

# La poesía de Oliverio Girondo

**D**entro de la evolución de la vanguardia latinoamericana se suceden dos épocas. La primera se podría caracterizar como una literatura de exteriorización, exocéntrica; es en esta primera etapa, en que las vanguardias están más ligadas a los movimientos europeos y sus «ismos», cuando Oliverio Girondo va a producir la mayoría de sus obras de corte ultraísta. Es una vanguardia expansiva y en cierta forma igualadora, que adopta una contemporaneidad ostentosa, hace uso extensivo de las audacias metafóricas, concebidas a menudo por asociación con elementos de la tecnología, y que descarta todo lo anecdótico o descriptivo. En la Argentina esta vanguardia ha tenido su expresión durante los años veinte, también llamados «de las vacas gordas».

A esta vanguardia jactanciosa y en cierta medida optimista, sucede una segunda época en que los desajustes y las disrupciones se interiorizan, intensificándose. La exultación optimística frente a la sociedad industrial se va a transformar en angustioso vacío existencial, con la consiguiente carencia ontológica. En esta segunda etapa va a producir Oliverio Girondo sus obras más originales.

Oliverio Girondo, nacido en Argentina, era un artista cosmopolita, que como muchos otros de sus contemporáneos había recibido una educación europea. Sus estudios secundarios los comenzó en Inglaterra y finalizó en Francia, donde absorbió los valores de la nueva poesía simbolista y fue influido por la filosofía nietzchiana. Pertenecía a una familia de clase media alta de Buenos Aires; presionado por sus padres, cursó la carrera de derecho; su aceptación estuvo condicionada a que éstos le pagaran un viaje anual a Europa durante el transcurso de sus estudios. Fue un viajero infatigable durante toda su vida; visitó no sólo sitios convencionales sino que parte de sus experiencias viajeras fueron en lugares «exóticos». Realizó un gran *tour* latinoamericano en 1926 como representante del periódico *Martín Fierro*, y de algunas otras revistas, con el propósito de establecer relaciones y contactos con otros escritores vanguardistas. Entre 1926 y 1933

residió en París por largos períodos, entablando una estrecha amistad con el poeta francés Jules Supervielle, con quien asistió a las manifestaciones surrealistas en París. En España se relacionó con García Lorca, Salvador Dalí y Ramón Gómez de la Serna. Durante la estadía de este último en Buenos Aires van a desarrollar una estrecha amistad. En Argentina, el escritor que Oliverio Gironde reverenció fue Macedonio Fernández, con el que, aparte de una amistad personal, compartió una visión del mundo.

Aldo Pellegrini dice que «Como muchos seres profundamente solitarios Gironde tenía verdadera pasión por la sociabilidad». Durante sus años juveniles era asiduo participante en banquetes y reuniones; a partir de 1946, fecha de su casamiento con Norah Lange, su domicilio particular fue un centro de tertulias literarias donde escritores establecidos, poetas jóvenes, e incluso amigos y parientes no pertenecientes al mundo literario, se reunían con asiduidad.

Oliverio Gironde fue fiel a la posición vanguardista de sus comienzos literarios hasta el fin de su vida. Junto con Macedonio Fernández, fueron los únicos escritores de la vanguardia argentina consecuentes en su concepción vanguardista a través de todas sus obras.

Su primera incursión en el mundo literario argentino se efectúa a través de la dirección de una revista artística y literaria en los años 20: *Comoedia*.

A partir de 1924 participa activamente en la revista *Martín Fierro*; a pesar de no haber tenido gran número de colaboraciones, su participación marcó el tono del periódico. En uno de los primeros números publicó su carta «La Púa» (nombre de una tertulia gastronómica literaria) que reapareció después como prólogo de la edición de bolsillo de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. En esta carta pueden leerse los siguientes pensamientos claves para explicar sus primeros poemas: «Cansancio de nunca estar cansado» (Gironde 14), «Lo cotidiano, sin embargo ¿no es una manifestación admirable y modesta de lo absurdo?» (Gironde 49).

