaminaciones de raíces, prefijos, lexemas o sufijos. Beatrice de Nóbile en *El acto experimental* también se detiene en el libro de Oliverio Girondo y utiliza el término “superpalabra”, para hablar del mismo fenómeno, y asegura que “el mecanismo utilizado es, básicamente, de yuxtaposición”⁵². Guillermo Lescano, al comentar en su tesis de doctorado dichas nociones, en *Oliverio Girondo, un vuelo sin orillas*, explica: «Por ejemplo, palabra + palabra (“aspirosorbo”), prefijo + palabra (“inóvulo”), prefijo + lexema + sufijo (“eropsiquisedas”), lexema + sufijo (“astrífero”) y otras combinaciones de orden morfológico»⁵³.

Con la obra de James Joyce, principalmente con la experimental y fonética *Finnegans Wake*, aparece la noción “palabra sándwich”, que concibe también el término de la yuxtaposición, pero esta vez referida a la reunión masiva de palabras en una sola locución, que a veces logran ejemplos de una o varias líneas (mírese esta expresión al inicio de la novela: “bababadalgharaghtakamminarronkonnbronnttonnerronntuonnthuntrovarhounawnskant oohooordenethurnuk!”⁵⁴).

En el sentido opuesto, en el análisis lingüístico existe el término “contracción”, que tiene que ver más con una yuxtaposición que reduce sus elementos. Helena Beristáin en el *Manual de retórica y poética*, puntualiza el término contracción como:

⁵¹ Beristáin, p. 115- 116.

⁵² Guillermo Lescano, *Oliverio Girondo, un vuelo sin orillas*, p.76.

⁵³ *Oliverio Girondo: un vuelo sin orillas*, p. 75.

⁵⁴ Joyce, *Finnegans Wake*, p. 5.

“fenómeno de reducción fonética que resulta de articular en una sola sílaba, como diptongo, ya sea dos vocales (*alcohol* por alcohol), ya sea que pertenezcan a dos palabras, y entonces es una sinalefa (nunca en tal me vi); ya sea que se produzca la pérdida de una de las vocales (a + él = al), caso éste al que en español con más frecuencia se llama contracción”⁵⁵. El concepto “crasis” lo utiliza Beristáin como una variante de la contracción. En el *Manual*, explica que “consiste en la «yuxtaposición de dos o más palabras en la que no necesariamente se pierden letras”⁵⁶. La crasis es utilizada para el análisis de textos latinos, para cierta lingüística del inglés usual y también en el español («don't», por ejemplo, es una crasis inglesa de «do» y «not», y, en español, «paqué» sería una crasis de uso popular de «¿para qué?»).

Existen también otros, de carácter más libre, como “sport de vocablos” con el que algunos críticos se refieren a los Cantos de *Altazor*, el término “glosolalia”, referido en la RAE a “un lenguaje inteligible, compuesto por palabras inventadas y secuencias rítmicas y repetitivas, propio del habla infantil, y también común en estados de trance o en ciertos cuadros psicopatológicos”⁵⁷ y éste Beristáin identifica como sinónimo de “jitanjáfora”. Una vez repasados algunos de los términos, dos polos opuestos podemos elaborar para hacer la clasificación: uno que se enfoque en desentrañar figuras que contaminan o suman palabras; un polo que nunca pierda de vista el concepto “palabra” y otro que, al contraer y suprimirlas, comience a hacer cada vez más vaga la denominación palabra hasta diluirse en pura sonoridad. Disparate (no perder de vista la palabra) y Sonoridad (preeminencia de los rasgos sonoros más que referenciales) son los dos polos con los que es posible trabajar una clasificación.

⁵⁵ *op. cit.*, p. 116.

⁵⁶ *op. cit.*, p. 116.

⁵⁷ RAE, www.rae.com

3.3. La clasificación

A continuación se presenta la clasificación. Se gradará, como se ha dicho, de Disparate (invenciones cercanas a la referencialidad de la palabra) y Sonoridad (tendiendo hacia el simple sonido, como fonema o simple ruido bucal).

DISPARATE

- 1) Un primer nivel será con las *mot valises*. Ellas serán las locuciones que hagan referencia clara por lo menos a dos palabras presentes en la RAE. Es el caso de locuciones como «verdehalago» (verde + halago), «Altazor» (alta + azor) o «masmédula» (más/ mas + médula). Como vemos en verdehalago o masmédula, puede ser la reunión de dos palabras como tales, o puede haber contracción, como en el caso de Altazor. Lo relevante en cómo utilizaremos aquí la *mot valise* es que, independientemente de la presencia de contracción, puedan entreverse sin discusión las dos palabras. Esta sería la forma más cercana a la palabra de uso convencional, pues juega a participar de la representación en al menos dos palabras.
- 2) Después, para el siguiente punto, me gustaría retomar el concepto de **crasis**. Aquí **crasis** no vendría entendida como en Beristáin, contracción de dos o más palabras para provocar una nueva, donde crasis y *mot valise* son sinónimos, sino que tendrá que ver, más bien, con las señales claras de yuxtaposición que permitan encontrar sólo una palabra dentro de la invención. La **crasis** en el análisis será, entonces: creación lingüística que remita directamente a una

palabra, signo presente en la RAE. «Inóvulo» de «La Mezcla», sería una crasis, en tanto que, independientemente de su significado, el cual, como hemos dicho, permanece suspendido, podemos encontrar la marca semántica «óvulo», mientras el resto («in») es sólo un prefijo, partícula que no puede articularse con dependencia de otros elementos. Del mismo modo, «montañendo», de Vicente Huidobro, que une el sufijo del gerundio –endo, con la raíz «montañ», que inmediatamente se enlaza con la palabra montaña. Así también la creación realizada por el personaje del *Quijote*, Sancho Panza, «baciyelmo», donde un mismo referente es, al mismo tiempo, lo que él y su amo observan: una bacía (de barbero) y un yelmo; no obstante, en –baci tenemos más una raíz que una palabra clara e indistintamente precisada. Muchas, en efecto, son palabras + prefijos o sufijos. Otros ejemplos de crasis: «verdería», «lasurido», «olasica», «hormajauma».

SONORIDAD

- 3) Hay expresiones, principalmente en Huidobro y Brull, que no establecen una relación con un referente directo, sino que su plano es fantasmal y hermético, y no pueden explicarse mediante la *mot valise* o crasis. Para estas expresiones es donde nos parece relevante utilizar el término **jitanjáfora**. Beristáin encuentra que dicha expresión empata, a su vez, con el término **glosolalia**. A ambos los explica, como: “Término utilizado por Alfonso Reyes para denominar aquella expresión cuyo referente es indeterminado por lo que la interpretación de su significante es imprecisa y se apoya en gran medida sobre el contexto”⁵⁸.

⁵⁸ Beristáin, p. 296.

Como hemos dicho, para Reyes, son **jitanjáforas** todas y cada una las creaciones lingüísticas que constituyen el poema fonético; para nosotros, lo serán sólo aquellas construcciones que sean primordialmente juegos silábicos, cuyos asideros semánticos tengan un referente disuelto. Prácticamente todas las **glosolalias-jitanjáforas** respetan con pulcritud las reglas de puntuación y de construcción silábica de la lengua origen. Ejemplos de **glosolalias-jitanjáforas** en la tradición de la vanguardia serían: «uiaya», «golocidoalove», «dadá», «zollinario», «trilce». Todas ellas pueden referirnos a palabras, incluso en otros idiomas; podemos encontrar palabras ordenando segmentos al revés o reordenando sus componentes, pero ya estamos definitivamente en el territorio de la incertidumbre. Las **glosolalias-jitanjáforas** ya están con claridad diferenciadas tanto de la palabra, como de la crisis o *mot valise*.

- 4) Por último, en el nivel más incipiente de las invenciones de los autores de la poesía fonética, nos encontramos con las **onomatopeyas melódicas**. Entrarían aquí los elementos sólo con fonemas, y que, a *grosso modo*, son simples pautas rítmicas y sonoras. Ejemplo es el inicio del Canto VII: «Ai aia aia», u otros momentos de éste «rimbobolam lam lam», el fonema «r» en el «Verdehalago»: «R con r», asimismo las onomatopeyas del sonido de instrumentos musicales o de otros sonidos, como el «ñam-ñam» del negro en «América baila el jazz/ Asia se pierde en el nirvana/ África gruñe: ñam ñam», de Luis Palés Matos. Igualmente, las onomatopeyas de la “Fontana malata” de Palazzechi: «Clop, Clof, Cloch/ Clofette/ Clochette» y la “Ursonate” de Schwitters.

Esta clasificación pretende hacer una gradación que va de un aparente juego con el referente (crisis, *mot valise*) a su erosión o suspensión (glosolalia-jitanjáfora) y finalmente a la señalización sonora (onomatopeya melódica). Lo que nos permite dicha

tabla al aplicarla a los textos es distinguir su *intentio operis* a través del análisis detenido de sus invenciones, esto es, si su inclinación es hacia Disparate o Sonoridad.

Reproduzco a continuación una tabla, a modo de resumen de los elementos de la categorización:

Tabla de componentes lingüísticos del poema fonético

Proximidad al referente	
Palabras	Serie coherente de sonidos (criterio fonético) «asociada a un sentido dado», «susceptible de un empleo gramatical dado» (Meillet); con autonomía gráfica, ya que es un segmento de la cadena discursiva que aparece espacialmente limitado por dos blancos; que es reconocida por el hablante como la «mínima forma libre» (Bloomfield), como la unidad léxica que reúne todas estas características, y que constituye, tanto el «mínimo signo permutable» (Hjemslev), como una entrada en el diccionario (Beristáin).
Disparate	
1) <i>Mot valise</i>	Reunión clara de dos o más referentes en una sola expresión. «Verdehalago», «Altazor», «Masmédula».
2) Crasis	Presencia clara de un referente en la expresión. «Verdería», «lasurido», «olasica».
Sonoridad	

3) Glosolalia-jitanjáfora	Indeterminación del referente en la expresión. «Zollinario», «jitanjáfora», «dadá».
4) Onomatopeya melódica	Imitación de un sonido o simple pauta rítmica. «Tralalí tralalá», «tum tum», «ai aia aia».
Ruido	

Esta clasificación, como puede entenderse, depende en alguna medida de la interpretación. «Hormajauma» puede ser una glosolalia-jitanjáfora en la que ningún referente aparece, una crisis si vemos como *horma-jauma*, *mot valise* si vemos *horma-maja-uma*. No obstante, procurar una categorización es el único medio que aquí se observa para profundizar y discernir sobre el grado que se va imponiendo, la Sonoridad o el Disparate. Las pondremos a prueba a continuación con el análisis de los textos.

4. Poesía fonética en tres textos de la vanguardia y la postvanguardia latinoamericana.

4.1. *Filiflama alabe cundre*. La “Jitanjáfora” de Mariano Brull

La intención de analizar la “Jitanjáfora” es para, inicialmente, corroborar hasta qué punto es un poema fonético como en la presente tesis se entiende (como oposición al concepto de representación en el lenguaje). Posteriormente, también se tratará de definir cuál es el tipo de solución frente a la problemática de lo fonético.

El abordaje lo haré desde el contexto de la obra de Brull, esto es, como una continuidad de su trabajo con la poesía pura, de la que es uno de los iniciadores en Latinoamérica.

