

INFORMATION TO USERS

This was produced from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure you of complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark it is an indication that the film inspector noticed either blurred copy because of movement during exposure, or duplicate copy. Unless we meant to delete copyrighted materials that should not have been filmed, you will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed the photographer has followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For any illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography, photographic prints can be purchased at additional cost and tipped into your xerographic copy. Requests can be made to our Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases we have filmed the best available copy.

University
Microfilms
International

300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106
18 BEDFORD ROW, LONDON WC1R 4EJ, ENGLAND

8112355

GARCIA, S. OFELIA

EL SIGNO Y SU SEMIOSIS: DISCURSO POETICO DE OLIVERIO
GIRONDO. (SPANISH TEXT)

City University of New York

PH.D.

1981

University
Microfilms
International 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

Copyright 1980

by

Garcia, S. Ofelia

All Rights Reserved

PLEASE NOTE:

In all cases this material has been filmed in the best possible way from the available copy. Problems encountered with this document have been identified here with a check mark ☒.

1. Glossy photographs or pages _____
2. Colored illustrations, paper or print _____
3. Photographs with dark background _____
4. Illustrations are poor copy _____
5. Pages with black marks, not original copy _____
6. Print shows through as there is text on both sides of page _____
7. Indistinct, broken or small print on several pages _____
8. Print exceeds margin requirements _____
9. Tightly bound copy with print lost in spine _____
10. Computer printout pages with indistinct print _____
11. Page(s) _____ lacking when material received, and not available from school or author.
12. Page(s) _____ seem to be missing in numbering only as text follows.
13. Two pages numbered See*. Text follows.
14. Curling and wrinkled pages _____
15. Other * Two pages numbered 180 and 181.

University
Microfilms
International

EL SIGNO Y SU SEMIOSIS:
DISCURSO POÉTICO DE OLIVERIO GIRONDO

by

S. Ofelia García

A dissertation submitted to the Graduate Faculty
in Spanish in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy, The City
University of New York.

1980

© COPYRIGHT BY
S. OFELIA GARCÍA
1980

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

January 21, 1981
date

Albellefian
Chairman of Examining Committee

January 21, 1981
date

Martin Iozick
Executive Officer

Prof. Mary Ann Caws
Prof. Marlene Gottlieb
Supervisory Committee

The City University of New York

No es poeta aquél que no haya
sentido la tentación de destruir
el lenguaje o de crear otro,
aquél que no haya experimentado
la fascinación de la no-significación
y la no menos aterradora de la
significación indecible.

Octavio Paz
Corriente Alterna
México: Siglo XXI,
1967, p. 74.

PREFACIO

El enfoque semiótico que mantenemos ante la obra de Oliverio Girondo se encuentra en perfecto acuerdo con la poética de nuestro autor. Es decir, nuestra metodología crítica nace no de una afiliación previa a la semiótica, sino verdaderamente como respuesta ante la semiosis del signo girondiano.

Una primera lectura de las Obras completas de Oliverio Girondo nos manifestó el hechizo del signo poético girondiano. Desde entonces, hemos buscado la clave para adentrarnos en ese "carnaval del lenguaje."* La crítica ante nuestro autor ha sido pobre, si exceptuamos el excelente libro de Beatriz de Nóbile -El Acto experimental- y el de Gaspar Pío del Corro -Oliverio Girondo. Los límites del signo.- Los adelantos de la semiótica, y sobre todo el libro de Michael Riffaterre titulado Semiotics of Poetry, nos

*Tomamos esta expresión del estudio de la poesía girondiana hecho por Francine Masiello, "Oliverio Girondo. El carnaval del lenguaje," Hispanamérica, No. 16 (1977), pp 3-17.

fueron dando las pautas para desentrañar el discurso poético de Oliverio Girondo. El caos aparente de la poesía girondiana se hace, entonces, inteligible.

Insistimos en que nuestro enfoque nace como respuesta a la semiótica que es la poesía girondiana; sin embargo, no queremos afirmar que ésta sea la única metodología crítica válida para enfrentarse a la obra de Girondo. No ha sido el propósito de esta tesis estudiar la totalidad de la poesía y del poeta. Más bien, nuestra finalidad ha sido esclarecer y dilucidar algunos casos de la semiosis del signo en la obra girondiana.

Para ello, hemos dividido esta exposición en dos partes. La primera -Crítica girondiana al hombre- traza la trayectoria del humor blanco de Veinte poemas para ser leídos en el tranvía y Calcomanías (capítulo 1), al humor negro de los poemas en prosa de Espantapájaros (capítulo 2). El humor semántico, es, en esta primera parte, el catalizador que desautomatiza los signos arbitrarios. En el primer capítulo presentamos, entonces, las greguerías de Ramón Gómez de la Serna como el interpretante textual más importante para la obra girondiana de esta etapa. Además, señalamos otros autores cuyas obras sirvieron también de interpretantes

textuales girondianos -los argentinos: Lugones y Güiraldes, los franceses Max Jacob, Apollinaire y Paul Morand, y los ultraístas.- Demostramos que el humorismo metafísico del signo girondiano rebasa los límites de todos estos autores y movimientos, puesto que ya señala la preocupación de Girondo por motivar el lenguaje. En el segundo capítulo, nuestra exposición nos lleva a analizar la relación de Espantapájaros con el libro de poemas en prosa de Max Jacob titulado Le cornet à dés. Además, el erotismo metairónico del signo en este poemario, enlaza la obra de Girondo con la de Marcel Duchamp y la de los surrealistas.

La segunda parte -Crítica del lenguaje- expone el esfuerzo directo de Girondo por enjuiciar, ya no sólo el objeto y el sujeto como habíamos visto en la primera parte, sino el lenguaje en sí. La desautomatización del lenguaje se lleva a cabo a través de la depuración del signo en Persuasión de los días y Campo nuestro (capítulo 3) y de la motivación total del signo en En la masmedula (capítulo 4). En el tercer capítulo, enfocamos Persuasión de los días como el no-discurso a que

también había aspirado Mallarmé y, señalamos la distancia que hay entre la obra del famoso poeta simbolista francés y Gironde. Es aquí que relacionamos la obra de Octavio Paz al silencio-pleno girondeano, y que presentamos Campo nuestro como respuesta al deseo de la nada-plena que es Persuasión de los días. En el último capítulo hacemos un recorrido de otros autores y movimientos que también han experimentado con la motivación del signo poético. Tanto los postulados del futurismo ruso, como la obra de los franceses Leon Paul Fargue, Henri Michaux y André Martel, además del discurso de James Joyce, impulsan el humor morfológico del signo de En la masmedula. Puesto que la obra de Gironde no es un fenómeno único en Hispanoamérica, enlazamos también este último poemario con la obra de aquellos que han intentado la desautomatización del signo lingüístico -Mariano Brull, César Vallejo, Vicente Huidobro y Julio Cortázar.-

Puesto que Gironde sigue siendo ignorado por la crítica, y puesto que su vida se traduce en un impulso poético además de vital, hemos creído necesario incluir algunos datos de su vida y de

su labor como alentador de los poetas jóvenes. Nuestra exposición termina, así, con tres breves apéndices que quedan fuera del análisis del texto girondiano en su función semiótica, pero que revelan al poeta-hombre.

