

# La trayectoria masmedular de Oliverio Gironde

*Medulas que han gloriosamente ardidido,  
Su forma dejarán, no su cuidado,  
Serán ceniza, mas tendrá sentido,  
Polvo serán, mas polvo enamorado.*

Quevedo

## I. La urbe y el campo

**L**a crítica girondeana es unánime en apuntar etapas muy definidas en la evolución poética de Oliverio Gironde. Ellas se resumen en tres grandes bloques y un paréntesis, que van a caracterizar la producción de los seis libros de poesía y una *plaque* que componen la obra del poeta argentino.

Un trayecto que se inicia en los años veinte con *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925). Estos dos primeros libros, fundacionales y que marcaron un estilo inaugural en la vanguardia cosmopolita martinfierrista, se caracterizan por un universo de orientación internacionalista, estructurados en torno al tradicional *Diario de Viaje*. El mundo exterior representado por la ciudad se apodera y domina el referente poético. Un verdadero júbilo del objeto, exaltado en los vaivenes espacio-temporales del turista que se deleita en describir una ruta geográfica. La palabra desempeña en estos primeros libros una función deíctica por excelencia, o sea, la indicación del espacio circundante como soporte de un referente urbano permanentemente ironizado, caricaturizado.

Este viaje de la mirada empieza a retraerse en la década del treinta. Sufre un vuelco interiorizante en las viñetas que componen la prosa poética de *Espantapájaros* (1932) e *Interlunio* (1937). Si lo diurno y un cierto

éxtasis cromático acompañan la primera producción, comienza a tomar forma un sentido lúgubre, grotesco y deformado que se acentuará en esta segunda etapa. Las vibrantes y multicoloridas caricaturas de *Veinte Poemas* y *Calcomanías*, firmadas por el propio Gironde, pasan a ser sustituidas por un sombrío espantapájaros y por las ilustraciones de Lino Spilimbergo que revelan una desesperación macabra de inspiración surrealista. La prosa poética es ya un rasgo distintivo de esta etapa como herencia de los poemas en prosa de los *Veinte poemas*.

El tercer momento, cuyas características comunes permiten aglutinar a *Persuasión de los días* (1942) y a *En la masmedula* (1954) en un único bloque, aparece interrumpido por *Campo nuestro*, poema publicado en 1946 en forma de *plaque*, un verdadero hiato en la producción girondeana. El nacionalismo ostensivo de este poema lo transforma en homenaje a la pampa argentina (una especie de versión poética de *Don Segundo Sombra*) que en nada se asemeja, desde el punto de vista temático y estilístico, a todo lo producido anterior y posteriormente<sup>1</sup>. *Campo nuestro* es un poema profundamente bucólico, en que el campo es exaltado en sus tradicionales atributos. Si la duda y las cuestiones existencialistas sobre el ser y la nada se desarrollan con intensidad cada vez mayor a partir de *Espantapájaros*, *Campo nuestro*, poema de cuño altamente referencial, traduce un universo cuya certidumbre inequívoca no deja lugar a dudas o negaciones:

Este campo fue mar  
de sal y espuma.  
Hoy oleaje de ovejas,  
voz de avena.

Versos y sintaxis cuya linealidad es ajena a todo el resto de la producción girondeana. La inamovible seguridad de los rebaños y trigales que abundan en este poema, no sólo difieren sino que se oponen diametralmente a la pérdida del ser anunciada en la cabeza del caligrama que abre *Espantapájaros*:

Yo no sé nada  
Tú no sabes nada  
Ud. no sabe nada  
Él no sabe nada  
Ellos no saben nada  
Ellas no saben nada  
Nosotros no sabemos nada

Propietario de tierras y perteneciente a la oligarquía argentina, podríamos interpretar *Campo nuestro* como una especie de homenaje autobiográfico. Una voz (típicamente) argentina que define la «etapa rural» de

<sup>1</sup> Olga Orozco ve este poema como «un intervalo de apaciguamiento, de melancolía y tierna serenidad», en «Oliverio Gironde frente a la nada y lo absoluto», Cuadernos Hispanoamericanos 335, abril-mayo 1978, p. 242. Ya Graciela Montaldo establece una conexión entre *Interludio* y *Campo Nuestro*, al afirmar que «son dos textos extraños entre sí pero que sin embargo funcionan en diálogo», en *De pronto, el campo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993, p. 125.

Girondo y que coincide en aquél momento con el apogeo nacionalista de la primera presidencia de Perón<sup>2</sup>:

Fuiste viva presencia o fiel memoria  
desde mi más remota prehistoria.  
Mucho antes de intimar con los palotes  
mi amistad te abrazaba en cada poste.