Mariano Brull tiene dos poemas fonéticos: el que aquí desarrollaremos y el “Verdehalago”, escritos en la misma época (entre 1925-27). Tomo aquí la “Jitanjáfora” porque expresa mejor el problema de la poesía fonética, en vista de que su construcción alcanza un estado de “versos sin palabras” comparable, en este sentido, al “O Gadji Berimba”, origen del concepto. También, por la relevancia de ser el primer poema fonético como tal que esta investigación logró encontrar en nuestra circunstancia americana. Recordemos que sólo puede entenderse como poemas fonéticos los que dependen de los acontecimientos literarios e históricos que se desarrollan desde finales del s. XIX y detonan en la aparición de las vanguardias.

La “Jitanjáfora” forma parte del proceso creativo que llevó a Brull a los *Poemas en menguante*, de 1927, en el que viene incluido el “Verdehalago” y es fruto del ambiente parisino de la segunda mitad de la década del 20. Comenta Alfonso Reyes: “Pues bien: eran los días de París. Toño Salazar solía deleitarnos recordando al peán de Porfirio Barba Jacob y lo recitaba sin un solo tropiezo. Es posible que de aquí partiera el intento de Mariano Brull”⁵⁹. El texto de Barba Jacob es el siguiente:

La galinddinjón di júndi

La járgi jándi jafó,

Ña farajija jíja

La farajija fo.

Yáso déifo déiste húndio,

Dónei sópo don comiso,

¡Samalesita!⁶⁰

En estas reuniones en París a las que Brull y Reyes asistían “era frecuente que hicieran declamar a las preciosas hijas de Brull. Éste resolvió un día renovar los géneros manidos. La sorpresa fue enorme y el efecto soberano. La mayorcita había aprendido el poema que su padre le preparó al caso; y aceptando la burla con la inmediata comprensión de la infancia, en vez de volver sobre los machacones versos de párvulos, se puso a gorjear, llena de despejo, este verdadero trino de ave [la Jitanjáfora]”⁶¹.

⁵⁹ p. 189.

⁶⁰ p. 189.

⁶¹ p. 189.

Este texto, más que un juego, es resultado del proceso literario del poeta. “Mariano Brull había vivido en la capital francesa varios de estos años en el que el debate [sobre la pureza de la poesía] llegó a un apogeo extraordinario”⁶².

En Brull existe “una proyección nueva de la poesía contemporánea: la poesía pura, poesía hecha sin anécdotas, entregada a las imágenes más libres, sin freno para la libre fantasía”⁶³, cita Gastón Baquero a Salvador Bueno en su “Introducción a la poesía de Mariano Brull”. Para Bueno, Brull es quien ha traído “las más nuevas teorías sobre la poesía”⁶⁴ a América Latina.

En “Inicial Angélica”, prólogo de Juan Marinello a *Júbilo y fuga* de Emilio Ballagas, escribe “Desde los *Poemas en menguante* los ángeles nuevos fueron perdiéndose en esquivéz. ¿No trajo Mariano Brull los ángeles de París, nacidos de la cabeza de Juan Cocteau?”⁶⁵.

Sobre la relevancia del trabajo del cubano, escribe Klaus Müller-Bergh:

Brull era un cubano ecuménico que enriqueció el discurso poético del idioma español en la corriente principal del pensamiento de su época con el afán de expresar en español lo que sólo había sido dicho antes en inglés, francés y alemán. Esta calidad la compartió con el argentino Oliverio Girondo, el peruano César Vallejo y el chileno Vicente Huidobro, quienes también buscaron desarrollar y modificar las posibilidades expresivas del lenguaje⁶⁶.

Nos acercaremos muy brevemente el tema de la poesía pura para entender hasta qué punto se toca con el del poema fonético en “Jitanjáfora”. El crítico Roberto

⁶² Ricardo Lárraga, *Mariano Brull y la poesía pura en Cuba*, p. 22.

⁶³ Gastón Baquero, “Introducción a la poética de Mariano Brull”, en Brull, *La casa del silencio*, p. 18.

⁶⁴ ídem.

⁶⁵ Klaus Müller-Bergh, p. 221.

⁶⁶ *ibíd.* p. 220

Fernández Retamar expone que la poesía pura comienza “a raíz de la polémica sostenida en París en el invierno de 1925-1926, que tuvo como centro al abate Henri Brémond”, en la que «quedó establecida la expresión poesía pura, proveniente de Tieck, para designar a una poesía “que resultase –según confesión del poeta Paul Valéry- mediante una especie de exhaustación, de supresión progresiva de los elementos prosaicos que hay en un poema, es decir de todo aquello que puede ser dicho, sin prejuicio, en prosa”»⁶⁷.

La polémica que como interlocutores principales tuvo a Valéry y a Brémond (en el invierno de 1925-1926, como explica líneas arriba Fernández Retamar) acabará por difundir el concepto “poesía pura”, y comenzará planteando la existencia de un lenguaje “impuro”, del cual la poesía (sea naturalmente o por deber) se aleja. Para el abate Henri Brémond el lenguaje “en todas sus formas –sugestiva, discursiva, musical- es impuro”⁶⁸. La labor del poeta consiste en transformar las palabras impuras en poesía. “En tanto signos”, planteaba, “ellos permanecen ligados a la prosa, pero, de simples signos que son, la magia del poeta las transforma en talismán”⁶⁹. Para el abate Brémond hay una relación entre las palabras “magia”, “lo inefable”, “poesía” y “pureza”, en las cuales radica lo que, para él, conforma el acto de escribir poesía. En tanto que los signos van “ligados a la prosa” encontramos que la búsqueda de lo puro va acorde con la ruptura de la representación, tal como procura a su modo lo fonético.

Brémond no pretendía establecer un nuevo parámetro para la escritura poética, sino simplemente señalar que, para él, es la ley de lo inefable la que rige su construcción. Valéry es el que retoma los postulados de Brémond y los lleva a conclusión. “La pureza poética sería una fase de la composición del poema lo cual

⁶⁷ *Ibíd.*

⁶⁸ Ricardo Lárrega, p. 20.

⁶⁹ *Ibíd.*

presupone una técnica depuradora de búsqueda y eliminación [...] Ésta sería el resultado de la supresión de los elementos prosaicos de un poema, entendiendo por estos [...] todo lo que siendo historia, anécdota, leyenda, moralidad, inclusive filosofía, existe por sí mismo, sin el concurso del canto”⁷⁰.

Tenemos, de esta suerte, que la poesía pura se convierte en una técnica cuyo sistema gira en torno a la decantación, una progresiva eliminación de todos aquellos elementos que reclamen derechos en la prosa, esto es, una negación del referente, que apunta ya hacia la oposición al concepto de mimesis que esbozaba Hugo Ball en los Lautgedichte. La polémica hace mella no sólo en París; entra rápidamente al mundo hispánico, en donde voces como la de Jorge Guillén esgrimirán que “poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía”⁷¹. En su *Mediodía*, de 1926, pide “una sola norma: depuración [...] Hoy sólo hay arte. Arte desnudo, verdad; creación *pura*, perfecta, conseguida”⁷² (las cursivas son mías). Para Müller-Bergh, la raíz de los trabajos de Brull también viene permeada por la lírica española: «es muy posible que “Verdehalago” [...] arranque de la lectura de la obra de Juan Ramón Jiménez»⁷³.

En el territorio de la vanguardia latinoamericana, la entrada de los postulados de la poesía pura, a su vez, empatan perfectamente (en tanto oposición al concepto de mimesis) con la búsqueda que en ese momento emprenden autores como Vicente Huidobro. “En arte poética, Huidobro dice que el artista debe inventar una imagen que tenga realidad en sí misma, independiente de lo circundante, otorgándole al poeta un cierto sentido de superioridad. El proceso creador debe ser depurador al eliminar

⁷⁰ Lárraga, p. 21.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 20.

⁷² *Ibíd.*

⁷³ Klaus Müller-Berh, *op. cit.*, p. 225.

elementos anecdóticos y descriptivos”. En *Horizon Carré* asegura no haber: “rien d’anecdotique ni descriptif”⁷⁴. Del mismo modo, el ultraísmo español y posteriormente el argentino, llevarán a cabo la redacción de un manifiesto precisamente motivados por el proceso de separación y eliminación: “Reducción de la lírica a su elemento fundamental: la metáfora/ Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles/ Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada...”⁷⁵. Para el crítico norteamericano Mihai Grünfeld, “esta decantación emocional cada vez mayor termina en el invento de la jitanjáfora”⁷⁶.

Hemos podido atestiguar cómo para el poeta cubano la “Jitanjáfora”, más allá de ser sólo un ejercicio nacido en una fiesta, es un experimento con incidencia en la literatura latinoamericana y que, además, es perfectamente consecuente con la noción de poesía pura practicada por su autor, y con otros experimentos de la literatura de vanguardia. El poema que aquí revisamos es tanto puro como fonético. Para Gastón Baquero, la poesía fonética es la forma extrema y última de la poesía pura, el atisbo de un canto que es sólo canto, sonoridad y disparate, que ha superado las barreras de la representación.

En la trayectoria hacia la desnudez del vocablo, toca primero el poeta en el gozo de la palabra en libertad, la palabra sin conexión ni contexto, y encuentra que da poesía, poesía autónoma [poesía fonética]. Tiene, naturalmente, su lógica en sí misma, no referida a ningún antecedente conceptual, porque ni es un concepto ni proviene de una consecuencia. No obedece a un encadenamiento lógico, pero tiene su lógica, su logos, en el sonido creador. Es el poema en abstracto (no el poema abstracto) comienza en sí y termina en sí⁷⁷.

⁷⁴ Lárraga, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁵ *Manifiesto ultraísta*, Jorge Luis Borges, citado en Lárraga, p. 28.

⁷⁶ Mihai Grünfeld, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia*, p. 293.

⁷⁷ Mariano Brull, *La casa del silencio*, p. 15.

La solución que propone la “Jitanjáfora” al problema de la oposición al concepto de mimesis o representación, es en vías de la poesía pura. Para Cintio Vitier es un “deseo de entrar en el antes, en la nebulosa, en el umbral del idioma [...], es un estado de indeterminación del lenguaje: sonidos sugerentes sin sentido fatalmente fijado. Las jitanjáforas quieren ser vísperas de palabras⁷⁸”.

A continuación reproduzco el poema “Jitanjáfora”. Esta vez he puesto con distinto color las alteraciones que se han hecho de las palabras en dicho texto, conforme al plano del capítulo dos, a saber, como Disparate: *Mot valises* y Crasis, o como Sonoridad: Glosolalias-Jitanjáforas y Onomatopeyas melódicas. Ello nos permitirá hacer una gradación sobre su inteligibilidad, y así, tratar de ubicar más fácilmente si es la búsqueda de musicalidad o la deformación de la palabra su motivo.

“Jitanjáfora”

Filiflama alabe cundre

Ala alalúnea alífera

Alveolea jitanjáfora

Liris salumba salífera

Olivia oleo olorife

⁷⁸ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, p. 321.

Alalai cánfora Sandra

Milingítara girófara

Zumbra ulalindre calandra

Negro: Palabra

Verde: Mot valise, palabra valija

Rojo: Crasis

Azul: Glosolalia-jitanjáfora

Palabras: 7 – Alabe, ala, alífera, salífera, Olivia, oleo, Sandra, calandra

Mot valises: 1 – Alalúnea (ala/ luna)

Crasis: 6 – Filiflama, alveolea, liris, olorife, alalai, cánfora (de flama, alveolo, iris, olor, ala, ánfora)

Glosolalia-jitanjáfora: 7 – Cundre, jitanjáfora, salumba, milingítara, girófara, zumbra, ulalindre

Onomatopeyas melódicas: no hay (no obstante, en el texto cumple una labor muy importante la aliteración de vocales y hay un sentido rítmico así como rima a todo lo largo del poema).