Otro texto definitorio de la influencia de Gironde en *Martín Fierro* es el manifiesto aparecido en el cuarto número de la revista, que aunque publicado anónimo, le fue atribuido por la mayoría de la crítica. A pesar de que Gironde fue el redactor del manifiesto, las ideas expresadas en su estilo desaforado, sintetizan las principales ideas vanguardistas de su generación. El manifiesto, por un lado, impugna las manifestaciones de una cultura decadente:

Frente a la impermeabilidad hipopotámica del honorable público, frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático que momifica cuanto toca, y sobre todo frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza el ímpetu de la juventud tranquilizándola como a cualquier burócrata jubilado...

Por otro lado proclama como certidumbre: «nos hallamos en presencia de una nueva sensibilidad y de una nueva comprensión». Reclama asimismo que esta nueva visión sea posible «porque todo es nuevo bajo el sol», si todo se mira con los ojos limpios de telarañas convencionales y se expresa con un acento contemporáneo.

Con el título «Membretes», Girondo hizo aparecer en la revista *Martín Fierro* de 1924 a 1926, una serie de aforismos, muy representativos de sus ideas y estilo:

¡El arte es el peor enemigo del arte! Un fetiche ante el cual ofician arrodillados los que no son artistas.

¡Tengámoslo bien presente! Con la poesía sucede lo que con las mujeres; llega un momento en que la única actitud respetuosa es levantarles la pollera.

Nadie recita a Verlaine como las hojas secas del Luxemburgo.

Las esculturas griegas son incapaces de pensar si el tiempo no les hubiera roto la nariz.

Musicalmente, un clarinete es un instrumento muchísimo más rico que el diccionario.

¡Las lágrimas lo corrompen todo! Partidarios insospechables de un «régimen mejorado», ¿tenemos derecho a reclamar una «ley seca» para la poesía? (...) para una poesía «extra dry»; gusto americano.

Pueden señalarse en la obra de Girondo tres momentos bien definidos: uno inicial que incluye sus tres primeras obras (*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, *Calcomanías* y *Espantapájaros*), uno intermedio que comprende *Campo nuestro* e *Interludios*, y su última etapa que culmina con *En la masmédula*.

Desde el comienzo, optó Girondo por una poesía experimental; sin embargo, no llevó de inmediato su experimentación hasta el cuerpo mismo del lenguaje, como ya lo había hecho Vallejo en *Trilce*. En el período que comprende la aparición de sus tres primeros libros, 1922-1932, su interés renovador se centró sobre todo en la elaboración de una nueva imagen. En tal sentido su obra inicial se acerca a la de Huidobro y también tiene ciertas afinidades con la de Ramón Gómez de la Serna. Como Huidobro, Girondo tiene la pasión por la relación arbitraria y sorprendente, hasta por la exageración y la hipérbole: «Sólo por cuatrocientos mil reiss se toma un café que perfuma todo un barrio de la ciudad durante diez minutos», dice en el poema «Río de Janeiro». «Incluso hay cierta afinidad en la configuración de la imagen —cinética en Huidobro, expectante en Girondo—» (Sucre 235). Escribía Huidobro en 1918 en *Poemas árticos*: «Apeninos gibosos/ marchan hacia el desierto»; y en su primer libro dirá Girondo: «Caravanas de montañas acampan en los alrededores».

Como Gómez de la Serna, Girondo busca el choque instantáneo entre las cosas más diversas, lo cual en Girondo es intensificado por un humor de efecto hilarante. Es quizás este humor agresivo, tan inusual en la literatura argentina, la marca de originalidad en su primera época. Su humor está

matizado con cierto naturalismo erótico y hay momentos en que llega a una desfachatez irreverente: «Hay efebos barbilampiños que usan la brageta en el trasero (...), unas tetas que saltarán de un momento a otro de un escote y lo arrollarán todo, como dos enormes bolas de billar» (Girondo 77). «Las chicas de Flores se pasean tomadas de los brazos, para transmitir sus estremecimientos, y si alguien las mira en las pupilas, aprietan las piernas, de modo que el sexo no se les caiga en la vereda» (Girondo 69). Este humor sexual se atenúa en su segundo libro *Calcomanías*; dado que el espacio del libro es España, recurre a una ironía más sutil para burlarse de esa moral pública, a la cual considera más que represiva, puritana. Así, con un aparente estilo descriptivo nos presenta una calle de Sevilla: «Cada doscientos cuarenta y siete hombres, trescientos doce curas/ y doscientos noventa soldados/ pasa una mujer» (Girondo 98). Este humor de Girondo muestra una realidad vista, a la vez, como caricatura y maravilla.