Pasar de la lectura de «Campo nuestro» a «La mezcla», poema inaugural de *En la masmédula*, es poco menos que resbalar hacia el abismo creado por los primeros versos:

No sólo  
el fofo fondo ...

De la inamovible seguridad de la planicie pampeana caemos en la hondura miasmática que va a caracterizar a *En la masmédula*. Casi una trampa, un tropiezo de lectura que nos lleva a reconocer nuevamente las turbulentas aguas de la última etapa de la poesía girondiana.

## II. La trayectoria masmedular

Esta última fase revela uno de los momentos de renovación más extraordinarios de la poesía en lengua española contemporánea. Al contrario de sus precursores, Vallejo y Huidobro, que pasaron a la historia de las vanguardias poéticas con una única gran obra de ruptura (*Trilce*, 1922 y *Altazor*, 1931), Girondo resurge de la vanguardia cosmopolita de la década del veinte para reinstaurar la vanguardia masmedular de los años cincuenta, iniciada en el 42 con *Persuasión de los días*. Si, como ya fue indicado, esta tradición remonta a las jitanjáforas de Mariano Brull, Girondo sustituye el *nonsense* del poeta cubano, que se complace y se agota en el mero juego especulativo de palabras, por un sentido determinado y coherente en su poesía. Además de Brull, la vanguardia cosmopolita de Apollinaire y Cendrars deja sus huellas en la total ausencia de puntuación que va a caracterizar a *En la masmédula*. La espacialización de fondo mallarmeano ya aparece tímidamente al final del poema «Croquis en la arena» de 1920 y resurge en el inesperado caligrama del *Espantapájaros*, «callado homenaje a Apollinaire»<sup>3</sup>. La espacialización es un proceso usado por Girondo con frecuencia, especialmente al final de muchos poemas de *En la masmédula*, o con opciones radicales como «Plexilio», en que todas las palabras del poema se desplazan en la constelación abierta y mallarmeana de la página en blanco. Como ya hemos demostrado en un trabajo anterior<sup>4</sup>, la

<sup>2</sup> Las preocupaciones nacionalistas de Girondo, motivadas por la Segunda Guerra Mundial, también se reflejan en una serie de artículos publicados a partir de 1937: «Nuestra actitud ante Europa», «El mal del siglo» y «Nuestra actitud ante el desastre», en mi Homenaje a Girondo, Buenos Aires: Corregidor, 1987, pp. 75-100 (en adelante mencionado como Homenaje).

<sup>3</sup> Enrique Molina, «Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo», en Oliverio Girondo, OC, p. 24.

<sup>4</sup> «Continuidad de una tradición: Girondo y la Poesía Concreta», en Vanguardia y Cosmopolitismo en la Década del Veinte. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993 (orig. port. 1983).

sintonía europeizante de los años veinte y treinta se desplaza en los años cincuenta del tradicional eje Buenos Aires/París, hacia un sentido más latinoamericanista: la vanguardia concretista del Brasil, fundada oficialmente en 1956 por Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari. La sintonía de Gironde con la vanguardia concretista brasileña no es un caso de influencia, como sucede con los mencionados *ancêtres* de los años veinte, sino de intertextualidad, o como lo postularía Borges, de «precursores». Gironde entró en contacto tardío con la vanguardia modernista brasileña a través del contacto personal con Oswald de Andrade, cuando recorre el Brasil durante seis meses en 1943, en viaje con Norah Lange. A su vez, Haroldo de Campos sólo en 1971 descubre en una librería de Austin, Texas, la segunda edición de 1956 de *En la masmédula*<sup>5</sup>. Los principios de la poesía concreta permiten la relectura de Gironde desde otro prisma. La paulatina pérdida del referente para reforzar la función poética, el *primum ostraniens* de los formalistas rusos que nos obliga a detenernos frente a la extrañeza lexical de la masmédula, la vuelta hacia la materialidad del lenguaje y la utilización gráfica de la página son algunos de los elementos más próximos a las reglas que orientan los principios de composición concretista. Aquello que Delfina Muschiatti define en Vallejo y Gironde como «actitud trituradora contra los códigos del lenguaje y la obsesión violenta por lo material» puede ser perfectamente adjudicado a la poesía concreta<sup>6</sup>. A diferencia del carácter grupal de *Noigandres*, el trayecto de Gironde ha sido el del poeta maldito: aislado, solitario e incomprendido durante décadas<sup>7</sup>. Pero no por eso menos programático en lo que respecta a su quehacer poético. La mejor prueba de que Gironde estaba absolutamente convencido de sus principios poéticos radica en el carácter de *work-in-progress* que se produce a partir de la primera edición de *En la masmédula* del 54. En ella aparecen 16 poemas; en la edición del 56, diez poemas más y en las *Obras Completas* del 68, once poemas más, totalizando 37 poemas. En carta a Córdova Iturburu (Policho), de 1955, Gironde afirma<sup>8</sup>:

tengo la íntima y profunda convicción de que esos poemas — y los que incubo — son lo único válido que he escrito hasta ahora — lo demás son balbuceos de neófito.