Para empezar el análisis, voy a referir una lectura que se ha hecho de ella, para poner en contexto la forma en qué se ha abordado el poema. Me parece fundamental repetir una vez más que el mismo carácter de los textos está diseñado para escapar a la lectura convencional; las significaciones todas son tramposas o perdidizas, como guiños erróneos para que el lector resbale, y el material para aprehender un significado de forma convencional, al interior de cada palabra y la relación entre ellas, resulta inexistente. Justo la lectura a la que me voy a referir, cae en estos errores.

El crítico y estudioso de la obra de Brull, Ricardo Lárraga hace su análisis y lo relaciona directamente a un hecho anecdótico, acaecido en la infancia del poeta: en España, siendo un niño, se escapó montado en un pequeño burro perteneciente a unas gitanas, siendo encontrado, para susto de los padres, hasta varias horas después⁷⁹. Con este elemento de fondo, Lárraga lleva a cabo su interpretación, “aplicando mucho uso personal de la intuición”⁸⁰. Si bien es un análisis realizado a propósito con cierta ligereza y tesón lúdico, la interpretación es totalmente equivocada al pretender que hay una referencialidad y una reconstrucción anecdótica en el texto, el rasgo frente al que precisamente los poemas fonéticos pretenden ser oposición.

Lárraga anota que «en muchas de las palabras aliterativas de su “Jitanjáfora” [he detectado] una aplicación de los principios de analogía, que se remontan a la línea Poe-Baudelaire»⁸¹. Me parece que si bien tanto la vanguardia como el poema puro como tales deben bastante a la pareja de autores, y que, además Poe es uno de los grandes defensores de la musicalidad en la poesía, no es correcto pensar que las teorías estéticas de uno u otro tengan su correlato directo en el texto.

⁷⁹ La anécdota completa puede leerse en Lárraga, *op. cit.*, p. 83.

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ *Ídem.*

La interpretación de Ricardo Lárrega a sólo un fragmento del poema arroja inevitablemente subjetivaciones y desvíos como los siguientes:

Con la segunda palabra, “alabe”, creo que se trata, además de lo aliterativo en ala-filiflama, de establecer una asociación de ver –be- lo visual con lo auditivo de la interjección “hala”, la cual es usada a modo de estribillo en este poema-jitanjáfora. Es el poeta que incita a su burrito a que ande, que camine, que lo lleve a lugares desconocidos, donde pueda contemplar en “ala” desde su “raíz” terrestre lo divino (¡Alá!)⁸².

Recordemos que tanto el poema como la poesía fonética son temas que han sido desatendidos, recorridos sin el suficiente interés y seriedad por la crítica. Podemos corroborar, gracias a esta lectura “intuitiva” del poema hecha por Lárrega, que es preciso dejar de lado cualquier intento de lectura tradicional. Frente al vaciamiento de los signos, el signo se vuelve en sí mismo el mensaje.

Lo que me propongo hacer es un desarrollar la información que se nos ofrece, a partir de la clasificación propuesta, para, con ello, definir el carácter de esta construcción fonética. Tenemos en total 7 “palabras” dentro del poema. Éstas, no obstante, de poco pueden servirnos: algunas son totalmente periféricas, cultismos o arcaísmos que bien pueden pasar por invenciones (“alífera” o “calandra”), además totalmente imprevistas dentro del marco usual de un poema; la mayoría hacen más bien énfasis en la aliteración de elementos, tales como los fonemas “a” o “l” (alabe, ala, alífera, salífera, Sandra, calandra) que alusión a un posible sentido. Dos ellas son dos nombres propios femeninos (Sandra y Olivia), que no son los nombres de las hijas del poeta, pero quizá aquí tendríamos el único asidero posible a la representación, las únicas

⁸² p. 83-84.

palabras usadas como tales, si bien es aventurado afirmarlo. En cuestión de palabras, nada o casi nada nos sirve saber su referente para interpretar el texto.

Pasemos ahora al plano de la creación de expresiones. La casi nula presencia de *mot valises* nos habla del poco interés por hacer una crítica o parodia del lenguaje en tanto representación. Recordemos que esta figura tiene que ver con “la contaminación” o recreación de sentidos, a decir del crítico Phillippe Dubois, esto es, apuntan parcialmente, como burla o crítica, a la creación o desarrollo de un referente comunicativo. Expresiones como “Alalúnea” son simplemente pautas rítmicas y juegos silábicos, tal como las siete palabras, revisadas en el párrafo anterior.

El grueso del texto ocurre entre el parámetro de las crisis y las glosolalias-jitanjáforas, locuciones que poco o nada nos recuerdan el concepto de representación, salvo la naturalidad con la que se ejecutan. Estos son “cundre”, “jitanjáfora”, “salumba”, “milingítara”, “girófara”, “zumbra”, “ulalindre”. No hay onomatopeyas melódicas, lo que significa que no estamos en presencia de un texto que afirme la sonoridad, pero tampoco esboza una parodia de la palabra; es otra cosa, algo que está en el transcurso, en medio de ambos extremos.

Para Baquero, como hemos dicho, son encadenamientos bajo la lógica del sonido. Ahora bien, esto me parece que tampoco es del todo preciso. Si bien no estamos frente a un tipo de texto como el “Jabberwocky”, en el que la parodia del género y el lenguaje referencial son los elementos definitivos, tampoco estamos frente a la “Ursonate”; esto es un texto exclusivamente construido para la sonoridad. Estamos en un sitio intermedio, donde no está la voluntad clara de criticar el concepto de mímesis (como podría ser la parodia) ni de lleno en el terreno a-referencial de la música y la sonoridad. En ese estadio intermedio, es el *status* de juego el que se impone a lo largo

de todo el poema. “Jitanjáfora” soluciona el problema de lo fonético en términos de juego, esto es, más parecido a las composiciones lúdicas de las canciones infantiles, y también (manifestación de su raíz cubana), del rescate de lo popular.

La solución que propone Brull es rescatar la noción del juego y con ésta, también la de lo popular. No es un texto que se parezca, por ello, a los textos ya revisados en el primer capítulo, sino que se separa y define como una posibilidad más.

El poema del cubano nos remite a la configuración “pura”, esencial del poema, esto es, como lo entiende el crítico Johan Huizinga en *Homo ludens*: como “juego” de lenguaje⁸³. Hay en él una clara aceptación y reclamo de la indeterminación, pero dicha indeterminación es laberíntica, gozosa, estructurada como acertijo, como juego.

Sin ser mucho más que “lenguaje lanzado”, “sentido suspendido”, expresiones como “olorife”, “salumba”, “cánfora” o “ulalindre” guardan, y es preciso decirlo así, su propio *juego* significativo: expresan con perfecta corrección y naturalidad algo que, no obstante, no es nada. Es así como la sintaxis propia del carnaval y lo popular, se activan desde el juego en la “Jitanjáfora” de Brull.

El binomio pureza/juego domina la “Jitanjáfora”. Como hemos dicho, la sonoridad participa en tanto lenguaje, pero no es su rasgo más significativo. Aun así, prácticamente todos los autores que han trabajado el tema de la jitanjáfora se han detenido en la señalización de la sonoridad como el elemento constitutivo. Klaus Müller-Bergh comenta que: “[se favorecen los] elementos puramente sonoros o de la música de la palabra pura”⁸⁴. Los llama también “juegos onomatopéyicos y palabras cruzadas”. Para Grünfeld, la jitanjáfora, como figura retórica, es una “forma sin

⁸³ Viene al caso ahora la frase de Johan Huizinga en *Homo ludens*: “Lo que hace la poesía con el lenguaje es juego”. Huizinga, p. 68.

⁸⁴ p. 226.

contenido conceptual ni afectivo que se dirige a la fantasía y al juego de los sonidos”⁸⁵. Tenemos que recalcar y redefinir ese concepto: ya sea en la “Jitanjáfora” o la figura retórica jitanjáfora, es la pureza bajo el concepto de juego con el lenguaje, no sonoridad, la que se impone.

Nos detendremos un poco más en los motivos sonoros del poema, para corroborar dicha lectura. Las aliteraciones y motivos de repetición rítmica de fonemas sí son parte relevante de la composición. Pero lo son *necesariamente*, en tanto son poema, porque son lenguaje. Reparemos en ellos. Hay vueltas constantes, rítmicas, sobre la vocal “a” y la consonante “l” en “alabe”, “ala”, “alífera”, “salífera”. Igualmente, la figura de repetición nos enlaza también “Sandra” con “calandra”, “oleo” y “olorife”, y ésta última con “cundre”. En este aspecto, algunas de ellas provocan rimas; todos los versos pares riman. Sumado a esto, hemos de dar cuenta de que los versos guardan también un estructura apegada conscientemente a un ritmo: sin ser perfectos, oscilan todos en la franja del octasílabo (Filiflama alabe cundre/ ala alalúnea alífera...) y, del mismo modo, la separación estrófica es por cuartetos.

Estos son los elementos sonoros de la “Jitanjáfora”, pero es prudente recalcar una vez más que, al contrario de lo planteado por Reyes, Müller-Bergh, Grunfeld, Lárraga, Baquero, Schwartz, Gladis Saldívar, no son los motivos dominantes del poema. No lo son porque todos ellos ponen de relevancia no la sonoridad, sino precisamente el carácter de juego del texto. Todo ellos se estructuran para que lo lúdico, la pureza del lenguaje como juego, se ponga en primer plano.

Para concluir, veamos los resultados que ha arrojado nuestro análisis. En el terreno de la poesía pura, al que Brull se inscribe, la “Jitanjáfora” es una *rara avis* que

⁸⁵ *op. cit.*, p. 293.

merece un rescate y la inclusión en su compendio de posibilidades. Es un poema cuyo carácter lúdico y festivo no pone en entredicho su pureza. Desde ese aspecto, podríamos aventurar una clasificación para él, un poema puro lúdico. Responde a la pregunta por la pureza y expresa que el poema, en su total desnudez, no es la develación de una verdad oculta, sino juego con el lenguaje.

Desde el plano de la oposición al concepto de mimesis y representación, podemos afirmar que el objetivo de la obra no es mostrar ni hacer una crítica al lenguaje, pero sí resulta ésta la condición necesaria para que el poema sea. Al menos en este caso, si es la condición necesaria para que un poema sea o no fonético.

Finalmente, gracias a la aplicación de las figuras retóricas desarrolladas en el capítulo 2, podemos hablar sobre el tipo de solución que propone a la problemática del poema fonético. Al oponerse al concepto de representación, el poema “Jitanjáfora” propone la función lúdica del lenguaje como vía. El lenguaje no sólo nos debe servir para “sujetar” (Barthes) sino para compartir una experiencia gozosa, para jugar. Frente al carácter instrumental del habla y sus consecuencias [“la lengua como actuación de todo lenguaje (performance) no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista”], es importante rescatar y mantener presente al habla como juego, como participación.

4.2. *La pura impura mezcla que merma las machimbres.*

“La mezcla”, de Oliverio Gironde

Al igual que en la “Jitanjáfora”, las intenciones del análisis son corroborar si se cumple en el poema el concepto de poema fonético como oposición al concepto de representación, y de ser así, qué tipo de solución propone a esta problemática.