Otra característica de su primera época es el tema del viaje. Los dos primeros libros de Girondo podríamos decir que son dos libros de viaje en sentido literal: el poeta recorre el mundo y actúa sobre la realidad modificándola por obra de su humor. Pero en él, el viaje no revela el mismo signo que en Huidobro (nostalgia de espacio y a la vez experiencia de exilio); Girondo es más bien un ojo que quiere copiar y devorar todo lo que ve. Sus poemas tienden a fijar con una fuerza que a veces llega hasta el abigarramiento, cualquier color local; en tal sentido es el cosmopolita por excelencia. Por ello Borges confesaba sentirse «provinciano junto a él». Otra cualidad que Borges señala es «la inmediatez y visualización de sus imágenes» (*Proa*, 1926).

Un elemento siempre presente en la obra de Girondo es la ternura. Su ternura no es explícita ni condescendiente, sino que nace de su voracidad vivencial y de un amor inagotable a la vida en todas sus dimensiones. Demuestra Girondo una capacidad natural para acercarse a todos los seres y a todas las cosas, sin dejar de lado a los marginados por falsas jerarquías estéticas o sociales: «Los perros fracasados han perdido a su dueño por levantar la pata como una mandolina, el pellejo les ha quedado demasiado grande, tienen una voz afónica de alcoholistas, y son capaces de estirarse en un umbral para que los barran junto con la basura» o «A veces se piensa, al dar vuelta la llave de la electricidad, en el espanto que sentirán las sombras, y quisiéramos avisarles para que tuvieran tiempo de acurrucarse en un rincón» (Girondo 78). Girondo trata las cosas con ternura y demuestra una profunda piedad hacia lo irrisorio y lo desechado. Pero aún su ternura está matizada de humor. En la gama humorística de Oliverio Girondo, lo cómico y lo trágico muchas veces aparecen unidos.

Tanto en *Calcomanías* como en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, se da un recorrido de las formas concretas, donde se instaura el diálogo con lo inmediato, la relación instantánea con las cosas, la experiencia de los sentidos y el mundo exterior. Las imágenes de Gironde son intensamente sensoriales y en muchos casos están cargadas de violencia. Con respecto a la violencia verbal de Gironde, Borges escribía refiriéndose a *Calcomanías*: «Gironde es un violento. Mira largamente las cosas y de golpe les tira un manotazo» (*Proa*, 1926). Esa violencia se percibe claramente en alguna de sus imágenes: «Junto al cordón de la vereda un quiosco acaba de tragarse a una mujer» (Gironde 78) o «En el quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana» (Gironde 63). El uso quizás abusivo que hace Gironde de las metáforas lo lleva en muchos casos a una concatenación mecánica, lo cual disminuye su poder de revelación, y lo hace caer en una especie de determinismo, como en «Croquis en la arena», cuando describe a los bañistas: «Al *tornearles* los cuerpos a los bañistas, las olas alargan sus *virutas* sobre el *aserrín* de la playa» (Gironde 56) o en el poema «Venecia»: «Los gondoleros *fornican* con la noche anunciando su *espasmo* con un triste cantar» (Gironde 67).

Sus dos primeras colecciones de poemas presentan una manera particular de sacar a la realidad de sus moldes, de sorprenderla con la presencia súbita de lo insólito, a tal punto que lo cotidiano adquiere una sorprendente realidad: «Con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de otros y cuando están arriba, ponen el lomo, para que las palmeras les den un golpe de plumero en la azotea» (Gironde 62).