Algunos meses más tarde reitera esta opinión a Juan Carlos Ghiano<sup>9</sup>:

... no sólo considero que *En la masmédula* es muchísimo superior a *Persuasión*, sino que es el único libro mío que realmente — y relativamente — me satisface.

A diferencia del proyecto concretista, que se vio respaldado por varios manifiestos, la última vanguardia girondeana no contó con la retórica pan-

<sup>5</sup> Cf. Haroldo de Campos, «De la poesía concreta a Galaxias y Finismundo: cuarenta años de actividad poética en Brasil», en *Estudios Brasileños* (Horacio Costa, comp.). México: UNAM, 1994, p. 152.

<sup>6</sup> En «El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia (César Vallejo, Oliverio Gironde)», *Filología* XXIII,1, 1988, p. 142.

<sup>7</sup> No extraña que haya sido el traductor de otro poeta maldito: Arthur Rimbaud. Una temporada en el infierno.

<sup>8</sup> Homenaje, p. 242.

<sup>9</sup> Homenaje, p. 245.

fletaria que lo había caracterizado cuando lideró el grupo martinfierrista y cuando fue signatario del *Manifiesto Martín Fierro* en 1924. Otro elemento que distingue a *En la masmédula* del movimiento concretista es que mientras éste es tributario de una tradición cubo-futurista y constructivista que caracterizó inclusive el modernismo brasileño de los años veinte, Gironde descende directamente de una tradición surrealista. Tal vez sea éste el motivo de que no encontremos en la poesía de Gironde el geometrismo propio de la poesía concreta. No es de extrañar que la generación de poetas que se aglutinó alrededor de su persona hayan sido surrealistas *avant la lettre*: Aldo Pellegrini, Olga Orozco, Enrique Molina.

### III. ¿Gironde poeta neobarroco?

Otro elemento prácticamente ignorado por la crítica trata de las características barrocas de su poesía, rasgo que también lo emparenta con el proyecto de la poesía concreta. No sólo Lezama Lima, Alejo Carpentier y Oswald de Andrade ven en el barroco un signo americano<sup>10</sup>, sino que el propio Gironde en uno de sus membretes emite idéntica opinión:

Lo barroco necesitó cruzar el Atlántico en busca del trópico y de la selva para adquirir la ingenuidad candorosa y llena de fasto que ostenta en América. (*Obras Completas*, p. 146)

Ver la naturaleza barroca como un signo emanado de los trópicos no sólo emparenta a Gironde con una tradición crítica americana y caribeña del neobarroco, sino que también lanza luces insospechadas sobre su propia obra. Pensamos que sólo Aldo Pellegrini, sin llegar a desarrollarlo, intuyó el perfil barroco en Gironde<sup>11</sup>:

... cada poema tiene un tema que se desarrolla según una construcción geométricamente barroca.

Pellegrini detecta una temática y una sintaxis barrocas. ¿Pero cómo definir en Gironde la «construcción geométricamente barroca»? De la misma forma que Gilles Deleuze descubre en el constructivismo y en el funcionalismo de Le Corbusier el «espíritu barroco»<sup>12</sup>, el paralelismo de Gironde con la poesía de Haroldo de Campos nos ofrece pistas y posibles soluciones. Por una lado, el poeta concreto ha sido el primer crítico latinoamericano en usar en 1955 el término y el concepto de lo neobarroco, anticipándose en varios años al clásico ensayo de Severo Sarduy, «El barroco y el neobarroco» de 1972<sup>13</sup>. Inclusive en un artículo reciente, Haroldo de Campos considera su texto de 1952 «Teoría e práctica do poema» un «manifiesto

<sup>10</sup> cf. José Lezama Lima, «La curiosidad barroca», en *Confluencias*. Selección de ensayos. La Habana: Letras Cubanas, 1988, pp. 229-246 y Alejo Carpentier, «De lo real maravilloso americano», en *Guerra del tiempo*. Santiago: Orbe, 1969, pp. 7-22. Oswald de Andrade por su parte, en el ensayo «Descoberta da Africa», y en el mismo estilo epigramático del *Manifiesto Antropófago*, afirma «Resta uma palavra sobre o Barroco. O estilo utópico. Nasceu com a América. Com a descoberta. Com a Utopia», en *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 227.