El caso de *En la masmédula* del argentino Oliverio Gironde es otro caso de aspiración a la pureza. Pero no esta vez a la pureza en términos de Valéry y Brémond, sino en los términos en que los aborda la vanguardia: como renuncia “a un lenguaje que se ha agotado y tornado estéril” (Ball). ¿Cuál es la propuesta dónde el Gironde de *En la masmédula* se coloca?, ¿en la negación del lenguaje, en la creación de uno nuevo, o en la destrucción de éste? Eso es lo que en las siguientes líneas intentaremos responder.

“La mezcla”, es el texto que abre el poemario *En la masmédula*. Funciona a modo de declaración de principios, un *ars poética* disfrazado que comprime y refleja el tono del libro. En busca de una solución completa al problema de la representación en el lenguaje es que nos parece relevante abordar el poema citado y no otros, quizá más famosos e igualmente fonéticos, como “Mi lú” o “Noche Tótem”.

En la masmédula se publica en 1953, más de veinte años después de los *Poemas en menguante* de Brull, y más de treinta del “O Gadjí Berimba” de Ball, en donde ya están las problemáticas de la representación del lenguaje. El poemario anterior de Gironde, *Persuasión de los días*, es de 1942, once años antes del poema que contiene “La mezcla”. El libro se ve marcado no sólo por una larga preparación, sino que en ese intervalo ocurre también el final de la Segunda Guerra Mundial y es muy probable que

los acontecimientos que ocurrieron en la década el cuarenta, principalmente en Europa, revivan en él las preocupaciones en torno al lenguaje que ya los dadás desarrollaban en el inicio de la Primera Guerra.

Haremos primero un recorrido por la crítica de la obra para posteriormente pasar al análisis. Es importante contrastar las lecturas ya hechas de *la masmédula* para poder contrastar mejor lo que otros críticos han comentado con la perspectiva que aquí se propone. Para el crítico y poeta Enrique Molina, la producción del argentino posee un hilo conductor y puede leerse como un *continuum*; “Desde la nitidez rotunda de *Veinte poemas para leer en el tranvía*, a las fórmulas encantatorias de *En la masmédula*, se desarrolla un proceso verbal que va desde la escritura lineal y lúcida del comienzo hasta los mecanismos más remotos del lenguaje, en la profundidad de su origen”⁸⁶.

La masmédula es, de su grupo de propuestas poéticas, el último y el más críptico. Narra el escritor Luis Emilio Soto que en algunos de los famosos convites ofrecidos por el autor y su esposa, Norah Lange, ya cuando sabía la proximidad de la muerte, Oliverio se despedía personalmente de cada uno preguntándoles, un poco ansioso y tímido: «¿Y qué opinas de *la Masmédula*?»⁸⁷. En efecto, Gironde desconoció la positiva valoración que se haría del libro la generación de Enrique Molina, en años posteriores. En el año de su publicación, fue recibido con mucha reserva.

Comenta en esta misma línea Luis Emilio Soto: “¿El paroxismo verbal de *En la masmédula* es una humorada heroica, una desesperada tentativa de pasar las barreras del sentido? Sea en estado de trance o de vigilia, el autor se entregó al vértigo de desafinar con fruición lúcida”⁸⁸.

⁸⁶ Enrique Molina, introducción a *Obra*, p. 5.

⁸⁷ Luis Emilio Soto, «Para un perfil de Oliverio Gironde», *op. cit.*, p. 685.

⁸⁸ *Ídem*.

En el curso de sus valoraciones, apunta el escritor y ensayista argentino Adolfo de Obieta, hijo y especialista de la obra de Macedonio Fernández: «Allí, el absurdo no era caos salvador, no era absurdo como evasión sino como liberación interior, recodo de nuestro plano propio antes del amasamiento (o amansamiento) de la razón o el decoro; absurdo, a veces genial, como todoposibilidad, con la libertad, como vuelta mágica a la agreste condición originaria»⁸⁹. Tanto Obieta como Francisco Urondo y César Aira hallan en el libro una provocación violenta que escruta una posibilidad de liberar al lenguaje y al pensamiento de su racionalidad discursiva. “Llevó a cabo el intento largamente acariciado de descoyuntar las estructuras del sentido”⁹⁰.

Tamara Kamenzsáin, poeta y ensayista que es considerada dentro de la generación del 70 en Argentina (también llamada generación neobarroca), realiza en “Doblando a Gironde” uno de los estudios más interesantes respecto al tema. Pone el acento en la manipulación léxica. “Médula: centro, lugar de articulación, interioridad. Al no referir, las palabras se vuelven centrales: en vez de salir hacia la linealidad de la expresión, atraen hacia sí a las otras palabras; son, en el interior de la escritura, lugar de articulación”⁹¹. Refiere a su vez que: «el texto girondiano crece sobre la sombra que deja todo discurso “verdadero”»⁹². Plantea, además, que el libro se alimenta de una, llamada por ella, multiplicidad de los signos:

Multiplicado, pluralizado, el libro de Gironde se va doblando en diversos ecos:

1. Cada palabra funciona como eco de un concepto. Significante que da vuelta la racionalidad vaciándola, la palabra se articula sobre el eco de esa racionalidad que daba vuelta. Esta articulación fantasmagórica –empieza donde termina el significado pero se

⁸⁹ *Ídem*, p. 694.

⁹⁰ Luis Emilio Soto, 697.

⁹¹ Tamara Kamenzsáin, p. 700.

⁹² *Ibíd.*

ordena sobre el esqueleto que deja éste- crea un efecto también fantasmal: parece que se «dijera algo», todo recuerda a las afirmaciones, a las negaciones, al habla misma. Como concepto vaciado, la palabra deviene eco material: sonido. Sonido sin dualismos –lo que suena es lo que es- empieza donde termina el sonido del sentido pero trae reminiscencias de éste, es su rostro [...]

3. Tejido a la sombra de la enunciación, compuesto con sus propios recursos –sin convencer, sin referir- *En la masmédula* es también un eco silencioso. Silencioso al extremo, da vuelta a ese silencio –se desdobra en él- tocándose con su opuesto: el habla. El texto girondiano accede a un habla muda. Artificial como dicha a través de un altoparlante, disfrazada como transmitida a través de un micrófono, nada comunica, con nadie pretende dialogar. Más que hablar, más que comunicar, *En la masmédula* actúa (parodia) el habla y en ese acto la congela. Por este gran teatro del decir pasan diálogos, monólogos, aseveraciones, negaciones⁹³.

La señalización que hace Kamenzsáin sobre la multiplicidad del poemario es relevante para otros críticos y ha sido también un rasgo que servirá de apoyo a la perspectiva que en el presente apartado se muestra. Por multiplicidad se entiende la voluntad de comunicar desde un discurso desmontado. Para Kamenzsáin en *En la masmédula*, no sólo el contenido acoge una variedad de interpretaciones, sino que el medio mismo con el que se estructura dicho contenido, las palabras y su sintaxis, están intervenidos, pluralizados.

Para Olga Orozco: “no constituyen [los textos] en absoluto un juego curioso, ni meramente onomatopéyico, no vanamente musical [...] sino de unidad hecha de la variedad de planos diferentes”⁹⁴. Concluye que “La mezcla” y los poemas de Girondo son más bien un equilibrio de la forma fonética y la convencional, no tan desapegada como Huidobro. El signo que engloba la producción masmedular es el de equilibrio y armonía»⁹⁵.

Enrique Molina ofrece otra perspectiva valiosa desde dónde acercarse al libro. “La mezcla” y el resto de los poemas fonéticos de *la masmédula* se ven llevados “a

⁹³ *Ibíd.*

⁹⁴ p. 684.

⁹⁵ Olga Orozco, «En la Masmédula», en Girondo *Obra poética*, p. 682.

posibilidades de acción insospechadas” que asemejan un “verdadero estado de trance”⁹⁶. Dice Aldo Pellegrini, citado en “Oliverio Gironde: la palabra sensual” de Edgar Bayley: “en [su escritura] hay una verdadera sensualidad de la palabra como sonido, para más que eso todavía, una búsqueda de la secreta homología entre sonido y significado. Esta homología supone una verdadera relación mágica”⁹⁷.

En palabras de Michel Déguy, la “expresión arrastra con los mecanismos convencionales y se instala en lo más profundo de la comunicación ontológica”⁹⁸. De este modo, «el lenguaje se precipita en estado de erupción, los vocablos se funden entre sí, se copulan, se yuxtaponen, combinando seres y formas [...] De tales simbiosis surgen visiones inéditas, síntesis de especies y reinos, sonidos guturales que adquieren de pronto una significación prelógica»⁹⁹.

Francisco Luis Bernárdez confía en que “desintegrada así el habla, exhibe su balbuceante entraña genesiaca, se reduce a una suerte de plasta informe, pero por la gracia de la inspiración de un poeta auténtico se ofrece como real milagro artístico”¹⁰⁰.

Para continuar el hilo de pensamiento, volvemos a Olga Orozco:

La poesía de Oliverio Gironde es *actuante* como la plegaria, la maldición o la fórmula mágica, que suponen un raptó del momento en que se está hacia un momento eterno, donde se procede a una destrucción y a un nacimiento simultáneos [...] El resultado es esa combinación de iluminaciones, de palabras-talismán, de distintas fases de conciencia, que muestran el poema como una presencia integral, lejos de la anécdota, de los poemas y del relato discursivo del hombre¹⁰¹.

⁹⁶ *Ibíd.*

⁹⁷ En Edgar Bayley, “Oliverio Gironde: La palabra sensual”, *op. cit.*, p. 703.

⁹⁸ p. 29.

⁹⁹ p. 30.

¹⁰⁰ *Ídem*, p. 681.

¹⁰¹ Olga Orozco, «En la masmédula», en *op. cit.*, p. 682.

Estos son los trabajos que aportan las ideas más sugerentes y valiosas y que nos ayudan a situar el trabajo de Gironde de *En la mas médula* y comenzar a visualizar el tipo de propuesta que vamos a analizar.

A continuación reproduzco el texto, con la clasificación del capítulo dos:

La mezcla

No sólo

El fofo fondo

Los ebrios lechos légamos telúricos entre fanales senos

Y sus líquenes

No sólo el solicroo

Las prefugas

Lo impar ido

El ahonde

El tacto incauto sólo

Los acordes los abismos de los órganos sacros del orgasmo

El gusto al riesgo en brote

Al rito negro al alba con su esperezo lleno de gorriones

Ni tampoco el regosto

Los suspiritos solo

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 merma las **machimbras** e!

almamasa tensa las tercas hembras tuercas

la mezcla

sí

la mezcla con que adherí mis puentes.

Negro: Palabra

Verde: Mot valise, palabra valija

Rojo: Crasis

Azul: Glosolalia-jitanjáfora

Gris: Arcaísmos o palabras de uso limitado

Subrayado: Aliteraciones, repeticiones, juegos rítmicos

Como vemos, lo fonético no es un elemento único y dominante dentro de “La mezcla”, a comparación de la “Jitanjáfora”. Es, también, dentro de *la mas médula*, uno

de los poemas que mejor rozan y confunden la línea de lo fonético con la tradición. El uso que se les da a las palabras es intercalado entre su orientación significante-significado de forma convencional y su uso rítmico-sonoro. Palabras como “regosto”, o expresiones como “fofo fondo”, “tensa las tercas hembras tuercas”, corren bajo el parámetro de lo fonético, como igualmente “exellas”, “endédalo” o “almamasa”. No obstante, la sensación general del poema es que participa de la representación. La importancia de lo rítmico-sonoro parece tanta como la participación de la representación en este poema, como no ocurre en los otros poemas analizados, y es reflejo de una meticulosa y compleja hechura.