Es evidente que los dos primeros libros de Gironde se pueden encuadrar dentro de la vanguardia ultraísta de los años veinte, por su tendencia a usar imágenes chocantes, imágenes que dan vida a nuevas percepciones de la realidad cotidiana, por la incorporación en alguno de sus poemas de técnicas cubistas («Brazos/ Piernas amputadas/ Cuerpos que se reintegran/ Cabezas flotantes de caucho»), y por la ordenación de ciertos poemas en la página como forma de imponer al lector el texto, no sólo en forma intelectual, sino también en forma visual:

¡El mar!... Hasta gritar  
                                   ¡Basta!  
                                   como en el circo (Gironde 58).

Es interesante notar que el interés artístico de Gironde no se limitaba al arte poético. Durante toda su vida demostró un profundo interés por la pintura, arte que practicó ocasionalmente en su juventud, de lo cual son prueba las ilustraciones a las ediciones de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y la carátula de *Calcomanías*. Su humor y el sentido del

absurdo de sus ilustraciones complementan el sentido de sus poemas. A partir de 1950 comienza a pintar con dedicación, en una vena surrealista, actividad que continuará hasta su muerte en 1967.

*Espantapájaros*, publicado en 1932, es el libro que cierra la primera etapa de la obra de Gironde; es quizás el libro donde su don creador comienza a madurar y a adquirir un carácter más personal e intenso.

Gironde hizo de la presentación de este libro un evento. Quería demostrar a sus amigos que la literatura puede venderse de la misma forma que un objeto, o sea utilizando medios propagandísticos típicos de la promoción mercantil. Para ello alquiló una carroza fúnebre tirada por seis caballos, con auriga y lacayos incluidos, en la cual paseó un espantapájaros de *papier maché* (la foto del cual aparece en la portada de la primera edición), anunciando la venta del libro. El poeta se paseó durante varios días por las calles de Buenos Aires ofreciéndolo. La edición de *Espantapájaros*, hecha por la editorial *Proa*, fue vendida en puestos de la calle Florida atendidos por atractivas muchachas. Se agotó casi inmediatamente. Fue un suceso no sólo comercial sino una oportunidad de ver en acción al humorismo girondeño en que lo patético y lo cómico se aúnan.

En *Espantapájaros* empieza a cumplirse lo que Enrique Molina define como el paso de una visión horizontal a otra vertical. Según Molina la obra de Gironde se despliega en una especie de ininterrumpida ascensión, en un proceso que culmina en su último libro, *En la masmédula*. En otros autores también encontramos obras producidas a distintos niveles, pero el máximo se encuentra a veces al comienzo o en el medio, seguido a menudo de otras obras menos significativas. La obra de Gironde tiene, en cambio, un sentido vertical ascendente.

*Espantapájaros*, con la excepción de dos textos, está escrito en una prosa más narrativa que lírica; uno inicia el libro con un caligrama que dibuja la figura del título mediante juegos de palabras, frases paradójicas, y la combinación de una sentencia —yo no sé nada— que es conjugada en toda su gama pronominal. El otro es un poema de versos endecasílabos con una estructura fija; cada verso está constituido por tres verbos que casi sin excepción son recíprocos: «Se miran, se presienten, se desean»; «se acarician, se besan, se desnudan» (Gironde 179). Ambos poemas prefiguran no sólo la preocupación por el lenguaje mismo, sino también cierta preocupación abismal. No todo el libro se desarrolla bajo este signo, pero hay un evidente cambio de visión respecto a los dos primeros.

En *Espantapájaros*, Gironde no se limita a la exaltación de lo sensorial sino que se va a adentrar en zonas más complejas (psicológicas y metafísicas) recurriendo muchas veces para expresarse a la parodia: «¡Ah! ¡la beatitud de vivir en plena sublimidad!» (Gironde 175) «¡Si hubiera sospechado

lo que se oye después de muerto, no me suicido!» (Girondo 177). En este libro, toda la experiencia exterior está coloreada por una fantasía onírica; el absurdo, el humor negro de tipo surrealista, la parodia y lo lúdico, imponen otra realidad.