<sup>11</sup> Art. cit., p. 40.

<sup>12</sup> El pliegue. Buenos Aires: Paidós, 1988, p. 42.

<sup>13</sup> Cf. artículo de Andrés Sánchez Robayna, «Lectura de Galaxias de Haroldo de Campos», en *Diario 16* n° 20. Madrid, 25 de agosto de 1985.

de la estética neobarroca»<sup>14</sup>. Por otro lado, podríamos afirmar que hay una trayectoria común en las dos poéticas que convergen hacia el neobarroco: de la misma forma que la estética barroquizante que se inicia en *O amago do ômega* (1955-56) culmina en las *Galaxias*, lo barroco en Gironde culminará en 1954 en la primera edición de *En la masmédula*.

¿Pero cómo se resuelven las antítesis barrocas entre la línea y la curva, entre el principio constructivista y el de la voluta, entre la concisión lapidaria y la acumulación proliferante, el fragmento y la totalidad, el silencio y el ruido, el vacío y la plenitud? Esta aparente contradicción entre una estética de la concisión y la expansión ya fue apuntada en la obra de Haroldo de Campos por el crítico español Andrés Sánchez Robayna<sup>15</sup>:

Pues una suerte de paradoja, en efecto, se establece, en la escritura de Haroldo de Campos, entre la esencialidad y el despojamiento «concreto» y el dispositivo barroco de los textos de *Galaxias*.

Para llegar a la conclusión de que

... no hay, por tanto, separación o contradicción alguna entre el polo «medular» y el «proliferante» como expresiones de una aparente antítesis en el interior de la escritura de Haroldo de Campos...

Estos dos polos se encuentran en estado simbiótico en la poesía de Gironde. La renovadora definición del barroco hecha por Deleuze (que también se apoya en Sarduy), nos permite leer la producción poética de Gironde como una totalidad, en vez de bloques diferenciados, como lo ha dividido hasta ahora la casi mayor parte de la crítica. Si nos detuviésemos en la producción poética de Gironde *in totum* como si observásemos un paisaje en sus movimientos externos, especialmente las líneas del horizonte (una invitación al «croquis en la arena»), notamos un pliegue inicial en el surgimiento de sus primeros dos libros (*Veinte Poemas* y *Calcomanías*) que luego se despliega en la prosa poética de las viñetas de *Espantapájaros* y que alcanza un movimiento de máxima expansión textual ininterrumpida por *Interlunio*, para culminar en el repliegue final de *Persuasión de los días* y *En la masmédula* —un reflujo de poemas que amalgaman todas las posibles contradicciones sintácticas y semánticas—. Esta visión deleuziana del barroco, vía Leibniz, nos permite superar el universo de posibles contradicciones en la poesía de Gironde, comprender el sentido de sus aglutinaciones fónico-semánticas así como la proliferación barroca que se opera especialmente en *En la masmédula*.

¿Pero cómo hacer coincidir ahora esta lectura de la poesía de Gironde como una serie armónica ininterrumpida con el carácter excepcional de *Campo nuestro*, de 1946? En 1950 Gironde publica en el diario *La Nación*

<sup>14</sup> En «De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*: cuarenta años de actividad poética en Brasil», en *Estudios Brasileños* (comp. Horacio Costa). México: UNAM, 1994, p. 140.

<sup>15</sup> Art. cit., p.

de Buenos Aires (10/12/1950) el poema «Versos al campo», no recogido en las *Obras Completas* por motivos que escapan a nuestra comprensión<sup>16</sup>. Este poema, aunque reitera la temática rural de *Campo nuestro*, viene cargado de un negativismo que se anuncia y se acumula en la apertura del poema:

No es mar. No es tierra en pelo.  
No es consistencia de cielo,  
ni horizonte altanero.

Al positivismo mítico y totalizante de *Campo nuestro* se le opone un rechazo a los elementos de la naturaleza para culminar en un nihilismo exacerbado:

Es nada. Es pura nada.  
Es la Nada... que ladra.

La naturaleza no responde más al bucolismo pacífico, equilibrado y de valores universales del poema publicado cuatro años antes. En vez de la idílica fusión anterior, el sujeto poético está ahora escindido del objeto campestre que describe; un «yo» fracturado que no entiende el lenguaje rural:

Me están hablando los campos  
pero yo no los comprendo.