Las locuciones que componen “La mezcla” son, principalmente, sustantivas. En vista de ello, las creaciones de vocablos son también casi todas sustantivas. 2 *mot valises* (almamasa, autosondeos), 3 crisis (*exellas*, *endédalo*, *prefugas*), 1 glosolalia-jitanjáfora (solicroo). Estos breves elementos van acompañados modismos (plexo, ahonde y légamo), y arcaísmos (regosto). El texto se acompaña de numerosas palabras (más de 50, incluidos nexos y artículos). Estamos frente a un tipo de texto “que introduce módulos de desorden organizado en el interior de un sistema para aumentar su posibilidad de información”¹⁰² o, incluso, para suspender y poner en entredicho la información. Lo mimético va apareciendo y desapareciendo progresivamente, produciendo una sensación de péndulo o vaivén, en el que se nos invita a representar y después se cancela dicha posibilidad.

Notemos, una vez más, la diferencia con la “Jitanjáfora”, en la que era absolutamente peligroso (como vimos en la lectura hecha por Lárraga) seguir el juego de la representación. Aquí, al contrario, todo apunta a que el lector precisamente juegue y se arriesgue a descifrar un mensaje que, no obstante, tampoco parece estar ahí.

¹⁰² Umberto Eco, *Obra abierta*, p. 159.

Tanto las invenciones fonéticas como las palabras, parecen participar de un doble rostro, tanto el de la representación como el fonético. Hay un cierto estado de concordia entre ambos. “Regosto”, “machimbres”, “plexo”, “almamasa”, “solicroo”, proveen al texto de una riqueza rítmica y sonora, encaminadas al disparate. Otras, como “prefugas” o calambures como “impar ido” guardan una resonancia, construida a conciencia, con otras palabras, tales como “prófugas”, o “in-parido”.

El poema, por lo mismo, contiene, al menos, una doble lectura al unísono: la del disparate, que “parodia el habla” (Kamenzsáin) y en ese proceso se burla del discurso poético, de sus usos y mecanismos; por otro lado, una lectura casi por completo afianzada en los términos de la representación: parece una combinación rítmica de palabras, aliteraciones e invención de palabras, que puede leerse bajo la forma del encantamiento, como una fórmula mágica (Olga Orozco, Enrique Molina). En la primera lectura, encontramos una denuncia de cierto halo solemne y de la oscuridad como programa. Expresiones tales como “tensa terca las hembras tuercas” o “fofo fondo” nos ponen de frente con un Girondo que prácticamente sólo puede ser activado de manera lúdica, burlesca. Vale recuperar la posición de Girondo frente a esta poesía críptica «Lo que se ha dado en llamar “arte puro”, que en realidad no es tal, jamás consigue entusiasmarme, y aunque obligue, a veces mi admiración, me deja, a pesar de ella, un gustito que me repugna»¹⁰³.

Ahora bien, “La mezcla”, como toda *la masmédula*, fue grabada por el propio Girondo. La intencionalidad que le da a su lectura es solemne, contenida, como si estuviera recitando en estilo litúrgico. Ninguna entonación lúdica o guiño paródico encontramos ahí. El poeta se esfuerza en dar la mayor seriedad posible a lo que lee. Esto nos habla en buena medida del carácter que el propio autor encontraba o acechaba en su

¹⁰³ Francisco Madariaga, “Doble flor de América”, *op. cit.*, p. 736.

trabajo. El poema parece cobrar solemnidad mediante la aliteración, las constantes repeticiones de las vocales “o” y “e” y el fonema “f”: “No sólo/ el fofo fondo”, “ebrios lechos légameos telúricos”, “los órganos sacros del orgasmo” la repetición constante de la palabra “mezcla” (4 veces, 3 en versos seguidos), se enlaza con la mención literal de la palabra “rito” (verso 12: “Al rito negro al alba con su esperezo lleno de gorriones”).

El poema depende de una estructura oracional reveladora. Elaborado como una larga enumeración de sustantivos, se resume en una única oración adversativa, del modo “No sólo X sino Y”: el primer verso y los últimos son “No sólo [...] (la enumeración de todo el poema, que contendrá reiteraciones en “ni”), “Sino la viva mezcla/ la total mezcla plena/ la pura impura mezcla [...] / con que adherí mis puentes”.

Al observar esta construcción, la palabra “mezcla” toma justa relevancia. Se vuelve una metáfora que puede ser interpretada en el poema. En el momento en el que aparece, las frases se tornan más claras, diáfanas, y con ella y su repetición se alcanza el clímax en la parte final del texto. “Sino la *viva* mezcla/ la *total* mezcla *plena*/ la *pura impura* mezcla”. En especial en este último fragmento, nos encontramos con la postura, *ars poética* de esta propuesta, en la que un discurso mimético posee “módulos de desorden”, esto es, se dinamita a cada tanto por lo fonético. Para el yo lírico, es justamente esta reunión híbrida de representación y sonoridad-disparate una “pura impura mezcla” que permite o conduce a una mezcla “total”, “viva” y “plena”. Veamos que desde el uso de la palabra que da nombre a la obra, ya se coloca como centro fundante la idea de la combinatoria y reunión de elementos.

Ante la incapacidad del lenguaje para comunicar una experiencia verdadera, para que sea “total”, “viva” y “plena” como el yo lírico la desea, para dar real cabida a la manifestación de la sensibilidad, se requiere una “mezcla”, un nuevo contrato con el

lenguaje de la representación, no un descarte, como el “O Gadji Berimba” o los primeros textos de la vanguardia, ansiaban. Se logra un texto que más equilibrado, se vuelve hasta cierto punto más maduro, menos ingenuo con respecto a su posición frente a la representación.

“La mezcla” logra confundir de manera plena la parodia con la letanía, la burla del código con la búsqueda de uno nuevo; mediante su condición *plurívoca*, el poema avanza en dos direcciones al unísono, alberga dos lecturas opuestas e igualmente válidas, retrocede y avanza, se burla y evoca. Girondo aprovecha las múltiples sugerencias significativas que le arrojan las propias palabras para conseguir, literal, una “pura impura mezcla”, que derruye pero también ansía una “totalidad” “viva” y “plena”, imposible ya desde la linealidad unívoca de la poesía como tradicionalmente la comprendemos.

Con respecto a los cuestionamientos planteados al inicio del apartado, hay que concluir que estamos frente a un poema fonético que va cifrado bajo la conciliación, resultado de la medida o madurez de la propia época de su composición (más de 30 años de que las posturas vanguardias plantearan el problema del poema fonético). La alteración de la palabra se observa en el texto como un recurso para el poema en general. Es un poema fronterizo e híbrido entre lo fonético y la representación, pero que nos permite ver la postura de *la masmédula*. Incluso con un poema de tales características, sigue siendo válido pensar en el poema fonético como oposición al concepto de representación.

La propuesta de “La mezcla” frente a la problemática de lo fonético, va en los términos de la inevitabilidad de la representación: en sí mismo acepta no es imposible trascender los mecanismos de ésta, pero sigue siendo igualmente indispensable

(principalmente a la luz de los acontecimientos de la década del 40) pensar formas alternativas, marginales, de su uso (instalar módulos de desorganización al interior del discurso), para no caer en el habla como “sujetar” como única forma de representar.

En Gironde no está la vocación de experimentar, de ir “a la vanguardia” sino de afianzar, se plantea no una serie de poemas sino un libro completo que complejiza y plantea una permanente resistencia-reconstrucción de la representación. En este texto *plurívoco* la primer lectura, paródica, nos permite señalar la necesidad de oponerse a la manera en que tradicionalmente entendemos el representar en poesía; en la segunda, se nos da, como fórmula mágica, un atisbo de lo que aguarda más allá de ese representar. Si la “Jitanjáfora” nos señala la esencia de la poesía como juego con el lenguaje, “La mezcla” señala la función mágica como otra vía de oponerse al “sujetar” propio del habla, esto es, restaurando a la palabra como instrumento mágico, como llave a lo sagrado.

4.3. *Plegasuená cantasorio ululaciente*. La forma en el

Canto VII de *Altazor* de Vicente Huidobro

En este último apartado, como en los dos anteriores, observaremos si se cumple la definición de poema fonético propuesta: oposición al concepto de mimesis o representación. Asimismo, observaremos la solución que el texto propone frente a esta problemática.

La tarea de analizar por entero el poema *Altazor* rebasa ampliamente las intenciones de la presente tesis. Por ello, se propone la lectura de uno de sus fragmentos: el Canto VII, con la intención de hacer una lectura más puntual y profundizar más en su contenido. Se elige dicho fragmento porque es uno de los menos revisados por la crítica, gracias a su capacidad experimental y su brevedad frente a otros, además de ser uno de los más plenamente fonéticos. Merece mayor atención por ser la parte final y cierre del famoso poema, y también porque en sí mismo, como forma independiente, está dotado intencionalidad, belleza y unidad. El Canto VII puede ser disfrutado de manera independiente, sin el necesario concurso del resto de la obra, y es una relevante manifestación del creacionismo.

Altazor es un texto cubierto por la poesía fonética. Su aspiración es precisamente la de crear, con las herramientas de lo fonético y la ruptura de la sintaxis, un discurso autorreferencial, en el que el lenguaje se convierta en el único universo posible. Ésta se anuncia como fin necesario del discurso desde el Canto IV: “Ya viene la golondrina/ ya viene la golonfina/ ya viene la golontrina/ ya viene la goloncima...”¹⁰⁴, y reincide en el

¹⁰⁴ Versos 166-168 del Canto IV de “Altazor” en Vicente Huidobro, *Antología poética*, p. 144.

tópico al término del mismo: “El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro/ Porque encontró la clave del eterfinifrete/ Rotundo como el unipacio y el espaverso/ Uiu uiui/ Tralalí tralalá/ Aia ai ai aaia i i”¹⁰⁵.

Hay otras menciones al poema fonético en *Altazor*, en distintos tonos, por ejemplo en el primer canto dirá: “Mientras vivamos juguemos/ al simple sport de los vocablos/ De la pura palabra y nada más/ Sin imagen, limpia de joyas/ (Las palabras tienen demasiada carga)/ Un ritual de vocablos sin sombra/ Juego de ángel allá en el infinito/ Con luz propia de astro que un choque vuelve vivo [...] Después nada nada/ Rumor de aliento de frase sin palabra”¹⁰⁶. Es, por tanto, innegable no sólo la estrecha relación que guardan poesía fonética y creacionismo.

El mismo nombre de la obra, una *mot valise* (alta- azor), hace énfasis en él. El creacionismo, como la poesía fonética, nace de la necesidad de problematizar una postura frente a la representación, y ambas comparten muchos de sus elementos. Éste “intenta el trastocamiento del lenguaje en busca de un verbo puramente poético”¹⁰⁷, por lo que su acercamiento al tema de la representación es, primeramente, de orden estético. En “Una lengua llamando a sus adentros” define así Saúl Yurkiévich el proceso creacionista de *Altazor*:

Adán es el primer poeta creacionista [...] Extremando su poder disruptor, provocará primero una subversión referencial, luego una léxica, una sintáctica y una fonética para alcanzar por descalabro liberador el fundamento de la significancia. Descendida al fondo sémico, al tiempo y al espacio unitivos, allí donde el ritmo vocal rencuentra el bucal, la lengua, melificada por el placer oral y glótico, opera su regresión genética, abandona la estructura frástica por la sopa sonora¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Versos 339-344.

¹⁰⁶ p. 138.

¹⁰⁷ Saúl Yurkiévich, p. 302.

¹⁰⁸ *op. cit.*, p. 1607.