En este libro lo mejor de sus imágenes ya no reside en el efecto sensorial o en el despliegue de ingenio, sino en la convivencia con lo absurdo: «Fui célibe, con el mismo amor propio con que hubiera podido ser paraguas». Es innegable que lo característico es el absurdo, como lo es también el hecho de que Girondo no tiene una visión del mundo como absurdo. Para él, el absurdo no es un signo ni positivo ni negativo, sino es sólo un hecho que le resulta estimulante. Así escribe: «Lo cotidiano podrá ser una manifestación del absurdo, pero aunque Dios (...) nos obligara a localizar todas nuestras esperanzas en los escarbadientes, la vida no dejaría de ser por eso, una verdadera maravilla» (Girondo 191). En *Espantapájaros*, los protagonistas ya no son las cosas sino los mecanismos psíquicos, los instintos, los estados de omnipotencia, de agresividad y de sublimación, todo esto expresado en un lenguaje expresionista con mucho humor poético. A pesar de estar objetivada en situaciones concretas, a través de imágenes representativas, la temática pareciera querer ejemplificar, usando estas situaciones, una turbulenta búsqueda del yo.

Un nuevo tema que aparece en *Espantapájaros*: el deseo de comunión del hombre con la naturaleza en todos sus aspectos. Una especie de solidaridad universal cargada de humor: «A nadie se le ocurrirá dudar de mi absoluta sinceridad (...) La solidaridad ya es un reflejo en mí, algo tan inconsciente como la dilatación de las pupilas» (Girondo 200). Esta comunión en su grado máximo va a llevarlo al tema de la simbiosis o metamorfosis, como deseo de suprimir el antagonismo entre hombre y naturaleza. La metamorfosis no adquiere en la obra de Girondo caracteres de incomodidad existencial y tragedia a la manera de Kafka, sino más bien es una fuente de gozo y de deleite: «Voluptuosidad en paladear la siesta y los remansos encarnados en el yacaré» (Girondo 186) o «Qué delicia la de metamorfosearse en un abejorro, la de sorber el polen de las rosas, qué voluptuosidad la de la tierra, la de sentirse penetrado de tubérculo, de raíces, de una vida latente que nos fecunda... y nos hace cosquillas» (Girondo 187). La idea de la metamorfosis en Girondo no es limitadora, sino que expresa una necesidad de expandir la magnitud del ser.

El humor pictórico-sensorial y juguetón de sus primeros poemas, donde la realidad responde a su propia fenomenología, es abandonada por Girondo. En *Espantapájaros*, con una intuición centelleante, se lanza a través de lo sensible hacia una esfera del ser esencial, en donde se destruyen los contactos reales y se asume la abstracción humorística a través del lenguaje.

En muchos pasajes de *Espantapájaros* el absurdo se establece a través de la semántica: «Dejé la sociabilidad a causa de los sociólogos, de los solistas, de los sodomitas, de los solitarios (...), mi repulsión hacia los parentescos me hizo eludir los padrinzos, los padrenuestros» (Girondo 163).

En los cuadros de *Espantapájaros* no se manifiesta la irreverencia gironina que preside sus obras previas, sino que su humor es negro con tonos grotescos y en cierto sentido podríamos decir esencial (Gómez de la Serna sostenía que lo grotesco es el primer ingrediente del humor).

Este humor pone en evidencia la naturaleza desconcertante de la existencia humana al mismo tiempo que exalta la pasión de estar vivo y muestra la vida como un milagro de no-sentido «Cuando se tienen nervios bien templados el espectáculo más insignificante —una mujer que se detiene, un perro que husmea una pared— resulta algo inefable...» (Girondo 192).