Quiero expresar mi agradecimiento a aquellas personas que han ayudado, directa o indirectamente, a completar esta tesis. A los bibliotecarios de la biblioteca del State University of New York, College at Old Westbury, les agradezco toda su buena voluntad. Quedo también agradecida a los dos profesores que, indirectamente, han fomentado mi dedicación a la poesía contemporánea -la profesora Mary Ann Caws y el profesor José Olivio Jiménez.- Finalmente, mi agradecimiento a la profesora que, muy directamente, ha contribuido a realizar esta tesis -mi mentora, la profesora Angela B. Dellepiane.- Sus consejos, sugerencias, juicios y críticas han moldeado este trabajo. Además, fue durante el seminario sobre el surrealismo en Hispanoamérica que ella dictó en la primavera de 1973, cuando conocí la obra poética de Oliverio Girondo. A todos, mi hondo agradecimiento.

ÍNDICE
EL SIGNO Y SU SEMIOSIS:
DISCURSO POÉTICO DE OLIVERIO GIRONDO

	<u>págs.</u>
A. PRIMERA PARTE: CRÍTICA GIRONDIANA AL HOMBRE Del humor blanco de <u>Veinte poemas</u> y <u>Calcomanías</u> al humor negro de <u>Espantapájaros</u>	1
CAPÍTULO I: <u>LA SEMIOSIS DEL HUMOR</u>	
A. <u>El signo motivado</u>	
1. Introducción	2
2. Tres etapas: el humor y la semiosis	7
3. El humor de la época y los dos grados del humor girondiano en su primera etapa	11
B. <u>Interpretantes textuales del humor girondiano</u>	
1. Introducción	17
2. Ramón Gómez de la Serna	19
a. El humorista de las vanguardias	19
b. Las greguerías y los Membretes	27
3. Los argentinos	39
a. Lugones	40
b. Güiraldes	44
4. El cubismo	52
a. El cubismo de Max Jacob y Apollinaire	52
b. Paul Morand	57
C. <u>Otro interpretante textual: El ultraísmo</u>	
1. Diferencia con el ultraísmo español y con Guillermo de Torre	66
2. Diferencia con el ultraísmo argentino	75
a. Relación con Jorge Luis Borges	79
b. La "calle" en los ultraístas y en Girondo	88
3. Conclusión: El humorismo metafísico del signo	100

	<u>págs.</u>
D. <u>El "pastor de las vanguardias"</u>	
1. Relación con los otros "ismos"	105
2. La semiótica de los <u>Veinte poemas</u> y <u>Calcomanías</u>	116
a. "Paisaje Bretón"	118
b. El carnaval del signo	127
c. <u>Calcomanías</u>	136

Apéndice

Guillermo de Torre, <u>Hélices. Poemas. 1918-1922</u>	149

CAPÍTULO II: LA SEMIÓTICA DEL POEMA EN PROSA Y DEL HUMOR NEGRO: ESPANTAPÁJAROS

A. <u>Espantapájaros y su época</u>	161
B. <u>Le Cornet à dés como dibujo de ejecución</u> <u>intertextual. El poema en prosa</u>	165
C. <u>El "extrañamiento" del poema en prosa</u> <u>girondiano</u>	171
D. <u>El erotismo metairónico girondiano.</u> <u>Influencia del surrealismo francés y de</u> <u>Marcel Duchamp</u>	185
E. <u>La metaironía del signo en Espantapájaros</u>	193
1. El caligrama inicial	193
2. El surrealismo del texto	198
3. Los signos se hacen el amor "à mort"	202

B. SEGUNDA PARTE: CRÍTICA DEL LENGUAJE	
De la depuración de <u>Persuasión de los días</u> a	
la motivación de <u>En la masmedula</u>	217

CAPÍTULO III: DEPURACIÓN DEL SIGNO

A. <u>Búsqueda de la primordialidad del signo</u>	218

B.	<u>Rechazo del ruido de Occidente</u>	
1.	El silencio pleno de Oriente	226
2.	El ascetismo/exorcismo en <u>Persuasión de los días</u>	232
3.	El no-discurso de <u>Persuasión de los días</u>	240
4.	Dos poemas de la negación dinamizada: "Visita" y "Vuelos sin orillas"	246
5.	El advenimiento de la era prelógica	259
C.	<u>El deseo inagotable de la nada-plena</u>	266
1.	La ruptura del poeta con la humanidad y consigo mismo	267
2.	Los signos de la nada-plena: la arena y el humo	277
3.	El deseo de "Pleamar"	283
D.	<u>De "en" lo blanco "a" lo blanco</u>	
1.	Lo blanco de "Blanco"	285
2.	El metapoema: "Rebelión de Vocablos"	290
3.	El poema como "Rata-Sirena-Fáustica"	293
E.	<u>El campo y su trayectoria poética</u>	300
1.	Gúiraldes y la creación del mito-pampa	302
2.	Interpenetración de campo-canto y clamor-calma	308
3.	El deseo respondido	317

CAPÍTULO IV: LA MOTIVACIÓN DEL SIGNO

A.	<u>El humor morfológico del signo</u>	319
1.	El humor morfológico	319
2.	<u>En la masmédula</u>	332
3.	El "yolleo" del texto-pampa	334
4.	Del signo-cero al signo-matriz: "El Puro no"	339
B.	<u>La motivación del signo poético</u>	351
1.	El futurismo ruso	353
2.	Los franceses: Del signo "lanternois" al signo "charabias"	355
3.	Del "nonsense" de Lewis Carroll al "scrambling" de James Joyce	362

C.	<u>La parodia intertextual del signo en Hispanoamérica</u>	
1.	Del juego fonológico en la "jitanjáfora" de Brull al "eromito" del signo en el poema "Mi lumía"	369
2.	Del juego verbal de Vallejo como compensación de la angustia, a la erotografía girondiana	381
3.	Del "tralalí" del pájaro de Huidobro al "croar" de las ranas girondianas	392
4.	Del glíglíco "tajado" de Cortázar al "Topatumba" copulativo de Gironde	407
D.	<u>La "desescritura" de En la masmedula</u>	
1.	El "geno-texto" girondiano	428
2.	La versión discográfica	433
3.	La lengua holofrástica del humor	436
4.	El "maspleonismo" en las diferentes ediciones de <u>En la masmedula</u>	438
5.	Un análisis: "Al gravitar rotando"	449
E.	<u>La escritura-intersticio</u>	
1.	El cansancio dinamizado	456
2.	La tautología del intersticio. Creación del "eromito"	459
3.	La producción de un "Habría"	464
4.	La lubricación de la "erotografía"	467
5.	El triunfo del epicentro dialéctico	475
	CONCLUSIÓN	487
C.	LOS APÉNDICES	488
	Justificación para los apéndices	488
	APÉNDICE I. EL POETA Y SU ÉPOCA	
A.	Vida del poeta	489
B.	La época. La Argentina	499
C.	<u>Martín Fierro</u> y su generación	507
D.	Importancia de Gironde dentro de <u>Martín Fierro</u> y dentro de la vanguardia poética argentina	514

APÉNDICE II

A. La Argentina y su panorama poético en la década del treinta	528
B. El ensayo autocrítico y Oliverio Gironde	533

APÉNDICE III

A. Oliverio Gironde y la generación de 1940	538

D. LA BIBLIOGRAFÍA	552

PRIMERA PARTE

CRITICA GIRONDIANA AL HOMBRE: Del humor blanco de Veinte Poemas y Calcomanías al humor negro de Espantapájaros

L'humour, en tant que triomphe paradoxal du principe de plaisir sur les conditions réelles au moment où celles-ci sont jugées les plus défavorables, est naturellement appelé à prendre une valeur défensive à l'époque surchargée de menaces que nous vivons.

André Breton
Limites non
frontières du
surréalisme.