El yo lírico de un campo ahora empantanado y polvoriento se funde con el proceso de «nadificación» del «yo» en el momento en que reitera un verso aislado en el margen derecho de la página: «Yo nada». Frente a la negación y al desencuentro, la solución es fundir el «yo» con la «nada» (¿Homenaje argentino a *L'être et le néant* de Sartre?) Los dos poemas en realidad se complementan en sus visiones antitéticas del campo y no pueden ser leídos el uno sin el otro. La exaltación y la negación del campo son cara y cruz de una misma moneda.

La percepción deleuzina de la obra como un *continuum*, como una totalidad, coincide con la reflexión de Gironde (y la de Borges, de que la escritura es un proceso permanente de reescritura de un único borrador):

Ambicionamos no plagiarlos ni a nosotros mismos, a ser siempre distintos, a renovarnos en cada poema, pero a medida que se acumulan y forman nuestra escueta o frondosa producción, *debemos reconocer que a lo largo de nuestra existencia hemos escrito un solo y único poema.* (*Membretes, Obras Completas*, p. 149, cursiva nuestra).

Esta concepción sinfónica de la producción poética de Gironde respalda nuestro argumento y nos permite vislumbrar las diferentes partes de los

<sup>16</sup> Reproducido en Homenaje, pp. 26-28.

poemas como un único *corpus* que culmina en *En la masmédula*, universo convulsivo de significados; una especie de mónada porosa, un verdadero *aleph* poético aglutinador de todos los significantes.

Pensada de acuerdo con los principios de composición barroca más tradicionales, comprobamos en *En la masmédula* el descentramiento que lleva a la ausencia de un núcleo central en los poemas. Lo grotesco desorbitado y la presencia permanente de lo lúdico en los juegos lingüísticos (invención de vocablos, contaminación de significantes, aliteraciones, paronomasias), se inician en la cuarta viñeta de *Espantapájaros (Obras Completas, p. 163)*:

Abandoné las carambolas por el calambur, los madrigales por los mamboretás, los entreveros por los entretelones, los invertidos por los invertebrados. Dejé la sociabilidad a causa de los sociólogos, de los solistas, de los sodomitas, de los solitarios. No quise saber nada con los prostáticos. Preferí el sublimado a lo sublime. Lo edificante a lo edificado. Mi repulsión hacia los parentescos me hizo eludir los padrinzagos, los padrenuestros. Conjuré las conjuraciones más concomitantes con las conjugaciones conyugales. Fui célibe, con el mismo amor propio con que hubiese sido paraguas. A pesar de mis predilecciones, tuve que distanciarme de los contrabandistas y de los contrabajos; pero intimé, en cambio, con la flagelación, con los flamencos.

Por otra parte, «Rebelión de vocablos», de *Persuasión de los días*, es una instancia privilegiada de la temática barroca en lo que respecta a los juegos lingüísticos que posteriormente rendirán cuenta de *En la masmédula (Obras Completas, pp. 352-3)*:

De pronto, sin motivo;  
graznido, palaciego,  
cejijunto, microbio,  
padrenuestro, dicterio;  
seguidos de: incoloro,  
bisiesto, tegumento,  
ecuestre, Marco Polo,  
patizambo, complejo;  
en pos de: somormujo,  
padrillo, reincidente,  
herbívoro, profuso,  
ambidiestro, relieve;  
rodeados de: Afrodita,  
núbil, huevo, ocarina,  
incruento, rechupete,  
diametral, pelo fuente;  
en medio de: pañales,  
Flavio Lacio, penate,  
toronjil, nigromante,  
semibreve, sevicia;  
entre: cuervo, cornisa,  
imberbe, garabato,

parásito, almenado,  
 tarabana, equilátero;  
 en torno de: nefando,  
 hierofante, guayabo,  
 esperpento, cofrade,  
 espiral, mendicante;  
 mientras llegan: incólume,  
 falaz, ritmo, pegote,  
 gliptodonte, resabio,  
 fuego fatuo, archivado;  
 y se acercan: macabra,  
 cornamusa, heresiarca,  
 sabandija, señuelo,  
 artilugio, epiceno;  
 en el mismo momento  
 que castálico, envase,  
 llama sexo, estertóreo,  
 zodiacal, disparate;  
 junto a sierpe... ¡no quiero!  
 Me resisto. Me niego.  
 Los que sigan viniendo  
 han de quedarse adentro.