Su irreverencia hacia todo orden establecido revela un desacuerdo entre su conciencia y el mundo, que instaura en el texto la angustia, el desorden y la premonición de catástrofe: «Así como hay hombres cuya sola presencia resulta de una eficacia abortiva indiscutible, la mía provoca accidentes a cada paso, ayuda al azar y rompe el equilibrio inestable de que depende la existencia» (Girondo 194); «es rarísimo que pueda sonarme la nariz sin encontrar en el pañuelo un cadáver de cucaracha» (Girondo 172), «Mi vida resulta así de una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, una explosión de fuerzas encontradas que se entorchocan y se destruyen mutuamente» (Girondo 172). Hasta en la muerte, vista como otro hecho humano, se manifiesta esa premonición de catástrofe; así dice Girondo: «El menor ruidito: una uña, un cartilago que se cae, la falange de un dedo que se desprende...» y cuando por fin «cerramos los ojos despacito para que no se oiga ni el roce de nuestros párpados, resuena un nuevo ruido que nos espanta el sueño para siempre» (Girondo 178).

El texto que cierra el libro presenta el drama existencial frente a la conciencia de la muerte. Girondo escribe (con un humor de tipo kafkiano) que «para lograr que no cundiera el miasma de la certidumbre de la muerte» (Girondo 205) por el mundo, se procede a su aniquilamiento. Este último texto muestra a un Girondo obsesionado por la idea del aniquilamiento y la inutilidad de todo. Se puede concluir que para Girondo el absurdo representa:

no sólo una desesperada liberación frente a la fatalidad o una desmesurada vocación de vida y de absoluto; también encarna un comportamiento más profundo: morir de una energía que se consume a sí misma, y no de la inercia del tiempo (Sucre 239).

Con *Persuasión de los días*, publicada en 1937, la poética de Girondo entra en otra, su tercera etapa, en la cual aparece por primera vez la crítica explícita ante todo lenguaje como tal. Girondo no duda en ningún momento



del poder del lenguaje; lo que pone en tela de juicio es la veracidad de su facultad comunicativa. Sus dudas sobre la autenticidad del lenguaje se manifiesta a dos niveles correlativos: personal y social. Respecto a la experiencia individual, Girondo escribe: «No soy yo quien escribo estas palabras huérfanas» (Girondo 239). Esa orfandad y esa fragilidad, se corresponden con otra de contexto social, en la cual trata de demostrar la falsía o el extenuamiento de los vocablos. Así el hombre en uno de sus poemas está «repleto de aserrín escupido»; también está lleno de palabras huecas, sin efecto: «y hablan, hablan, hablan» (Girondo 279-280); o como dice en otro poema donde se ve rodeado de seres ficticios «que en vez de carne y hueso/ tienen letras/ acentos/ consonantes/ vocablos» (Girondo 280). Pareciera que el lenguaje fuera un monstruo que lo devorara todo, despojando al hombre y a las cosas de su esencia.

En *Persuasión de los días* la temática de Girondo trasciende, supera y escapa de la cárcel de la materialidad física para elevarse hacia un universo moral. El poema nos presenta un mundo degradado por la miseria social y espiritual: «*Persuasión de los días* es el paso de lo geográfico a lo ético» (Pellegrini 28).

El amargo furor que impregna alguno de los poemas nace de un sentimiento de aislamiento y de insatisfacción frente a una expectativa de plenitud no realizada. Ese furor es dirigido en ciertos poemas contra el propio yo: «¡Azotadme!/ Merezco que me azoten (...) No me postré ante el barro,/ ante el misterio intacto» (Girondo 274). Este poema denota un sentimiento de culpa por no haber respondido plenamente frente a todas las manifestaciones de la naturaleza y de la vida.

En muchos otros poemas del libro, lamenta Girondo esa elementalidad perdida y pervertida por el hombre moderno; en «Testimonial» nos dice: «¡pero no!/ Nos sedujo lo infecto,/ la opinión clamorosa de las cloacas,/ los vibrantes eructos de onda corta» (Girondo 278). Es importante notar los medios estilísticos de que se vale Girondo para expresarla: «enumeraciones panegíricas, imágenes más bien demostrativas y directas, simplificaciones y despojamiento de la sintaxis, verso por lo general breve y conciso» (Sucre 241). El deseo de retorno a lo elemental no sólo lo manifiesta en los significados semánticos, sino también en el uso mismo del lenguaje. En el poema «Comunión Plenaria» declara su ansia de elementalidad diciendo: «El mármol, los caballos/ tienen mis propias venas (...) Cuántas veces me he dicho:/ ¿Seré yo esa piedra?» (Girondo 288).