CAPÍTULO I: LA SEMIOSIS DEL HUMOR

A. El signo motivado

1. Introducción

La poesía ha sido definida por muchos como¹ un desvío con respecto a la norma del lenguaje. Leo Spitzer, al explicar la función de la estilística, afirma: "La investigación estilística, . . . se basa en el postulado de que a una excitación psíquica que se aparta de los hábitos normales de nuestra mente, corresponde también en el lenguaje un desvío del uso normal."² La figura principal del grupo formalista, Jan Mukařovský, también perfila el concepto de desvío en su artículo "Standard Language and Poetic Language."³ Jean Cohen llega a decir que "La poesía no es algo distinto de la prosa, sino que es la anti-prosa. . . . La palabra poética es a la vez muerte⁴ y resurrección del lenguaje." Es decir, el lenguaje convencional aparece transgredido en poesía.

Ferdinand de Saussure en su Curso de lingüística general señala lo arbitrario del signo, es decir, el caracter convencional de la unión entre significante y significado.⁵ Y, precisamente, la tarea de toda la poesía moderna ha sido superar esta carencia del lenguaje. Como ha dicho Gérard Genette, "la fonction poétique est précisément dans cet effort pour 'rémunérer', fût-ce illusoirement, l'arbitraire du signe, c'est-à-dire pour motiver le langage."⁶ Roland Barthes repite la misma idea en un artículo titulado "Proust et les noms." Allí define la función poética como la consciencia de los signos que sigue aquella afirmación de Cratilo: "La propiedad del nombre consiste en representar la cosa tal como ella es." Según Barthes, "l'écrivain serait le récitant de ce grand mythe séculaire qui veut que le langage imite les idées et que, contrairement aux précisions de la science linguistique, les signes soient motivés."⁷

La poesía girondiana se une a toda la poesía moderna en esa búsqueda del signo verdadero, de ese estado "primitivo de la lengua" del que nos habla Mallarmé, en que la palabra sea lo que dice. El signo, al perder referencialidad externa,

actualizará ese poder sagrado al que se refiere Baudelaire ya que el poeta, al usar el lenguaje, practica una clase de "sorcellerie évocatoire: les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacis, et le verbe, ange du⁸ mouvement, qui donne le branle à la phrase."

Ya los poetas románticos se habían intrigado por las propiedades de la palabra. Victor Hugo en un poema de Contemplations titulado "Reponse à un acte d'accusation. Suite", describe las operaciones de la palabra para terminar afirmando que la palabra "Es vida, espíritu, germen, huracán, virtud, fuego; . . . es el Verbo, y el Verbo es⁹ Dios."

La palabra, para el poeta moderno, se convierte en el único material de su poesía. Él lucha por liberarla de su signo arbitrario y lógico. Ésta será también la empresa que se propone el poeta surrealista cuando quiere convertir el lenguaje en oráculo. La palabra no encontrará otra referencialidad que no sea la suya propia como signo motivado. Así, en su capacidad plurisignificativa

y mágica, la nueva palabra será capaz de liberar el lenguaje de su carencia y, por ende, a la humanidad. Antonin Artaud en "Le théâtre et son double" propone un lenguaje físico a base de signos y no de palabras. Afirma que las palabras mismas, convertidas en signos físicos no transgredidas hacia el concepto sino "tomadas en un sentido encantatorio, verdaderamente mágico -por su forma, sus emanaciones sensibles" liberarán el espacio teatral y la vida.¹⁰

Los formalistas rusos hicieron del lenguaje su constante preocupación. Victor Zirmunskij afirma que, "El material de la poesía, no lo constituyen ni las imágenes, ni las emociones, sino las palabras. . . . La poesía es un arte verbal."¹¹ La labor del poeta reside en manipular el lenguaje y no en representar una realidad exterior. Por eso, Roman Jakobson, una de las principales figuras del formalismo ruso y uno de los fundadores del Círculo Lingüístico de Moscú, expone el valor de la palabra cuando afirma que

El rasgo distintivo de la poesía consiste en que una palabra se percibe como palabra y no simplemente como representante (proxy) del objeto

denotado, o como un estallido de emoción, en que las palabras y su composición, su significado, su forma exterior e interior, adquieren peso y valor por sí mismas.¹²

Girondo irá desautomatizando las palabras arbitrarias y "opacas" que aparecen en sus primeros dos libros hasta llegar al signo transparente y motivado de En la mas médula. Ese signo transparente, usando la terminología de Stephen Ullman,¹³ solidariza el significante y el significado. Es decir, el nuevo signo asociará las representaciones acústicas a las semánticas. En realidad, se trata de una superación de aquella palabra eufónica de los experimentos futuristas "abstraídos de sentido" de Velemir Klebnikov. Pero esto lo veremos más adelante.

2. Tres etapas: el humor y la semiosis

La poesía girondiana, al falsear la realidad mimética, produce la semiosis. Definimos la semiosis de acuerdo con la explicación que nos da Michael Riffaterre:

This transfer of a sign from one level of discourse to another, this metamorphosis of what was a signifying complex at a lower level of the text into a signifying unit, now a member of a more developed system, at a higher level of the text, this functional shift is the proper domain of semiotics. Everything related to this integration of signs from the mimesis level into the higher level of significance is a manifestation of semiosis.¹⁴

El lector se ve forzado a encontrar "la significación" y no el significado del poema. Es también Riffaterre el que explica la diferencia entre estos dos términos: de la significación dice que es "what the poem is really about: it arises through retroactive reading when the discovery is made that representation (or mimesis) actually points to a content that would demand a different representation in nonliterary language." Añade Riffaterre: "I shall reserve the term meaning for the information conveyed by the text at the

mimetic level."

La categoría con que Gironde destruye el signo arbitrario que refleja una referencialidad mimética, es el humor. El humor girondeano opera en dos direcciones. En su primera etapa que incluye Veinte poemas (1922), Calcomanías (1928) y Es-pantapájaros (1932), el humor es de orden semántico. Es decir, Gironde enlaza un significante con su significado referencial a otro significante semánticamente incompatible. La relación absurda y humorística entre los dos significados crea el carnaval del signo que caracteriza esta etapa.

En su segunda etapa, la de Persuasión de los días (1942) y Campo nuestro (1944), se da una depuración del signo. El humor desaparece y el signo se convierte en un significante con ausencia de significado. El silencio del signo lo hará resplandecer. El signo en carnaval de su primera etapa, ahora se desenmascara y se aloja en la nada que será el todo poético. El signo depurado pasará su enunciado y cuajará en la experiencia total.

Sin embargo, Gironde no se detiene aquí. Después de desenmascarar el signo, lo dinamiza, lo desautomatiza en su último libro, En la mas-médula. La categoría humorística vuelve a imperar para vencer a la nada que lo acecha, pero ahora opera sobre un orden morfológico. Su truco lingüístico consiste en solidarizar el significante y el significado en un signo nuevo que logre expresar amor y solidaridad. Se trata de poesía que, como nos ha dicho el esteta alemán Hedwig Konrad, es "el mundo transformado en lenguaje."¹⁶

Resumimos entonces nuestra clasificación¹⁷
de las tres etapas de la obra girondiana:

I. EL SIGNO EN CARNAVAL

Semiosis del humor en el orden semántico
Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (1922)
Calcomanías (1928)
Los Membretes (1924-1926)
Espantapájaros (1932)

II. EL SIGNO DEPURADO

Ausencia del humor
Persuasión de los días (1942)
Campo nuestro (1944)

III. EL SIGNO-AMOR

El humor en el orden morfológico
En la masmedula (1954)

3. El humor de la época y los dos grados del humor girondiano en su primera etapa

La poesía de entreguerras y de la primera posguerra se encuentra invadida por el humorismo. Es imposible acercarnos al futurismo en Italia, al expresionismo en Alemania, al cubismo, dadaísmo y surrealismo en Francia y al ultraísmo y "Ramonismo" en España, sin hallar en todas estas maneras de poetizar un elemento común a todas ellas: el humorismo. El mundo y el hombre aparecen como juguetes del azar y de las circunstancias. Ortega y Gasset señala el espíritu lúdico del arte moderno: "Todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo."