El creacionismo se propone como una solución al problema del desgaste del lenguaje: “Huidobro busca acrecentar los poderes de la palabra, palabra que no sea una combinación de estereotipos sino un verdadero acto creador; forjar una palabra incontaminada, a contrapelo de la lengua”¹⁰⁹. La intención es inventar otro mundo de representación a partir de un lenguaje igualmente nuevo, para resolver los cuestionamientos sobre el desgaste de la palabra poética. Ya escribe en su manifiesto “Non Serviam”: “No he de ser tu esclavo Madre Natura; seré tu amo. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mares, tendré mi cielo y mis estrellas”¹¹⁰. El mundo creacionista considera al lenguaje una representación con la consciencia de ser pura representación. Huidobro ansía «la omnipotencia y omniposibilidad poéticas», «y se propone avanzar forzando la palabra para extraerle una expresividad cada vez menos sujeta a la realidad exterior»¹¹¹. En el mundo que es a consciencia representación, el dueño de la palabra es el dueño de todo. “De cada gota del sudor de mi frente hice nacer astros, que os dejo la tarea de bautizar como a botellas de vino”¹¹².

A continuación, se procederá a revisar algunas de las lecturas que ahondan más en el Canto VII. Así retrata el crítico y poeta español Juan Larrea su encuentro con el fragmento aquí trabajado:

Hasta un determinado punto de su desarrollo, *Altazor* hace eco de las líneas de los manifiestos creacionistas de su autor. Mas de pronto comienza a advertirse que su clima cambia y que la flora imaginativa, poco ha tan espesa, se enardece. Las esperanzas precisas que animaban al poeta a desentenderse del habla diaria dejan el terreno a disposición de cierto demonio negativo. Se esquilman poco a poco las imágenes y principian a hacerse presentes las mineralizaciones, por así decirlo, del idioma, las

¹⁰⁹ p. 303.

¹¹⁰ Huidobro, *Manifiestos*, p. 653.

¹¹¹ Yurkiévich, «*Altazor* o la rebelión de la palabra», en *Vicente Huidobro y el creacionismo*, p. 303.

¹¹² *Ibid.*, p. 40.

anáforas, las cacologías, dislocaciones y metátesis. El poema se convierte a ratos en una letanía mágica monotizadora, cuando no en artificioso trabalenguas cuya virtud principal se dedica ya no sólo a descomponer las relaciones semánticas entre las palabras, sino su misma constitución fonética. El poeta se complace en atormentar y reducir a la nada la vida de los sonidos [...] **Finalmente, en el canto VII**, el lenguaje oral se desagrega hasta transformarse en una secuencia de fonemas indistintos, sin ton ni son. Deliberada o inconscientemente, Huidobro apunta sin duda a este inefable «no sé qué que queda balbuciendo» en la cumbre contemplativa de un San Juan de la Cruz. Mas lo cierto es que, en vez de llegar a la gloria del Logos, la «voz» se ha remitido a la nada que lo niega. El fenómeno es interesante en grado sumo puesto que, negativamente, da testimonio de la realidad de un Lenguaje de ese otro orden no fonético que reclama ser escrito en mayúscula¹¹³.

El poema, en palabras de Larrea, «a ratos una letanía mágica», va dando cauce a un «artificioso trabalenguas» que se dedica a una progresiva «descomposición semántica y fonética» de las palabras. El poema construye una negación, «una reducción a la nada». Atrae involuntariamente hacia sí factores destructivos y negativos: «Huidobro apunta sin duda a este inefable “no sé qué que queda balbuciendo” [...] mas lo cierto es que, en vez de llegar a la gloria del Logos, la “voz” se ha remitido a la nada que lo niega».

La incapacidad de los recursos de la poesía fonética para traducir ese estado de ánimo que promete a lo largo de los sucesivos apartados nos da «una secuencia de fonemas sin ton ni son», frágil y deslucido término de la epopeya poética. Esta es una de las muchas observaciones que se han dado de este fragmento, sin duda no la menos difundida, pero, me parece, una observación equivocada. Me parece, no sólo que no es un fragmento fallido, sino que tampoco es necesariamente “un poema escatológico, de apocalipsis, como *Ecuatorial*”¹¹⁴.

¹¹³ *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea* (las negritas son mías), p. 50.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 54.

Para Jaime Concha en «“Altazor”, de Vicente Huidobro»¹¹⁵: “Su poesía es profecía y deporte a la vez”; y sería este vaivén de “sostenido equilibrio” entre lo severo, ceremonioso y grave con lo ligero y simple uno de sus mayores triunfos. Aun así, “vemos que el juglar monopoliza excesivamente la conducción de la palabra. Algo que no logra resolver es en qué radica este interés excesivo. No es, en su postura, un talante destructivo, sino, lo contrario, «lo ligero e inocente» aquello que predomina en el Canto VII, pero no sabe a ciencia cierta explicar el por qué.

Lo que el sujeto de *Altazor* busca –el (no) fundamento y la expresión auténtica de su experiencia- tampoco logra obtenerlo a través de la asunción y práctica mágica de la poesía. La transformación mágica de las imágenes –de acuerdo a poderes ocultos o a una vinculación especial del poeta con la realidad- no nos entrega una nueva visión o apertura respecto a algún fundamento o su existencia. Por el contrario, tendría el efecto sedante de una evasión que hace perder de vista momentáneamente la angustia existencial y sus motivos¹¹⁶.

Para Braulio Arenas, el poema es un «desarticulado final con frases rotas y palabras de confusa algarabía»¹¹⁷. En la postura de Federico Schopf, el poema fonético en cuestión no abre, sino que cierra los canales de comunicación y, de hecho, «tendría el efecto de una evasión», y, de hecho, «allana el camino para una desestructuración o incluso la destrucción más radical del lenguaje»¹¹⁸. Pero el Canto sí entabla un diálogo y construye una red de significado, solamente que, en los términos que ya conocemos.

Para el crítico Cedomil Goic, el «sentido es multívoco como es multívoca la representación de la figura de *Altazor*»¹¹⁹. En el Canto, la voz poética, “en una zona solar, después de la precedente nocturna y lunar, habla de un nuevo lenguaje y canta

¹¹⁵ Costa, René de (comp), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, p. 302.

¹¹⁶ Federico Schopf, “Lectura de *Altazor*”, en Huidobro, *Obra poética*, p. 1505.

¹¹⁷ *Ídem*, p. 1644.

¹¹⁸ *Íbid.*, p. 1506.

¹¹⁹ *Ídem*, p. 1602.

ante el portento contemplado o experimentado o inventando un canto que quiere traducir la inefabilidad del fenómeno”. Si bien me parece, los versos que cierran es difícil enmarcarlos como él lo hace en términos de una «penosa onomatopeya del dolor humano» como menciona (a saber: «Auriciente aronida/ Lalalí/ Io ia/ iiii o/ ai a i ai a i i i i o ia»), sino más un cierre formal y sonoro de un tema que ha ido desarrollando a lo largo del texto, la lectura se enmarca dentro de las que ven las influencias del simbolismo del s. XIX y la poesía de corte “mágico-encantatorio”.

A pesar de que el Canto VII no ofrece interés a los comentarios del poeta y crítico Enrique Lihn, su texto «Vicente Huidobro y el creacionismo» tiene el acierto de volver a recalcar la relevancia que en la estética del chileno tiene el simbolismo decimonónico. Escribe: «Versos o nociones claves de “El Barco ebrio” o de *Las iluminaciones* recorren el mundo poético de Huidobro, que responde a esos llamados con señales de entendimiento»¹²⁰. Finalmente, termina describiendo con escenas también simbólicas- solares las búsquedas del Canto, en este caso del alba: «La palabra esencial, aquella que presenta sus vocales y diptongos como una carne (Mallarmé), “instrumento de poder”, es, en un momento de la poética huidobriana, “el vocablo virgen de todo prejuicio, el verbo creado y creador, la palabra recién nacida”».

Continúa, citando a su vez el texto teórico de Huidobro de 1921, «La poesía», de este modo: «“La palabra recién nacida se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba”»¹²¹. La palabra buscada en el Canto VII, desde este ángulo, es la palabra primigenia, esencialmente solar, lúdica y cuya importancia consiste «en no alejarse del alba», nunca alcanzar, puede decirse, la representación. Ya dirá el mismo Huidobro, en otra parte de

¹²⁰ *Íbid.*, p. 368.

¹²¹ De «La poesía», citado por Lihn, *op. cit.*, p. 368.

Altazor, que la palabra es «la bella nadadora, desviada para siempre de su rol acuático y puramente acariciador»¹²².

Para resumir y pasar al poema, nos enfrentamos con una primera línea de críticos que enmarcan “la ausencia del sentido”, o “vocablos que sólo connotan dolor y estertores de muerte”¹²³ en el fragmento que aquí revisamos. Al contrario, se ha mencionado también la construcción de “una palabra incontaminada, a contrapelo de la lengua”¹²⁴. Es, también, una insubordinación “contra la lengua y su sistema de normas, contra la lengua cuyo código de signos convencionales quiere imponerle una percepción preconcebida de la realidad”¹²⁵. Se habla finalmente del “verbo creado y creador”, “palabras de confusa algarabía”, “la palabra recién nacida”.

He aquí el poema

CANTO VII

Ai aia aia

ia ia ia aia ui

Tralalí

Lali lalá

Aruaru

urulario

Lalilá

¹²² Citado en Yurkiévich, «Altazor o la rebelión de la palabra», en *Vicente Huidobro y el creacionismo*, p. 304.

¹²³ Oscar Hahn, prólogo a *Altazor*, p. 10.

¹²⁴ Yurkiévich, *op. cit.*, p. 302.

¹²⁵ *idem.*

Rimbibolam lam lam

Uiaya zollonario

lalilá

Monlutrella monluztrella

lalolú

Montresol y mandotrina

Ai ai

Montesur en lasurido

Montesol

Lusponsoredo solinario

Aururaro ulisamento lalilá

Ylarca murllonía

Hormajauma marijauda

Mitradente

Mitrapausa

Mitralonga

Matrisola

matriola

Olamina olasica lalilá

Isonauta

Olandera uruaro

Ia ia campanuso compasedo

Tralalá

Aí ai mareciente y eternauta

Redontella tallerendo lucenario

Ia ia

Laribamba

Larimbambamplanerella

Laribambamositerella

Leiramombaririlanla

lirilam

Ai i a

Temporía

Ai ai aia

Ululayu

lulayu

layu yu

Ululayu

ulayu

ayu yu

Lunatando

Sensorida e infimento

Ululayo ululamento

Plegasuena

Cantatorio ululaciente

Oraneva yu yu yo

Tempovío

Infilero e infinauta zurrosía

Jaurinario ururayú

Montañendo oraranía

Arorasía ululacente

Semperiva

ivarisa tarirá

Campanudio lalalí

Auriciente auronida

Lalalí

Io ia

iiio

Ai a i a a i i i i o ia

Negro: Palabra

Verde: Mot valise, palabra valija

Rojo: Crasis

Azul: Glosolalia-jitanjáfora

Naranja: Onomatopeya melódica

De los tres poemas revisados en la presente tesis, éste es el único que cuenta con todas las posibilidades propuestas por la clasificación de vocablos inventados. Cuenta con un promedio de 50 onomatopeyas melódicas, de las cuales aproximadamente 10 son simples fonemas (a, i, o); tiene 35 glosolalias-jitanjáforas, hay mucho juego en este poema con las raíces de palabras, pero sin contener una sola de forma literal y completa, tales como “semperiva” u “campanudio”; 23 crasis, compuestos donde puede

identificarse una palabra completa, de ellos se repite marcadamente la palabra “ulula”, del verbo ulular, en “*ululayu*”, y otras como “*mareciente*”; 8 son las *mot valises* que pueden encontrarse, como “ola-mina” o “monte-sol”; finalmente, 4 palabras, de las cuales 3 son nexos (dos copulativos, “e”, y una preposición, “en”) y sólo una, como tal, es una palabra con referente: “yo”.