Presenta *Persuasión de los días* una dualidad torturada; por un lado, la amargura frente al milagro de la vida permanentemente destruida por el hombre («Esta nauseabunda iniquidad sin causa»; «la negra baba sucia»; «este clima de asfixia que impregna los pulmones») y paralelamente, «su

irredimible fidelidad a la imagen solar de la vida» (Pellegrini 29) expresada como: «volver a sonreírle/ a la vida que pasa...», o «este perro/ ¡indescrip-  
tible!/ ¡Único!» (Girondo 356).

Girondo, después de buscar el sentido en la contemplación de las cosas, se vuelca a partir de *Persuasión de los días*, cada vez más hacia los proble-  
mas del hombre en sí, y sus interrogantes van a ser cada vez más psicológi-  
cos y ontológicos.

*En la masmédula*, su último libro, se publica en 1956, y si bien cronológi-  
camente está cerca del *boom* de los años sesenta, por su concepción y esti-  
lo, puede considerarse una obra de corte vanguardista. En una primera  
aproximación, lo excepcional en esta obra son los mecanismos de comuni-  
cación verbal: enumeración caótica; falta casi total de puntuación, al extre-  
mo de ni siquiera separar grandes incisos; la dispersión gráfica de la densi-  
dad sintáctica; la eliminación total del sujeto y del verbo principal; la im-  
plementación hipertrófica; el vértigo de las repeticiones, etc.

A este respecto dice Aldo Pellegrini:

En Girondo hay una verdadera sensualidad por la palabra como sonido, pero más  
que eso todavía, una búsqueda de la secreta homología entre sonido y significado.  
Esta homología supone una verdadera relación mágica, según el principio de las co-  
rrespondencias, que resulta paralela a la antigua relación mágica entre forma visual  
y significado (Girondo 356).

Aparte del valor semántico, siempre se ha intuido la existencia de una  
relación secreta entre el sonido y el significado de las palabras. Es decir,  
que sin ser un signo convencional, un elemento fonético puede tener una  
significación ya sea por similitud, o por asociaciones inconscientes, etc...  
Esta posibilidad de comunicación, que va más allá de la captación intelec-  
tual del signo establecido, para actuar casi en el plano de la sensación,  
es empleada por Girondo en *En la masmédula* con absoluta certidumbre,  
logrando dar a su poesía una fuerza de expresión fuera de lo común. Al  
unificar la oscura significación fonética con la semántica del vocablo, logra  
envolver al lector en una especie de encantamiento verbal. Los significados  
ya no están dados sólo en un plano semántico, unidimensional, sino que  
el significado está dado a un nivel tridimensional donde se combinan lo  
semántico, lo fonético y las asociaciones de palabras para crear una nueva  
realidad. El significado no se encuentra sólo a nivel intelectual, sino que  
involucra todo el ser: su intelectualidad, sus emociones, su intuición, y so-  
bre todo su incertidumbre existencial. Por ejemplo, en los versos iniciales  
del texto, nos instala de inmediato en la angustiada sensación del que se  
hunde: «No sólo/ el fofo fondo...» (Girondo 364); hay una simultánea signifi-  
cación de sentido y sonido. Por un lado, la idea evocada por el signo, lo  
fofo, por el otro lado la grave acumulación de las «ó» y la repetición «fo-fo-

fo» que sugieren un ruido sordo, de algo esponjoso y blanduzco que estalla, y donde se hundan los pies. Este efecto de significaciones extrarracionales que aparecen a lo largo de todo el texto, crea una resonancia en la cual los vocablos adquieren vibraciones que se prolongan más allá de su contenido conceptual.