18

En 1922, año de la publicación de Veinte poemas, se publica en Ambères, Francia, el libro de Paul Neuhuys titulado Poètes d'aujourd'hui. Este autor también destaca la alegría de la nueva poesía: "La risa caracteriza a los poetas actuales [los del 20]; pero es una risa que no procede de la ironía amarga y que no es tampoco efecto del optimismo. Es una risa que deriva irresistiblemente

de la visión instantánea y simultaneísta del mundo.

. . . En el siglo pasado se inventaba una nueva manera de ser triste; ahora los poetas nos señalan una nueva manera de conocer la alegría.¹⁹ Es importante recordar que ésta es también la época de los arlequines de Picasso.

El maestro español del "nuevo humorismo," Ramón Gómez de la Serna, dedica un ensayo a ese nuevo "ismo" que está presente en todas las corrientes vanguardistas. Afirma: "En el cubismo, en el dadaísmo, en el superrealismo y en casi todos los ismos modernos hay un espantoso humorismo que no es burla, ¡cuidado!, ni estafa, ni es malicia callada, sino franca poesía, franca imposición,²⁰ franco resultado." El nuevo humorismo no sólo franquea la poesía, sino que también²¹ "deja abierto el círculo en vez de cerrarlo."

Esta última indicación de Gómez de la Serna destaca el humorismo como uno de los procesos a través del cual el lector trasciende una realidad mimética y se produce la semiosis. El humor convierte el signo referencial en signo poético, como dice Riffaterre "it replaces literalness with liter-

12
ariness."

El mismo Riffaterre ha visto el humor como uno de los ejemplos más puros del proceso de conversión a través del cual se distorsiona la realidad mimética y se produce la semiosis.

El texto humorístico será resultado de la intertextualidad; es decir, estará basado en hipogramas conflictivos o contendrá expansiones conflictivas.²³

El humor será una forma de catacresis ya que, a pesar de ser sobredeterminado por el poeta, aparece al lector como absurdo o inmotivado.

Por lo tanto, es una manera de descubrir nuevas relaciones semánticas y semióticas y así desentrañar la potencialidad de la lengua.²⁴

La primera etapa de la obra girondiana está principalmente motivada por el humor. En la "Carta abierta a La Púa" que sirve de prólogo a la segunda edición de Veinte poemas, publicada en Buenos Aires en 1925, Girondo ya afirma su fe en un arte pueril y lúdico que connote otra realidad: "¿Por qué no ser pueriles, ya que sentimos el cansancio de repetir los gestos de los que hace 70 siglos están bajo la tierra?" Y concluye

diciendo: "y tiro mis Veinte Poemas, como una
 25
 piedra, sonriendo ante la inutilidad de mi gesto."

Podemos señalar dos grados del humor girondiano dentro de esta primera etapa. Beatriz de Nóbile ya lo había sugerido:

El procedimiento de la instrumentación de lo cómico cumple etapas perfectamente delineadas en su poesía. Desde la más simple y directa chanza de la vida cotidiana, hasta esa lógica del absurdo que es lo cómico extravagante convertido en un humor nihilista, punto final de ese proceso que en el poeta se extiende de 1922 a 1932, fechas que señalan la aparición de su primer libro y la de Espantapájaros, donde cierra el periplo humorístico para dar cabida a una poesía íntima y desasegada.²⁶

Sin embargo, estamos en desacuerdo con De Nóbile cuando dice que este segundo grado del humor va hacia el nihilismo. Guillermo de Torre en su libro sobre las vanguardias indica que "al transcurrir la década del 20 a la del 30" la poesía pasa "de la exaltación de lo vital y lo jovial al extremo opuesto: nihilismo, patetismo—.

El reinado del humor puro es breve; lo que sobreviene es el humor negro."²⁷ Pero lo que estos críticos pierden de vista es el hecho de que el

humor negro, fruto del surrealismo, no es un proceso nihilista sino todo lo contrario. Después de Freud, el humor aparece como signo de un espíritu de rebeldía, como la supresión de la desesperación; funciona como una manera de regresar

28

al humor de nuestra niñez. El surrealismo se basa en esta idea de Freud para cultivar un humor negro que es, en palabras de André Breton, "un valor ascendente", "una revolución superior del espíritu." Es decir, el humor negro surrealista funcionará como poder liberador. Presentará, es verdad, el mundo en su absurdidad, pero al poner en contacto al hombre con ese mundo absurdo, caricaturizado, el hombre sufrirá la experiencia de una suerte de ascetismo a través del cual se convertirá en un ser todopoderoso. Así podrá comunicarse con ese Punto Supremo surrealista en el que desaparecerán todas las antinomias. El humor será una manera de liberar las fuerzas instintivas del ser humano.

Para concluir, entonces, delinearemos los dos grados del humor girondiano en esta primera etapa. En Veinte Poemas, Calcomanías, y los Membretes,

se trata de un humor blanco, muy cerca del del gran vanguardista Gómez de la Serna. El humorismo de Girondo es como el del autor de las greguerías:

"una anticipación, es echarlo todo en el mortero del mundo, es devolvérselo todo al cosmos un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba." ³⁰ El segundo grado del humor aparece

en Espantapájaros y es un humor ya no blanco como el primero, sino negro como aquel de los surrealistas cuya influencia recoge este libro. Esto lo veremos en el próximo capítulo. El humor de este libro no traduce un nihilismo irónico desesperado. Es cierto que se trata de un proceso que va hacia la nada. Pero esta nada estará llena de las promesas del Punto Supremo surrealista. Por lo tanto, más que una progresión hacia el nihilismo, lo vemos como una ascensión hacia la Nada Absoluta que llenará su segunda etapa.

Pero antes de analizar cómo funciona el humor en esta primera etapa, necesario es ocuparse de aquéllos que fueron los maestros del humorismo girondiano.

B. Interpretantes textuales del humor girondiano

1. Introducción

Hemos visto que el texto humorístico girondiano distorsiona la realidad mimética y produce la semiosis. El humorismo de Girondo en esta primera etapa es el resultado de una intertextualidad. Julia Kristeva define "intertextualidad" diciendo que todo texto se construye como un mosaico de citas ya que es absorción y transformación de
 31
 otros textos. Los interpretantes textuales, es decir, los textos mediatos citados o aludidos en un texto, son importantes porque traducen los signos de la superficie y, al mismo tiempo, explican
 32
 lo que el texto sugiere. Además de ayudar al lector a enfocar la intertextualidad del texto, funcionan como el modelo de la derivación hipo-
 33
 gramática. Es decir, producen el paso del significado a la significación. Creemos nosotros que los interpretantes textuales que apuntan hacia la intertextualidad del humor girondiano, en esta primera etapa, se pueden reducir a la obra de Ramón Gómez de la Serna en España, la de Lugones

y Ricardo Güiraldes en la Argentina, la de los cubistas Max Jacob, Apollinaire y, específicamente Paul Morand en Francia y la de los ultraístas en España y en la Argentina.