Esta especie de explosión lexical, catarata de significantes que se contaminan y acumulan a lo largo de cuarenta y cuatro versos con rígido soporte heptasilábico, reproduce la «proliferación incontrolada de significantes» y la «metonimización irrefrenable» aludida por Severo Sarduy en su definición del barroco y del neobarroco<sup>17</sup>. Lo artificioso de este proceso aparece designado en el «señuelo» tendido por el poeta y en el «artilugio» como mecanismo de artificialización de lo barroco presentes en el poema. La mención al «esperpento», con las inherentes deudas goyescas y vallein-  
 clanescas, recupera el feísmo y la deformación como principio de composición estética que aparecerá en las primeras obras y que se acentuará en los últimos libros.

Un sorprendente ejemplo revelador de la temática y tradición barrocas aparece en el poema «Tríptico II», en *Persuasión de los días* (*Obras Completas*, p. 286):

Ya estaba entre sus brazos  
 de soledad,  
 y frío,  
 acalladas las manos,  
 las venas detenidas,  
 sin un pliegue en los párpados,  
 en la frente, en las sábanas,  
 más allá de la angustia,  
 desterrado del aire,  
 en soledad callada,

<sup>17</sup> Severo Sarduy, «El barroco y el neobarroco», en *América Latina en su literatura*. México: Unesco/Siglo Veintiuno, 1972, pp. 167-168.

en vocación de polvo,  
de humareda,  
de olvido.

El poema, de catorce versos, podría ser interpretado como un soneto de corte vanguardista: reducido, sintetiza el tema del *carpe diem* horaciano que Góngora immortalizó en el soneto cuyo último verso recordamos ahora:

en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

El nihilismo propio del desengaño barroco culmina en este verso en el proceso de la desintegración de la materia, que culmina en la nada —palabra clave que cierra el poema—. La respuesta enamorada de Quevedo surge posteriormente en uno de los sonetos a Lisi, cuyo final defiende la idea del amor que supera la materia<sup>18</sup>:

Serán ceniza, mas tendrá sentido,  
Polvo serán, mas polvo enamorado.

También sor Juana Inés de la Cruz y Gregorio de Matos han retomado el tema en sonetos memorables, siempre dentro de la tradición de la poesía barroca<sup>19</sup>.

Girondo renueva la tradición renacentista del amor no correspondido y del sufrimiento por amor, al iniciar su poema a partir de la muerte de uno de los amantes: «Ya estaba entre sus brazos / de soledad, / y frío...». Lo que vincula a Girondo con la tradición barroca es la solución de los últimos versos, donde los conocidos semas repiten el tradicional tema de sus antecesores:

en soledad callada,  
en vocación de polvo,  
de humareda,  
de olvido.

La intertextualidad en Girondo es de orden residual, fragmentaria, rasgos inherentes a la modernidad. Los catorce versos del soneto aparecen camuflados por la aparente irregularidad del verso libre que disfraza once perfectos heptasílabos.

Ya estaba entre sus brazos /  
de soledad, y frío, /  
acalladas las manos, /  
las venas detenidas, /  
sin un pliegue en los párpados, /  
en la frente,

<sup>18</sup> En *Otras Inquisiciones* Borges observa que «la memorable línea: Polvo serán, mas polvo enamorado es una recreación o exaltación de una de Propertio (Elegías, I, 19): *Ut meus oblito pulvis amore vacet*», en *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 664.

<sup>19</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Sonetos Filosófico-Morales*, n.º 145: «es cadáver, es polvo, es sombra, es nada» y Gregorio de Matos e Guerra, «A Maria dos Povos, sua Futura Espoza»: «Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada».

en las sábanas, /  
 más allá de la angustia, /  
 desterrado del aire, /  
 en soledad callada, /  
 en vocación de polvo, /  
 de humareda, de olvido. /

La disimulación barroca aparece en este artificio de reducción vanguardista, que al contrario de los antecesores, transforma la dialéctica de los amantes para plantear un amor sin tensiones a partir de la muerte. Por eso, el «frío» y las «venas detenidas» ya no se oponen a los tradicionales fuegos y médulas ardientes barrocos. El desenlace sin duda se identifica con el nihilismo gongorino, a partir de la inclusión del «polvo», de la «humareda» y la sustitución de la «nada» por el «olvido». La «soledad», mencionada dos veces en el poema, es el ingrediente existencialista y modernizador de «Tríptico II», ya que la connotación gironiana de «soledad» difiere totalmente de las «Soledades» gongorinas. Estas últimas tienen un sentido teológico y metafísico propios del Renacimiento que poco o nada tienen que ver con «el ser y la nada» contemporáneo, de fondo existencialista. La trayectoria nihilista de Girondo, especialmente en *Persuasión de los días* y *En la masmédula*, exalta la ausencia, el silencio, el vacío, la nada. El «No» que abre *En la masmédula* y la palabra «silencio» que encierra el último poema («Cansancio») dan un sentido inequívoco de nihilismo a su última obra.