En *En la mas médula*, dice Molina, «la comunicación llega al límite de sus posibilidades en el plano racional, se torna sinfónica (...) La expresión arrasa con los mecanismos convencionales y se instala en lo más profundo de la comunicación ontológica» (Pellegrini 36).

Girondo aúna dos o tres palabras para formar una especie de ideograma. Las palabras se contraen o se dilatan alrededor de un punto imantado por todas las fuerzas de la elipsis y crean una realidad nueva. De tales simbiosis surgen versiones inéditas, síntesis de especies y reinos, sonidos guturales que adquieren de pronto una significación prelógica («metafisirrata», «erofronte», «agrinsomnes», «egogorgo», etc.).

Una palabra llama a la otra y se amalgama de inmediato con ella. Así el poema pasa de ser un campo de relaciones para transformarse en materia, en una argamasa, una mezcla. Lo que intenta Girondo no es ya recrear la magia del mundo, sino más bien despertar esa magia dentro del hombre mismo. En uno de los poemas, «Rada anímica», nos da esta visión de la mente del hombre como el espacio donde se cumplen un ritual y un conjuro: «Abra casa (...) casa cábala/ cala/ abracadabra (...) casa multigrávida de neovoces y ubicuos ecosecos (...) clase demonodea que conoce la muerte y sus compases» (Girondo 418). El ritmo del poema, sus imágenes y su sentido, dice Guillermo Sucre, nos dan la clave del título; *rada* está aludiendo al ritual africano del mismo nombre, y el poema quiere encarnar su magia y despertar las energías del hombre y del cosmos contra la muerte.

Según Pío del Corro:

Los temas de *En la mas médula* ascienden a pesar de una anonadante intuición de la nada, que se manifiesta como intuición de vacío frente a la potencia de la absoluta negación y la impresión de la impotencia del poeta para inquirir la nada. El yo, agotado en la total ausencia de respuesta, oscila entre la afirmación y la negación de sí mismo, hasta caer en el padecimiento de la incomunicación vital, en una casi certeza de la inutilidad de vivir. En esta situación extenuante el poema insinúa la necesidad de encontrar un sentido a la existencia (Pío del Corro 99).

En *En la mas médula* Oliverio Girondo comunica el anonadamiento, el avance de la inexistencia, con un arrollador despliegue verbal. Crea un lenguaje cuya mutabilidad, sugestión, y carga semántica parecen inagotables. Por un lado, las palabras inventadas y el despliegue léxico y retórico producen una sensación de nada, de vacío; por el otro lado, el verbo se vuelve cada vez menos referencial. La conjunción de ambos fenómenos va a pro-

ducir la interacción recíproca de los vocablos creando su propio campo de fuerzas y su propio magnetismo: «La energía anonadante es revertida en reactivo lingüístico» (Yurkievich 21).

Se podría concluir que Oliverio Gironde fue fiel a sí mismo a todo lo largo de su carrera poética. Desde su inicio hasta el final su obra respondió a una necesidad de experimentación. Sus primeras exploraciones se nutrieron en las teorías vanguardistas para llegar a través de la introspección a una total autorreferencia en su última obra, en la cual logra alcanzar con una estética desintegradora y creadora a la vez de nuevos símbolos lingüísticos, su máxima expresión: desde su primera obra hasta su última obra fue un poeta abierto a la experimentación.

**Zully Segal**

### **Bibliografía**

- GIRONDE, OLIVERIO. *Obras completas de Oliverio Gironde*, Prólogo de Enrique Molina. Editorial Losada S.A., Buenos Aires, 1964.
- NOBILE, BEATRIZ. *El acto experimental*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1964.
- PELLEGRINI, ALDO. *Oliverio Gironde*. Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1964.
- PIO DEL CORRO, GASPAR. *Los límites del signo*. Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1976.
- SCRIMAGLIO, MARTA. *Literatura argentina de vanguardia*. Editorial Biblioteca, Rosario, Argentina, 1974.
- SUCRE, GUILLERMO. *La máscara, la transparencia*. Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- YURKIEVICH, SAÚL. *A través de la trama*. Muchnik editores, Barcelona, 1984.