Adelantamos desde ahora que, a través del desarrollo de su obra, Girondo no sólo trata de motivar su lenguaje poético, sino también de librarse de todo interpretante textual. Su último libro, En la masmedula, es un acercamiento al "texto verídico," libre de imposiciones culturales incluyendo la del lenguaje. Este "texto verídico" coincidiría con la plenitud absoluta. Pero, como veremos, la obra girondiana triunfa precisamente porque nunca llega a desligarse del todo ni del lenguaje ni de la cultura. El texto verídico no puede existir, ya que cada texto es eco de otro texto hacia el infinito, tejiendo así la tela del texto de la cultura misma.

2. Ramón Gómez de la Serna

a. El humorista de las vanguardias

Ramón Gómez de la Serna es el maestro más importante de Gironde en esta primera etapa. Según Alfonso Sola González, la amistad de Gironde y Gómez de la Serna comienza en 1923 después de que este último le dedica un artículo en El Sol titulado "La Vida. En el tranvía." ³⁵ Es entonces que Gironde conoce personalmente al autor de las greguerías y se incorpora a sus tertulias del Café de Pombo. Sin embargo, las greguerías de Gómez de la Serna habían aparecido en revistas desde el año 1912. Después, en 1917, se había publicado en Valencia una edición, y había aparecido otra, en 1919, con el título de Greguerías selectas. Gironde tuvo que haberlas leído pues los Veinte Poemas son, en esencia, un collar de greguerías. La huella ramoniana se siente todavía más en su segundo libro, Calcomanías.

Siguiendo lo prescripto por Gómez de la Serna -"Si es importante la imagen, sólo se la perdona y se la resiste si está lanzada con gesto humorístico, si está entregada con cierta sonrisa," ³⁶

la imagen humorística será la base de la poesía girondiana de esta etapa. La fórmula dada por el autor de las greguerías, bien nos podría servir para calificar toda la poesía girondiana de esta primera época como "Humorismo más metáfora."

La importancia de Gómez de la Serna como fiel y constante vanguardista, sólo puede compararse de este lado del Atlántico, con la labor pionera de Oliverio Girondo. Por eso, Juan Loveluck ha llamado a nuestro poeta, "el pastor de las van-
37
guardias." Es imposible aplicar el criterio generacional a Gómez de la Serna, ya que éste se mueve dentro de las más diferentes corrientes literarias europeas que incluyen el futurismo de anteguerra, el cubismo durante la guerra y el surrealismo de la posguerra. El papel que ejerce Girondo dentro de la literatura argentina resulta paralelo. A pesar de que los críticos lo encasillan dentro de la generación del 22 y del ultraísmo, es importante señalar desde ahora que la obra girondiana es un mundo unipersonal que avanza al frente de la poesía argentina y no entre sus líneas.

La importancia de Gironde no se limita a la generación del 22. Muchos han señalado su labor como alentador y maestro de la generación del 40, así como de promociones más recientes.³⁸ El Pombo peninsular se repite en Buenos Aires en las tertulias diarias en la casa de Gironde-Lange. Nos cuenta Luis Emilio Soto:

Las más diversas personalidades que visitaban Buenos Aires aparecían en aquel obligado apeadero. Encontrábamos allí desde García Lorca hasta John Dos Passos, desde Neruda hasta el brasileño Augusto Schmidt, desde Nicolás Guillén y Xavier Abril hasta Zum Felde, Picón Salas y otros. Gómez de la Serna, íntimo de los Gironde, desertó para evitar "rounds" polémicos sobre la guerra civil española. . . . Eran "habitués" Rafael Alberti, Miguel A. Asturias, Amado Alonso, Marta Brunet, Enrique Amorim y otros muchos admirados amigos.³⁹

Gironde instituyó además, en 1940, el premio Martín Fierro, a través del cual surge Enrique Molina y el resto de la generación de 1940. Las tertulias en su casa reunían también al pequeño grupo surrealista que incluía, además de Molina, a Pellegrini, Latorre, Vasco, Madariaga y Llinás. Es allí donde surgió la idea de la revista Letra

40

y Línea, dirigida por Pellegrini, en 1953. En esta revista aparecen los primeros poemas de En la masmedula.

En casa de Girondo también se reunía el grupo de Poesía Buenos Aires; es decir, el grupo que continúa la plataforma del grupo invencionista que se expresa primero en Arturo, en 1944, y en 1948 en la revista Contemporánea. Son ellos, además de Edgar Bayley, Raúl Gustavo Aguirre y Jorge Enrique Móbili; Omar Rubén Aracama, Alberto Vanasco, Rubén Vela, Leónidas Lamborghini, Alejandra Pizarnik, Franco Moggi, Miguel Brascó,
41
Manrique Fernández Moreno y Rodolfo Alonso.

Además, Girondo es el responsable por la reaparición de la revista Contemporánea en 1956.

Cambours Ocampo cita a Juan Jacobo Bajarliá cuando éste decía que "En casa de Oliverio Girondo, reunidos con Fernando Guibert y otros, resolvimos
42
lanzar la segunda época de Contemporánea."

Girondo, como Gómez de la Serna, es el auténtico vanguardista, pues no se limita a una sola corriente sino que las recoge todas, e impulsa a los jóvenes hacia nuevos horizontes.

Los acerca también su respectivo uso del humor.

Gómez de la Serna define el humor como "la fiesta del velatorio, de todo lo falso descubierto y de todo lo que estuvo implantado, y a lo que le⁴³ llega la hora de la subversión." Se trata de presentar una realidad y un lenguaje en carnaval pero que ya muestre una verdad más profunda, una semiosis. Bergson señala que cualquier tipo de "mascarada social" es humorística porque percibimos algo inerte o rígido que choca con la flexi-⁴⁴ bilidad de lo vivo. Por eso las ceremonias, sobre todo las religiosas, en el caso de Gironde, son el blanco de muchos de sus dardos, (como también de los de Ramón) ya que en ellas hay un mecanismo artificial superpuesto que da la impresión de que el hombre no es más que un muñeco, una marioneta movida por otros. Tanto Gómez de la Serna como Gironde, presentan una realidad rígida que contrasta con la flexibilidad de la vida y que resulta en la risa.

Además de lo cómico expresado a través del lenguaje, Gironde y Gómez de la Serna utilizan lo cómico creado por el lenguaje, es decir, el

signo que en sí es cómico. Gómez de la Serna, en un artículo titulado "Las palabras y lo indecible," expresa que la nueva poesía tiene palabras que se combinan libremente para acceder a "una liberación por la incongruencia que va a llevar a una congruencia de materias conseguida en un plano superior."

⁴⁵ Gironde también expresa su fe en la palabra. Gironde cuidará del signo, lo motivará, hasta desautomatizarlo y así dinamizarlo hacia la libertad absoluta. Por eso uno de sus Membretes expresa: "Elegir nuestras palabras con el mismo cuidado que nuestras amistades, conocerlas íntimamente y confiarnos en ellas sin cometer la ingenuidad de considerar imposible que puedan

⁴⁶ traicionarnos alguna vez." El signo cómico

queda expresado a través de las paranomasias, los neologismos, el pleonismo, las enumeraciones, la polisemia y el uso de lo que Riffaterre llama

⁴⁷ "signo dual." Sin embargo, la diferencia esencial entre la obra de estos dos grandes humoristas es que mientras el signo cómico ramoniano se vierte sobre lo referencial, el signo jocoso girondeano se convierte en universo lingüístico.