#### IV. *Ostinato rigore*

Insistimos en el carácter programático como principio de construcción poética consciente y racional, dentro de la tradición aristotélica y de la «Filosofía de la composición» de Poe. En este sentido, la crítica ha prácticamente ignorado un elemento clave en la composición de los poemas de los dos últimos libros de Girondo: el uso extensivo del heptasílabo que compone la silva (endecasílabos y heptasílabos) y el alejandrino (dos hemistiquios heptasilábicos). Una forma métrica de las más tradicionales en la poesía castellana, y que remonta a la Edad Media<sup>20</sup>. ¿Por qué una poesía que trata de la pérdida del ser, de un nihilismo desenfrenado y que opta por formas vanguardistas de composición como la total abolición de puntuación, elige una forma tan conservadora en la tradición de la poesía castellana?<sup>21</sup> Lo que Girondo logra con extraordinaria maestría es disimular en todo momento el heptasílabo. Una poética de la disimulación lograda a través del corte de los versos, de la separación de las pala-

<sup>20</sup> «La renovación barroca encontró instrumento propicio en la libertad de la silva», afirma Tomás Navarro Tomás en *Métrica española*. Nueva York: Las Américas Publishing Co., 1966, p. 236.

<sup>21</sup> Creemos que sólo Aldo Pellegrini ha dado la debida atención a este aspecto, aunque esto posteriormente haya pasado desapercibido: «Los ríeles que Girondo utiliza en su poesía están dados por el empleo casi permanente del metro heptasílabo. El heptasílabo forma, por duplicación, la estructura básica del alejandrino, el metro más solemne con que cuenta la poesía castellana, y esta solemnidad es la que se descubre en el amplio y regular desarrollo de la cadencia de Girondo. Con ligeras alteraciones, a veces con cortes tipográficos (el heptasílabo resulta de la unión de dos versos cortos que deben ir juntos en el recitado), este metro recorre con su ritmo preciso y uniforme casi todo el texto. Evidentemente ha encontrado Girondo en este tejido rítmico la base para el cambio de tono de su poesía, pues es el metro que domina en *Persuasión de los días* y *En la masmédula*» En Aldo Pellegrini, «La poesía de Girondo», en Oliverio Girondo (*Sel. y estudio preliminar de Aldo Pellegrini*). Buenos Aires/Barcelona: Argonauta, 1986, p. 38.

bras, de los encadenamientos truncados. Un *trompe l'oeil* permanente<sup>22</sup>. La fuerza del clásico alejandrino (representado por uno de sus hemistiquios heptasilábicos), escondido en la percepción visual de la página, se revela con intensidad en la cadencia rítmica de la oralización y en la inevitable escansión silábica del verso. La fuerza oral dada por el heptasílabo y la convicción de ser lo mejor de su poesía, es tal vez lo que convenció a Gironde a registrar exclusivamente *En la masmédula* como única herencia oral, con la grabación de un *long-play* en 1960<sup>23</sup>. Pero también la lectura oral de *En la masmédula*, cuya voz gravísima parece emerger de las tinieblas, esconde el heptasílabo. El aparente verso libre, la ausencia de rimas y la dispersión de palabras en el espacio de la página quedan amalgamados en la cadencia producida por el ritmo de la poesía clásica. Como la pitagórica música de las esferas, el disimulado caos de la galaxia verbal de *En la masmédula* se mantiene armónico gracias al clásico ritmo del verso alejandrino.

El camuflaje del heptasílabo es la forma más perfecta encontrada por Oliverio Gironde para hacer coexistir lo clásico con la vanguardia, el barroco con el neobarroco. Esta simulación ya aparece tematizada en los primeros libros. En «Café Concierto» (*Veinte Poemas*), por ejemplo, «El telón, al cerrarse, simula un telón entreabierto»; en «Croquis en la arena» (*Veinte Poemas*), «Bandadas de gaviotas, que fingen el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel» o en *Calcomanías*, «Es tan real el paisaje que parece fingido». Vemos cómo la representación aparece expuesta y denominada, con la función de desenmascarar lo representado, logra llamar la atención sobre los mecanismos de construcción poética y romper finalmente con la ilusión mimética.