La clasificación nos muestra no sólo la indiscutible preminencia de las invenciones frente a la prácticamente nula aparición de palabras como tales, sino que también nos ayuda a definir, asimismo, que el tipo de creaciones que dominan el poema son apoyos de tipo sonoro (tralalí, tralalá) acompañados por compuestos de raíces de palabras que rozan sin tocar la palabra (infimento, tempovío, redontella), esto es, glosolalias-jitanjáforas. Es un texto cuya orientación sonora es la base.

En la “Jitanjáfora” se pone en evidencia más el juego que lo propiamente sonoro, y su sostén son las glosolalias-jitanjáforas (Filiflama alabre cundre/ liris salumba salífera); en el Canto, estamos inmersos en un nivel todavía más apegado al ruido o lo musical, no está sostenido por la glosolalia-jitanjáfora, sino por la onomatopeya melódica, esto es, sostenido por la repetición rítmica de fonemas; de este modo, el texto juega, pero no propiamente con el decir, sino con el “cantar” (rimbombolam lam lam/ montañendo en lasurido/ lam lam).

El poema comienza con una serie de fonemas, la estructura mínima de la lengua, (“ai aia **aia**/ ia ia ia aia **ui**”) que plantea con sencillez, sin requerir consonantes, un ritmo y una cadencia de acentos, a manera de las frases musicales: posee desde sus primeros versos una estructura pregunta-respuesta (ia/ui), que abre y cierra sonoramente los versos, que traslada en los siguientes versos hacia i/a, u/o, la/lam, o/a, a/ú.

Con forme avanza, va articulando un juego de construcción/ deconstrucción, en el que creaciones verbales, cada vez más estructuradas como una palabra, son seguidas de fonemas elementales, como si el texto se fuera topando con un límite que no pretende trasgredir: “monlutrella monluztrella/**lalolú**/ montresol y mandotrina/ **ai ai**/ montesur en lasirudo/ montesol/ lusponsored solinario/ aururaro ulisamento **lalilá**”. La primera creación verbal de este fragmento parte de la partícula “mon” que en los versos siguientes se va convirtiendo en “monte-sur” y “monte-sol”; “lu”, la siguiente sílaba, se transforma en la palabra “luz”, y “trella” sugiere inmediatamente y, por imagen con “luz”, “estrella”. Esta consciente acumulación silábica parece ir progresivamente desarrollándose hacia la palabra y la representación. Entonces irrumpe el “lalolú”, onomatopeya melódica, que genera la sensación de deconstrucción y regresa el texto al simple ritmo silábico. La aliteración es otro factor importante en esta construcción/ deconstrucción; las invenciones se repiten con un proceso de aglutinamiento cada vez mayor, después, una vez más, se vuelve al ritmo y construcción base: “Laribamba/ larimbambamplanerella/ laribambamositerella/ leiramombaririlanla/ lirilam”.

Las invenciones del poema hacen una exploración de la sonoridad como construcción de significado que vale la pena señalar. Tomemos un caso: “monlutrella”, es una glosolalia-jitanjáfora en la que pueden entrecruzarse raíces como “monte”, “luz”, y el sufijo de “estrella”. La expresión “suena” a poesía no sólo porque pudieran emerger de ella tales palabras, sino que, además, “monlutrella” es un sonido agradable, una combinación de sílabas suaves, consonantes nasales y labiales, que respeta muy bien la musicalidad y estructura silábica del español. Prácticamente todas las creaciones léxicas del Canto tendrán la capacidad de poder vincularse con palabras de rápido reconocimiento dentro de la tradición poética, lo que va enfocando siempre la lectura a contrapeso de su oposición a la referencialidad; todas las invenciones respetan la

musicalidad del español e incluso cada uno de sus lexemas nos manda avisos de palabras y de la tradición poética.

Lo más probable es que, si nos fijáramos como nos vemos forzados en éste, a tomar en cuenta sólo la parte musical de los textos poéticos, seguramente nos encontraríamos con que, en efecto, las palabras son elegidas igualmente por su sonido que por su significado, y que incluso ambas funciones son en la misma medida necesarias e inseparables para la elección de las palabras en un poema. Un ejemplo baste: “pan” frente a “bolillo”. Las palabras, también por su musicalidad, no sólo por su significación, son elegidas para ciertas labores y discursos.

La disposición visual es limitada a unos cuantos gestos, pero tiene una función. A frases medianas se responden fonemas colocados a veces a la derecha, a veces a la izquierda de la hoja, construyendo una suerte de espacialidad dentro del poema, de suerte que no sólo se convierte en un recorrido sonoro, sino también visual, como el “Karawane” de Hugo Ball o la poesía optofonética de Raoul Hausmann. Hay que recordar, que así como es dejada usualmente de lado la relevancia del sonido en las palabras, también lo es su capacidad de ser signo visual. Pareciera que, en la disposición de fonemas y sílabas en el Canto VII, se logra también una recuperación de los moldes originarios de los que nació el lenguaje y la escritura.

El tema es el “cantar” en tanto la doble figuración de la palabra como “canto” humano y el también llamado “canto” de los pájaros. Recordemos los últimos versos del Canto IV: “el **pájaro tralalí canta** en las ramas de mi cerebro” y un par de versos abajo: “tralalí tralalá/ aia ai ai aaia i i”, línea fonética con la que inicia el fragmento VII. Más allá de la red temática que enlaza este momento de *Altazor*, para el plan del presente análisis, podemos concluir que el Canto VII está tan lleno de sentido y forma

que puede ser visto como un poema independiente, y cuyo tema central, este sí, tiene que ver con la música y la palabra, con la noción de “canto”.

Este canto al canto alcanza su clímax en “Plegasuená/ cantatorio ululante/ oraneva yu yu yo/ tempovío/ infilero e infinauta zurrosía”, la sección que parece ya una hilación casi coherente de lenguaje con el concepto de representación, el poema va regresando a su simpleza primera, que le da cohesión y unidad, al emparar el verso de inicio con el último: “auriciente auronida/ lalalí/ io ia iiiio/ ai a i a i i o ia”. Una estructura de “preguntas” y “respuestas” avanza hacia un *crescendo* y luego van regresando al punto de partida. La forma es la de una composición musical, y realza la importancia de los motivos musicales y sonoros en el lenguaje y la poesía.

Huidobro ansía extender el horizonte del lenguaje, abrirlo a lo fonético. Todo *Altazor* es prueba de ello, y el Canto VII es su confirmación categórica: es posible construir un discurso poético coherente y bello que, no obstante no pueda crear como tal un mundo más allá de la representación, sí puede generarse en la parte más marginal pensable.

La tentativa por la construcción de “otro mundo” no es un fracaso, no recalca la imposibilidad de trascender el lenguaje como representación, sino que prueba que incluso en el margen último que nos atrevamos a pensar, es posible el trabajo del poeta. Más que un “artificioso trabalenguas” (Larrea) es el meticuloso trabajo de un experto, demostrando que es posible construir un discurso poético en los márgenes del lenguaje.

Las conclusiones del presente apartado son las siguientes: el Canto VII puede ser leído de forma autónoma, posee todos los elementos necesarios para ser considerado un poema: unidad, propuesta, cohesión, belleza. En tanto que es así, no es “el deslucido final de la epopeya” sino la confirmación de una exploración con el lenguaje.

El texto cumple la noción de poesía fonética como oposición al concepto de mimesis y representación. La solución que propone va en los términos del desgaste del lenguaje, al que propone expandir sus posibilidades no sólo haciendo consciencia de la representación sino oponiéndose a éste en la forma de lo fonético. Para el creacionismo, es urgente la renovación del habla poética y a ello se aboca *Altazor*, pero, en este pensamiento, también está contenido una posición frente a un lenguaje que ya no sirve para comunicar, ya no intercambia, sino “sujeta”, y por ello necesita verse a sí mismo no sólo como instrumento, sino como “canto”.

El fragmento VII se propone ir a las bases mismas del lenguaje y no traspasar esa línea. Ahí la idea rectora es la del “canto” como esencia de la poesía; el canto es la estructuración melódica de la palabra, no sólo ya en términos del ritmo y sonoridad, sino también como sugerencia de representación (“monlutrella, mon**luz**trella, lalolú”). Cuando el lenguaje es “canto” es también resistencia a la representación. La función poética, en estos términos, es siempre resistirse al “poseer y sujetar” propios del concepto de lenguaje como representación, y la poesía fonética, el tipo que utiliza esta característica de la lírica, para ponerla en el centro de su discurso y hacerla su tema.

5. Conclusiones

Para terminar la presente tesis, procederemos a corroborar las hipótesis planteadas en la introducción, para entender los resultados que arroja la investigación. Una primer hipótesis es de tipo histórica, y presupone que como fenómeno la poesía fonética es ya interesante. A través del “Jabberwocky”, los experimentos futuristas como la “Fontana Malata” o el “O Gadji Berimba” dadá corroboramos que no sólo participan del poema fonético autores y corrientes relevantes en el periodo de las vanguardias, sino que el problema del lenguaje y su representación, es un problema que interesa a muy distintos movimientos literarios, como es el caso de la poesía pura, el creacionismo, los libros *Finnegan’s Wake*, *En la masmédula* o *Rayuela*, además de multitud de trabajos filosóficos y obras artísticas que aquí (porque excede la misión específica de la poesía fonética) no mencionamos.

Mediante la revisión histórica, pudimos también caracterizar dos vertientes, dos posibilidades distintas de la poesía fonética: una, definida como Sonoridad, que correspondería a la practicada por el futurismo mediante la inserción de los ruidos de la vida moderna, o la “Ursonate” de Kurt Schwitters, donde se vuelve un híbrido entre texto poético y partitura musical. La otra vía es el Disparate, que es la poesía que se concentra en la alteración y creación de palabras. Ésta manifestación de lo fonético fue la que abordamos a lo largo de este recorrido, y es la que es practicada por el Lewis Carroll del “Jabberwocky”, “La mezcla” de Oliverio Gironde, la “Jitanjáfora” de Mariano Brull, y en un ámbito más equilibrado, el Canto VII de *Altazor* de Vicente Huidobro.

La segunda hipótesis planteada es de tipo retórica. Pudimos observar que, en nuestro tema, el lenguaje no es el vehículo por el cual se expresa un contenido (la obra de arte) sino que él en sí mismo es la obra. En la poesía fonética la palabra no es un medio ni una herramienta, sino el objeto estético, un gesto de lenguaje que sólo es y existe en el texto que lo ha creado. Resultado de esto, es que no podemos acercarnos a analizar el poema fonético con las figuras que con las que tradicionalmente asociamos el trabajo poético (metáfora, sinécdoque, oxímoron...) sino que requerimos de otras, que se enfoquen en la alteración de la palabra. En el capítulo dos creamos una clasificación propia, partiendo de las figuras que otros críticos habían ya utilizado para hablar de estas obras, y las orientamos hacia las necesidades propias de la tesis. La clasificación nos permitió reconocer con mayor precisión si los poemas analizados se enfrentaban al problema de lo fonético en términos de Disparate (“La mezcla”, la “Jitanjáfora”) o en los de Sonoridad (el Canto VII de *Altazor*). Si trazáramos una línea que va de la palabra al ruido o la música, tendríamos que, de todos los poemas mencionados en este trabajo, es sin duda “La mezcla” el que más participa de la palabra y con él de los motivos de la representación como son tradicionalmente asimilados por la poesía; la “Jitanjáfora” es el que posee un mayor equilibrio entre lo puramente sonoro y lo lúdico o disparatado y el Canto VII el que procura dar más peso a lo sonoro sin perder nunca su condición de texto poético y no musical. Esta especificación, difícil de ver a simple vista, la otorga la clasificación.