Paul Hernadi, en un artículo titulado "Literary Theory: A Compass for Critics," señala que un texto es literario sólo si integra el eje retórico de la comunicación -que incluye lo que J. L. Austin ha dividido en "illocutionary acts" (lo que hacemos diciendo algo, como prometer o amenazar) y "perlocutionary acts" (lo que hacemos a través de lo que decimos, como meter miedo o dar esperanzas)⁴⁸ y el eje mimético de representación que incluye los actos de nombrar, significar, evocar y designar.⁴⁹ A pesar de que las obras de los dos humoristas que estudiamos integran los dos ejes, es obvio que la de Gómez de la Serna se inclina sobre el eje retórico de la comunicación, mientras que la de Gironde es un eje mimético que simplemente representa. Sólo que el texto girondiano trasciende la representación mimética para integrarse en la representación semiótica al convertirse en un universo lingüístico.

Tal vez la diferencia esencial entre los dos escritores se deba a que, a pesar de que ambos recogen la influencia del futurismo, Gómez de la Serna se apegó al futurismo italiano de Marinetti

con su énfasis en el tema, mientras que para Gironde, como para los futuristas rusos (Klebnikov, Majakovskij) el tema es una cuestión menor. Lo que sí cuenta es la primacía de la forma sobre el contenido, del signo sobre su objeto.

Por otra parte, debemos recordar que, mientras que Gómez de la Serna es prosista, Gironde es ante todo poeta. Gómez de la Serna se consideraba, como Huidobro, un "pequeño Dios," un creador de absurdidades. Gironde, sin embargo, se cree sólo un apuntador de lo absurdo que ya existe en la realidad. Sus textos, por lo tanto, no comunican sino que sólo representan su realidad lingüística. El poema titulado "Apunte callejero," que aparece en su primer libro, subraya la función metalingüística de su obra:

Pienso en donde guardaré los quioscos,
los faroles, los transeúntes, que se
me entran por las pupilas. Me siento
tan lleno que tengo miedo de estallar. . .
Necesitaría dejar algún lastre sobre
la vereda.⁵⁰

El uso del reflexivo se en este caso, refuerza la actitud involuntaria del poeta. La realidad, el mundo, expone su fuerza inconsciente, libera-

dora. El poeta sólo la recoge. Esta pureza de Gironde como escritor también queda bien expresada en la "Carta a La Puá":

¿Publicar? ¿Publicar cuando hasta los mejores publican 1.071% veces más de lo que debieran publicar? . . . Yo no tengo, ni deseo tener, sangre de estatua.⁵¹

b. Las greguerías y los Membretes

Los críticos han señalado la influencia de las greguerías en los Membretes de Gironde. Gómez de la Serna afirma, en la dedicatoria de la edición de 1955 titulada Total de Greguerías:

A
Mi admirado poeta
OLIVERIO GIRONDE
le dedico,
como todas las ediciones anteriores,
ésta, que es la suprema,
en prueba 52
de mi devota lealtad.

A pesar de que por su forma concisa y humorística, su tono infantil y juguetón, y el mundo incoherente y arbitrario que presentan, podemos decir que los Membretes surgen directamente de las greguerías, hay grandes diferencias entre ellos.

Las greguerías de Gómez de la Serna son, como él mismo lo dice, "el atrevimiento a definir lo que no puede definirse, a captar lo pasajero, a acertar lo que no puede estar en nadie o puede estar en todo"; la greguería "es lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia,
 53
 lo que gritan las cosas." Para Gómez de la Serna, la greguería es el antídoto de la reflexión, de la máxima, ya que es sólo "humorismo + metáfora."

Las greguerías tienen por tema la sociedad, la humanidad y la naturaleza animal y vegetal. Apuntan a una referencialidad exterior aun cuando expresan un signo cómico. En las greguerías se mezcla la realidad con imágenes hiperbólicas tomadas de otro nivel de realidad. Se trata verdaderamente de aquello que Bergson describe como la regla más importante para expresar el humor lingüístico: la "transposición." Bergson explica que se trata de transponer los signos a otra clave para hacer que se expresen en otro
 54
 estilo. En Gómez de la Serna no se trata ni de solemnizar lo familiar, ni de familiarizar lo

solemne, sino que su humor nace, precisamente,
de una mezcla confusa de realidades, de una "al-
garabía," de una simple "gritería confusa."⁵⁵

Para ejemplificar este uso ramoniano del humor
escojo varias aposiciones que, por ser la forma
más breve de sus greguerías, contienen algunas
de las ocurrencias más ingeniosas de su humor:

Ajos: dientes de bruja
Timbre: ombligo sonoro
Higos: monederos infantiles
Buho: gato emplumado
Aceitunas: ojos verdes del campo

Otras veces el humor nace de la mezcla de
los dos componentes del signo. El signo en su
función acústica como significante, le sugiere
un significado distinto o reactiva otros signos
y crea otra realidad. Las etimologías populares
son ejemplos de las primeras:

Almanaque. . . ¿Alma de qué? Alma del tiempo.
Monógamo es el que no quiere más que un
solo mono.
Viandante: que come y además anda.

Sus juegos de palabras son ejemplos de las segundas:

Soda es el agua que suda
Era tan celoso que resultaba proceloso

Los Membretes, como su nombre señala, sirven para titular la obra literaria de Girondo. Es decir, son su intertexto metalingüístico ya que expresan su ideario poético, aportando además su visión sobre la literatura y las artes en general. Tal vez podemos decir que los Membretes girondianos son una mezcla de humor ramoniano y de ironía a la Soren Kierkegard. Éste en sus "diapsalmatas" expresa en forma de aforismos, ideas éticas y estéticas.

Los Membretes se pueden dividir en dos grupos temáticos. El primero expresa su teoría poética y aboga por una poesía libre pero sincera basada en lo vital y lo cotidiano en su dinámico devenir. El segundo grupo contiene juicios críticos sobre la música, el arte plástico y la literatura.

El humor de los Membretes nace no de una imagen o metáfora exagerada, como en las greguerías, sino de la misma realidad que el poeta presenta. Ya Alfonso Sola González había indicado esa característica del humor girondiano:

El humorismo poético de Oliverio Girondo no consiste, pues, en ofrecernos una caricatura de la realidad, sino en

postular que la realidad, tal como se nos ofrece fenoménicamente, es ya una caricatura.⁵⁷

El lenguaje girondiano viola las leyes semánticas, sintagmáticas y fonológicas, porque su signo es sólo el reflejo de esa realidad contradictoria. Lo que en las greguerías de Gómez de la Serna es creación artificial, en los Membretes es muestra natural de una realidad absurda, es metalenguaje. Sin embargo, las técnicas que utilizan ambos poetas son similares, como veremos.

Las palabras parecen escapársele a Gironde para sorprendernos. Violan su función semántica para expresar una realidad absurda. Ejemplo de esto son los dos Membretes que siguen:

¿Cómo dejar de admirar la prodigalidad y la perfección con que la mayoría de nuestros poetas logran el prestigio de realizar el vacío absoluto? [p. 147]

Llega un momento en que aspiramos a escribir algo peor. [p. 139]⁵⁸

A diferencia de Gómez de la Serna, la violación semántica no ocurre a través de una metáfora, ni siquiera de una metonimia. Se trata de una desjerarquización del significado del signo, de

su referencialidad mimética. En el primer Membrete después de acumular signos con connotaciones semánticas positivas -los sintagmas nominales "la prodigalidad," "la perfección," "el prestigio" (todos significativamente comienzan por la bilabial oclusiva sorda) y los verbales "admirar," "realizar,"- en una pregunta retórica que prolonga temporalmente y profundiza lo positivo, termina por un sustantivo completamente negativo -"el vacío."- Puesto que para Gironde la nada será la plenitud, acompaña este vacío semántico con el epíteto "absoluto" que refuerza y contrasta con lo negativo de la verdad que expresa. El mismo proceso de ascensión y caída en lo negativo es obvio en el segundo Membrete. Hay una enorme dosis de ironía en el paradojismo semántico que expresa.