En *En la masmédula* todos estos mecanismos se exageran, en una especie de superación del barroco. Ésta se produce justamente en la coexistencia pacífica del oxímoron, en la convivencia intensa, pero nunca contradictoria, de las antítesis. En *Espantapájaros*, Gironde afirma: «Amé las contradicciones, las contrariedades, los contrasentidos». En *En la masmédula* ya no se hace más necesario enunciar o describir el proceso, pues éste se realiza en la intrincada trama de los vocablos. No es por casualidad que el poema de apertura de *En la masmédula* se denomine justamente «La mezcla», donde ya vemos la fusión de elementos opuestos:

la total mezcla plena  
la pura impura mezcla (...)  
la mezcla  
sí  
la mezcla con que adherí mis puentes.

<sup>22</sup> Encontramos otros ejemplos, como el «giro hondo», «impar ido», «mai digo», «pez hada», etc.

<sup>23</sup> Oliverio Gironde por él mismo. En *la masmédula*. Buenos Aires: AMB Discografía. En la cronología de Enrique Molina a las OC, consta la fecha de 1960 y los nombres de Arturo Cuadrado y Carlos A. Mazzani como los responsables de la grabación del long play.

El «sin no» por ejemplo, verso final de «El puro no» (que también permite la lectura de «sí/no»), restablece el equilibrio de los opuestos de dos grandes universales del lenguaje: no los niega, no los elimina. Al contrario, prevalece la desjerarquización: «no démono no deo». De forma análoga, el «levitabisma» de «Topatumba» nos señala direcciones simultáneamente contrarias y la aglutinación lingüística es el artificio usado por Gironde para hacer que converjan principios contradictorios. La totalidad y la ausencia como principios no disyuntivos aparecen en el verso «que nada toco/en todo» (*Obras Completas*, 428). Eros y Thánatos se enfrentan y conviven pacíficamente en palabras como «sexotumba» o en el *trompe l'oeil* «hasta morirla», en que la muerte permite simultáneamente la lectura de amor (ya en *Espantapájaros* Gironde afirmaría: «¡Viva el esperma... aunque yo perezca!»).

El enfrentamiento constante y la neutralización de campos semánticos opuestos tiene algunas consecuencias. En primer lugar, una suspensión del tiempo que involucra la abolición de la historia. (Deleuze menciona la posibilidad de «extender el Barroco fuera de límites históricos», *op. cit.*, p. 49). El exceso de prefijos y sufijos que cunden por *En la masmédula*, con ejemplos como «exóvulo» y «poslodocosmos», o en versos como «fugaces muertes sin memoria» (*En la masmédula*, 408) o «sin lar sin can sin cala sin camastro sin coca sin historia», remiten a un universo anterior y posterior a la historia.

El infinito, concepto contrario a una idea normativa de tiempo, se insinúa de forma fragmentaria en la posibilidad permutatoria de vocablos. La aglutinación («noctivozmusgo», «arpegialibaraña», «reverberalíbido», etc.) lejos de agotarse en el juego, es una tentativa de construcción utópica de un lenguaje que aspira al infinito. Las permutaciones de «pezlampo/pezvelo/pezgrifo» (*En la masmédula*, 410-411) o las huidobrianas «golocidalove/enlucielabisma/descentratelura/venusafrodea» (*En la masmédula*, 421) son una tentativa de agotar el lenguaje en sus posibilidades semánticas. La tentativa del poema infinito permite comprender el carácter de poemas aparente o intencionalmente inacabados, con versos finales como «recién entonces» (*En la masmédula*, 413) o «y sin embargo» (*En la másmedula*, 416). La operación lingüística combinatoria de la *En la masmédula* nos sorprende porque ella tiene posibilidades semánticas infinitas: «el Barroco inventa la obra o la operación infinitas», afirma Deleuze<sup>24</sup>. En vez de culminar y agotarse en el vacío y en el silencio, como sucede con *Altazor* de Huidobro, cuyo vuelo descendente en paracaídas termina en la fragmentación fonética y en la abolición del significado, *En la másmedula* es una vindicación de la palabra y del significado; como Gironde, «el Leibniz barroco no cree en el vacío», observa Deleuze (*op. cit.*, p. 52). Gironde se

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 50.

nos asemeja a un alquimista medieval que con sus «párpados videntes» está en busca de la lengua universal. Como en *Le livre* de Mallarmé, la combinación de elementos permitiría aglutinar todos los significados y superar así la maldición babilónica.

**Jorge Schwartz**