La tercera hipótesis es de tipo político. Se definió al poema fonético como oposición al concepto de representación en el lenguaje. A lo largo de los tres poemas estudiados, se corroboró la hipótesis; nos permite una mejor comprensión del problema de lo fonético situarlo en términos de oposición que en los de un simple rescate de las cualidades sonoras, que no agota y en cambio desvía la atención como si de obras

musicales experimentales se tratase. Hemos definido representar en tanto “sujetar”, “poseer” (Barthes) y los consiguientes factores de orden político que este uso conlleva. De este modo, cada poema fonético es la puesta en práctica de una solución, de una vía frente a este uso del lenguaje.

En la “Jitanjáfora” Mariano Brull practica una visión de la poesía como juego con el lenguaje. Éste nos sirve para “jugar”, intercambiar una práctica lúdica, no sólo para representar, para poseer. En “La mezcla” se practica una escritura *plurivoca* (Eco, *Obra abierta*, 1962) en la que los signos poseen tanta información que es posible leerlos, al menos, de dos formas simultáneas: uno como texto paródico, que burla e imita el lenguaje poético para denunciar su desgaste, y otro como fórmula encantatoria, una versificación que a través de un tono solemne, frases crípticas meticulosamente urdidas, y constantes aliteraciones, dibuja la atmósfera de un decir litúrgico, en el que se pone en evidencia un uso “mágico” como otra vía para oponerse a la representación. Este uso mágico nos pone frente a otra perspectiva del problema, que merece ser recuperada, expresa Girondo. Finalmente, en el Canto VII de *Altazor*, Huidobro se acerca a él desde el “canto”; no podemos traspasar los límites de la representación, nos dice el poema, pero podemos hacer poesía, y por poesía debe entenderse resistir a la representación, poner en práctica este uso en cualquier momento, lugar, situación del lenguaje. El poema fonético, desde la pregunta por su contenido político, expresa la necesidad de resistirse y oponerse como deber y programa, más allá de si lo buscado (trascender la representación) es imposible.

Por último, una cuarta hipótesis, que se ha demostrado ya con la puesta en acción de la segunda, pero sobre la que vale volver y retomar para mejor poner en evidencia. La poesía fonética pone en práctica una estética, que es la de situar a la palabra no como “un medio sino como un ser” (J. J. Riviére). Todas las creaciones

verbales de los poemas fonéticos, llámense “jitanjáforas”, “jabberwockys” o “plegasuenas”, pero que en realidad son la puesta en escena de algo que no requiere de un nombre, son producciones únicas e individuales que pertenecen solamente al texto que las ha formado; son no más que fugaces avistamientos del margen del lenguaje, que nos gusta pensar que actúan no como simples representaciones, sino, paradójicamente, como *ontos*, seres.

6. Bibliografía

- Directa

1. Ball, Hugo, *La huida fuera del tiempo*, Acantilado, Barcelona, 2005.
2. Brull, Mariano, *Poesía reunida*, Cátedra, Madrid, 2002.
3. Brull, Mariano, *La casa del silencio*, Cultura Hispánica, Madrid, 1996.
1. Carroll, Lewis, *The Annotated Alice*, Norton and Company, New York, 1999, Introducción y notas de Martin Gardner.
4. Carroll, Lewis, *El riesgo del placer: la caza del Snark. Antología de canciones nonsense y el capítulo inédito de Alicia*, Era, México, 1979, ed. De Ulalume González de León.
5. De María, Luciano (ed), *Marnetti e i futuristi*, Mondadori, Milán, 1994
6. Gironde, Oliverio, *Obra*, Losada, Buenos Aires, 1996.
7. Gironde, Oliverio, *Obra poética*, Archivos, FCE, México, 1999.
8. Gironde, Oliverio, *En la masmédula*, Losada, Buenos Aires, 2002.
9. Huidobro, Vicente, *Altazor*, Gobierno de Jalisco, Guadalajara, 1976, prólogo de Eduardo Elizalde.
10. Huidobro, Vicente, *Antología poética*, Corregidor, Buenos Aires, 1993.
11. Huidobro, Vicente, *Obras completas*, Andrés Bello, Santiago, 1976.
12. Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Allca, Madrid, 2003.
13. Kurt Schwitters, CONACULTA, México, 2003. (s/autor)
14. Reyes, Alfonso, *La experiencia literaria*, FCE, México, 1972.
15. Richter, Hans, *Historia del dadaísmo*, Nueva visión, Buenos Aires, 1973.
16. Rodríguez Pamprolini, Ida, (ed.), *Dadá/ documentos*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1977.
17. Schwitters, Kurt, *Poesía fonética*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001, ed. De José Antonio Sarmiento.

18. Tisdall, Caroline, Bozzolla, Angelo, *Futurism*, Thames and Hudson, London, 1977.

• Indirecta

1. Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*, Alianza, Madrid, 2003.
2. Bary, David, *Nuevos estudios acerca de Huidobro y Larrea*, Pre-Textos, Valencia, 1984.
3. Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1998.
4. Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987.
5. Campos, Araceli, “El ritmo de las oraciones, ensalmos y conjuros mágicos novohispanos”, en la “Revista de Literaturas Populares” 1 año 1, Enero de 2001, p. 69-93.
6. Camurati, Francesca, “Veinte poemas. Veinte postales. Sobre el primer libro de poemas de Oliverio Girondo”, *Revista Caravelle* n. 85, p. 205-221, Toulouse, 2005
7. Cirlot, Lourdes, *Primeras vanguardias artísticas*, Terramar, Buenos Aires, 2008.
8. Collins, Maria Castellanos, *Brull, Florit, Ballagas y el vanguardismo cubano*, University of Kentucky, 1976.
9. Costa, René de (comp.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Taurus, Madrid, 1976.
10. Corro, Gaspar Pío del, *Oliverio Girondo: los límites del signo*, F. García Cambeiro, Buenos Aires, 1976.
11. Dachy, Marc, *Dada the Revolt of Art*, Thames and Hudson, New York, 2003.
12. Eco, Umberto, *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1979.
13. Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Labor, Barcelona, 1983.

14. Eliot, T. S., “La música de la poesía”, en la revista “Atenea”, año XX, tomo LXXIII, n. 219, septiembre de 1943, p. 251-264.
15. Foster, Stephen (ed.), *Crisis and the Arts: the Story of Dada*, G. K. Hall, New York, 1996.
16. García Soler, María José, *Expresiones del humor. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Universidad del País Vasco, España, 2011.
17. Geist, Ingrid (ed), *Procesos de escenificación y contextos rituales*, Plaza y Valdés, México, 1996.
18. González de León, “Jabberwocky, el nonsense, y algunas conclusiones sobre la lectura de poesía”, revista *Plural*, n. 57, junio de 1976.
19. Grünfeld, Mihai, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia*, Hiperión, Madrid, 2005.
20. Huizinga, Johann, *Homo ludens*, Alianza, Madrid, 2006.
21. Fernández Retamar, Roberto, *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, Habana, Orígenes, 1954.
22. Jiménez Oliva, José, *Fonética y fonología*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1978.
23. Joyce, James, *Ana Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, VII)*, Cátedra, Madrid, 1972.
24. Juzyn-Amestoy, Olga, *Oliverio Gironde: la realidad de la palabra*, Brown Universtiy, Providence, 1990.
25. Kamenszáin, Tamara, *El texto silencioso: tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, Coordinación de Humanidades, UNAM, México, 1983.
26. Lárraga, Ricardo, *Mariano Brull y la poesía pura en Cuba*, Universal, Miami, 1994.
27. Leclercle, Jean-Jacques, *The Philosophy of Nonsense: the Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, Routledge, Estados Unidos-Canadá, 1994.
28. Lescano, Guillermo, *Un vuelo sin orillas: la poesía de Oliverio Gironde*, UNAM, México, 1997.
29. Martínez Estrada, Ezequiel, *La poesía de Nicolás Guillén*, Calicanto, Buenos Aires, 1977.
30. Martínez Matías, Paloma, “Hablar en silencio, decir lo indecible: una aproximación a la cuestión de los límites del lenguaje en la obra temprana de Martin Heidegger”, en “Diana”, v. 23 n. 61, México, 2008.

31. Mateo, José Manuel, "Las razones del disparate: las rimas de niños y para niños como gesto del lenguaje", en González et al. (ed), *Lyra Mínima: del Cancionero Medieval al cancionero Tradicional Moderno*, UNAM, COLMEX, México, 2010.
32. Mata, Rodolfo, *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 2003.
33. Molina, Enrique, "Oliverio Girondo en la médula del lenguaje", en "XVL. Revista de Poesía", N° 6, Buenos Aires, 1984.
34. Molina et al., "Apunte sobre Girondo", en la revista "Signo Viejo y Nuevo" n. 6, Argentina, mayo de 1984.
35. Nogueira, Carlos, "Pa uma poética da poesia oral infantil e juvenil", en la revista "Culturas Populares, Revista Electrónica", 4, enero-julio de 2007, <http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/noqueira2.pdf>.
36. Palés Matos, Luis, *Poesía completa y prosa selecta*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1978.
37. Paz, Octavio, *El arco y la lira*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
38. _____, "Decir sin decir: *Altazor* de Vicente Huidobro", en *Convergencias*, Six Barral, México, 1992.
39. Pineda Sumano, Carlos Manuel, *El humor en la poesía latinoamericana de vanguardia*, tesis de maestría, UNAM, junio 2009.
40. Ramírez Treviño, Francisco Javier, *Vicente Huidobro: antipoeta y mago*, UNAM, México, 2003.
41. Rhodes, Colin, *Primitivism and modern art*, Thames and Hudson, London, 1994.
42. Rosete Olvera, Leonila Hortensia, *Transgresión lingüística y retórica en Rayuela*, UNAM, 1997.
43. Schwartz, Jorge, *Homenaje a Girondo*, Corregidor, Buenos Aires, 1987.
44. Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, FCE, México, 2002.
45. Scrimaglio, Marta, *Oliverio Girondo*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, 1964.
46. Smith, William J., "Lewis Carroll, the poet", en *Gettysburgh Review* 19 n. 4, Invierno 2006, p. 557-567.

47. Solanas Jiménez, María del Carmen, *La poética futurista*, UAM Ediciones, México, 2011.
48. Terrón Barbosa, Lourdes, Catalina, “Dadá, la lengua del paraíso. Clément Pensaers, Max Ernst. Una teoría del azar”, Universidad de Valladolid, 25 p.
49. Varios, *El neologismo necesario*, Fundación efe, Madrid, 1992.
50. Verani, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, FCE, México, 1995.
51. Viscaya Pineda, César, *Lo sagrado y lo divino a través del referir de la mística, la poesía y la filosofía como perspectivas de la realidad*, UNAM, tesis, mayo 2008.
52. Vitier, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de las Villas, La Habana, 1958.
53. Zaldívar, Gladys, *En torno a la poética de Mariano Brull*, Asociación de Hispanistas de las Américas, Miami, 1981.