La paradoja lingüística también sirve para expresar lo absurdo de la vida en Membretes como los que siguen:

Los únicos brazos entre los cuales nos resignaríamos a pasar la vida son los brazos de las Venus que han perdido los brazos. [p. 135]

Lo prodigioso no es que Van Gogh se haya cortado una oreja, sino que conservara la otra. [p. 148]

La violación semántica a través de las antítesis es la expresión de su universo contradictorio.

En otro de los Membretes Gironde afirma que "La poesía siempre es lo otro". . . [p. 148]
Por eso su Poética residirá en lo contradictorio, en la violación del signo, en este caso, de su orden semántico.

Otras veces la paradoja semántica queda expresada a través del quiasmo, figura que sirve para violar no sólo lo semántico, sino también el orden sintagmático del signo:

¿Las Vírgenes de Murillo?
Como vírgenes, demasiado mujeres.
Como mujeres, demasiado vírgenes. [p. 143]

Al profanizar lo sagrado y solemnizar lo mundano, el signo queda invadido por el humor. Se trata de una transposición del signo a otro nivel referencial, en el que queda despojado de su seguridad semántica como signo arbitrario.

Otra manera de violar lo semántico es a través de la hipérbole. El vocabulario girondiano es en sí de una exageración hiperbólica rabelesiana, pues presenta su realidad lingüística en plena

fiesta, como espectáculo puro. "¿Existe un llamado tan musicalmente emocionante como el de la llamarada de la enorme gasa que agita Isolda, reclamando desesperadamente la presencia de Tristán?" [p. 148], dice un Membrete. El epíteto "enorme," el adverbio "desesperadamente," el sustantivo "llamarada" tienen connotaciones semánticas hiperbólicas, de signo-límite, de signo exagerado. La pareja "tan. . . como" viola su función semántica y sintagmática de comparativo de igualdad, pues expresa un superlativo máximo e hiperbólico, sobre todo al aparecer incluído en una pregunta retórica. El uso del comparativo de igualdad para expresar un superlativo, además de intensificar, dinamiza. Es decir, abre el signo a otras posibilidades, no cierra el círculo sino que lo desautomatiza.

Esta violación hiperbólica se traduce también en el uso de las cifras disparatadamente abultadas que muestras los Membretes:

Las Venus griegas tienen cuarenta y siete pulsaciones.

Las Vírgenes españolas, ciento tres. [p. 139]

En ninguna historia se revive, como en las irisaciones de los vidrios antiguos, la fugaz y emocionante historia de setecientos mil crepúsculos y auroras. [p. 136]

Los Membretes de Girondo, más que ingenios metafóricos, son ingenios del uso del signo, son una motivación sorprendente del signo. Se trata de lo que Jan Mukařovský y el grupo de Praga llamaba "foregrounding" o desautomatización.⁵⁹ Al usar el signo de un modo sorprendente, se refleja lo absurdo de la realidad mimética y así se crea una semiosis superior.

A veces la polivalencia del signo surge a través de su recurrencia, de la repetición. Un mismo signo presenta así no sólo dos homónimos sino también dos sinónimos, que expresan dos realidades distintas. Los dos Membretes que siguen son ejemplos de la polivalencia y el polisentido del signo girondiano:

[El Arte es el peor enemigo del arte! . . . [p. 142]

"La Maja Vestida" está más desnuda que la "maja desnuda." [p. 141]

El signo no es un átomo de seguridad semántica sino que, como expresa Umberto Eco al hablar de la obra abierta, depende del universo de la obra,⁶⁰ y de ahí su capacidad plurisignificativa.

Roland Barthes también señala la polivalencia del

signo:

Estas simples palabras son ellas mismas valores, tienen un pasado, unos alrededores, su sentido nace quizá menos de su relación con otras palabras, a la vez vecinas y diferentes; y es precisamente en esa zona de supersignificación segunda donde va a instalarse y a desarrollarse la literatura. 61

El signo depende de su forma física, de sus contornos. Por eso "Arte" al principio de la frase no tiene el mismo significado que "arte" con minúscula y al final de la frase. El signo "desnuda," en el medio de la frase y en comparación con el adjetivo "Vestida" del título de la pintura, nada tiene que ver con el signo "desnuda" entre comillas y al final de la frase.

Otras veces el signo en sí funciona como "signo dual." Riffaterre define este término como "an equivocal word situated at the point where two sequences of semantic or formal associations intersect." 62 Ejemplo de esto es el Membrete que dice:

¿Esos tinteros con un busto de Voltaire, no tendrán un significado profundo?
¿No habrá sido Voltaire una especie de Papa (negro) de la tinta? [p. 138]

Ya los parentesis alrededor del signo "negro" funcionan en sí como signo dual, ya que como signo lingüístico indican un significado especial, pero como signo idioléctico (peculiar a ese membrete) subrayan la equivocación. El signo "negro" por su posición sintagmática, se asocia a "Papa" pero también avanza hacia el signo "tinta." De esa posición ambivalente nace su capacidad plurisignificativa. En relación a "Papa," contradice semánticamente su significado referencial a lo puro, a lo blanco. El signo opera dentro del plano mimético. Sin embargo, al asociarse al signo "tinta", refuerza semánticamente el color de las letras sobre la página blanca. El signo ahora opera dentro de un plano superior que será metalingüístico.

Estos signos duales capaces de traducir significado a significación, son en sí chispas de humor. Ejemplo de esto es el Membrete que sigue:

Es tanta la mala educación de Pío Baroja, y es tan ingenua la voluptuosidad que siente Pío Baroja en ser mal educado, que somos capaces de perdonarle la falta de educación que significa llamarse: Pío Baroja. [p. 143]

"Pío," como signo, no sólo denota el nombre propio del escritor, sino que también, por su significado semántico, señala a una persona devota, piadosa. Lo absurdo está presente no sólo en la realidad, sino también en el lenguaje, en el uso de los signos. No hay nada más ilógico que nombrar a una persona a través de un significante en completa contradicción con el significado referencial de su signo. Gironde se ríe de esta insuficiencia del lenguaje, de esta equivocación. El signo es insuficiente no sólo en su aspecto fonológico (en su desacuerdo de significante y significado) sino también en su aspecto semántico (de signo a significado). No hay un signo único que logre expresar la idea contradictoria que implica "mala educación," "mal educado," "falta de educación."

Mientras que en Gómez de la Serna el humor se ciñe a la metáfora, en Gironde el humor, desde esta primera etapa, se aplica al signo. A pesar de esta diferencia, creemos haber demostrado que los interpretantes textuales más importantes para Gironde, fueron, sin duda, las Gregerías de Gómez de la Serna.

3. Los argentinos

Generalmente los críticos encasillan a Gironde dentro del ultraísmo argentino. Sin embargo, como veremos más adelante, la obra girondeana se aparta de la de los ultraístas argentinos por su uso especial del humor. Estamos plenamente de acuerdo con Pedro Barcia cuando señala que Gironde es el continuador más fiel del espíritu lúdico y humorista del Leopoldo Lugones de Lunario Sentimental y del Ricardo Güiraldes de El cencerro de cristal.

Hablando de la influencia de Lugones, afirma

Barcia que

. . . esa postura de continua jovialidad en cuanto a la fuerza de la creación artística, desprejuiciada en el tratamiento de la realidad, de ruptura con lo convencional y formulista -que Güiraldes hereda, en parte, de Lugones- es la mayor influencia para el vanguardismo.

. . . Por eso, el hijo más directo de Lugones y Güiraldes - el de El cencerro de cristal- es, quizás, Oliverio Gironde

. . . cuya metáfora nada tiene que ver con sus predecesores y con los ultraístas, junto a quienes se lo suele encasillar, pero sí su actitud.

Hay en Lugones -también en Güiraldes- los elementos esenciales: ironía y ludismo; ambos los heredó Gironde.⁶³

a. Leopoldo Lugones

Girondo niega rotundamente la influencia de Lugones en su obra. Afirma:

Lugones comía en casa todos los días porque era amigo de mi hermano Eduardo, que es el único maestro que he tenido. Hay quien nos atribuye al señor Lugones como maestro; yo no creo que le debamos nada, ninguno viene, ni directa ni indirectamente de él. Podrá haber alguna coincidencia de época, pero nada más. Lugones ha sido principalmente un orador; desgraciadamente, nunca tuvo posibilidades de expresarse y, cuando lo hizo, para la época de la guerra, dijo disparates.

Lugones era, personalmente, una figura verdadera de poder verbal e intelectual; yo no he sido nunca lugoniano, pero cuando le mostré el manifiesto de la revista Martín Fierro, me dijo que no corrigiera una coma y que él lo firmaba. No era una momia; no era Capdevilla, era un hombre viviente y simpático. . . . no tengo buena opinión de Lugones poeta; siempre me pareció muy influido: el mejor poema de Lunario es un mal Laforgue; Las montañas de oro, un mal Hugo. . . .⁶⁴

Sin embargo, es posible demostrar que la gracia expresiva del Lunario sirve como interpretante textual a la obra girondiana de esta primera etapa. Por ejemplo, es muy probable que el fragmento titulado "La luna ciudadana" haya servido como hipograma de los Veinte poemas para ser leídos en

el tranvía. En el poema de Lugones vemos a un poeta solterón que viaja en tranvía y que comunica una visión irónica de la realidad falsa que lo rodea. Girondo parte de ese mismo recorrido mordaz. El tranvía girondiano no será símbolo de fuerza locomotriz, como lo sería en el futurismo de Marinetti. El poeta y el lector atravesarán una realidad exterior y lingüística completamente enmascarada.

En Lugones hay una desjerarquización de motivos poéticos que abren el signo a otros significados. El signo "luna" por tradición es poético. Lugones, inspirado por Laforgue, lo acompaña siempre de un epíteto o una imagen que nos lleva a otro plano de significación diferente del acostumbrado.

Este cambio de nivel poético es, como ya dijimos, la manera de operar del humor, porque así se mina la seguridad semántica del signo y se abre a otras posibilidades. Por ejemplo, en su "Himno a la luna," Lugones compara los rayos del astro con "relumbrantes sardinas." En el poema "Chioggia" de Girondo, nos parece que el tratamiento de la luna es una transformación de la metáfora lugoniana antes

citada, puesto que ahora la luna "finge un enjambre de peces plateados alrededor de una carnaza." [p. 81]

La humanidad que Lugones presenta nos recuerda la que aparece en las páginas de Gironde. En el "Himno a la luna," Lugones acumula una serie de individualidades que representan "una humanidad abortada" que, como la de Gironde, sólo gesticula, emite signos. En el poema de Lugones aparece un vate, un hipocondríaco, un gendarme, un transeúnte, un ahorcado, un sastre, una rentista, todos calificados por frases semánticamente incompatibles, mostrando así lo absurdo de la sociedad. Al presentar a la rentista que se inclina sobre el balcón, Lugones afirma:

Y del corpiño harto estrecho,
Desborda sobre el antepecho
La esférica arroba de gelatina.⁶⁶

El hiperbolismo al describir los senos desbordantes de la rentista nos recuerda el poema de Gironde titulado "Biarritz" donde hay "Unas tetas que saltarán de un momento a otro de un escote, y lo arrollarán todo, como dos enormes bolas de billar." [p. 75]

En la metáfora lugoniana citada, los senos se

ligan a la luna por el adjetivo "esférica."

La metáfora se abre, ya que a través del signo dual "esférica," el lector pasa de una simple visión de los senos de la rentista, a otra donde brilla la luna. El humor opera en dos direcciones.

Vemos la parodia de lo solemne al ser pasado a lo familiar (senos a gelatina), pero también existe la trasposición de lo familiar a lo solemne como dimensión física (senos a luna).

En Girondo, el humor opera sólo en una dirección.

Lo solemne pasa a un nivel que es cada vez más familiar. El resultado es la parodia de las "tetas" en simples bolas de billar. El léxico girondiano es más irrespetuoso que el lugoniano y, a veces, nos parece hasta vulgar. En Lugones la metáfora humorística domina. No se presenta la realidad lingüística vulgar y cotidiana a que se refiere la imagen. Sin embargo, en Girondo la realidad lingüística siempre está presente. Sus signos, al presentarse constantemente en una situación límite, se desautomatizan. Mientras que la realidad lingüística lugoniana está dada en el presente ("Desborda"), los sintagmas verbales

girondianos aparecen en el futuro ("saltarán," "arrollarán"). Lugones presenta una realidad lingüística establecida. Girondo irá creando su poema y su realidad mientras escribe. El resultado no es una seguridad semántica, sino una acumulación de signos completamente dinamizados. Girondo reconoce, en esta primera etapa, que todavía no ha llegado a ese signo motivado que él busca. Al minar su realidad lingüística de futuro, no sólo mueve las bases de la seguridad semántica, sino que también dinamiza su signo hacia un futuro plurisignificativo.

b. Ricardo Güiraldes

La misma desjerarquización de lo semántico ocurre en El cencerro de cristal de Ricardo Güiraldes. Dado que éste, como Lugones, toma Les Complaintes de Jules Laforgue como interpretante textual, es natural que veamos en El cencerro la misma profanización de la imagen poética de la luna, que vimos en Lugones. Por ejemplo, en el poema titulado "Luna" dice: "Luna que haces ulular a los perros y a los poetas./ Faro de

tiza/ Astro en camisa."

Al leer la obra de Güiraldes encontramos muchos ejemplos humorísticos que deben haber servido a Gironde como interpretantes textuales. El humor de Güiraldes y el de Gironde sirven para motivar la realidad falsa. Su diferencia reside en el paso que siempre da Gironde. Mientras que en Güiraldes el lenguaje expresa una realidad humorística y jovial, en Gironde el humorismo penetra el signo mismo, y el lenguaje se llena de un sentido lúdico. Tal vez la mejor manera de precisar estas diferencias sea mediante la comparación del poema "Tango" de Güiraldes con "Milonga" de Gironde. Cito un trozo representativo de los dos poemas.

Tango

Baile que pone vértigos de exaltación viril en los ánimos que enturbia la bebida.

Creador de siluetas, que se deslizan mudas, bajo la acción hipnótica de un ensueño sangriento.

Chambergos torcidos sobre muecas guasas.

Amor absorbente de tirano, celoso de su voluntad dominadora.

Hembras entregadas, en sumisiones de bestia obediente.

Risa complicada de estupor.

Aliento de prostíbulo. Ambiente que hiede a china guaranga y a macho en sudor de lucha.

Presentimiento de un repentino estallar de gritos y amenazas, que concluirán por

sordo quejido, en un chorrear de sangre
humeante, como última protesta de ira inútil.⁶⁸

Milonga

El bandoneón canta con esperezos de gusano
baboso, contradice el pelo rojo de la alfombra,
imanta los pezones, los pubis y la punta de
los zapatos.

Machos que se quiebran en un corte ritual,
la cabeza hundida entre los hombros, la jeta
hinchada de palabras soeces.

Hembras con las ancas nerviosas, un poquitito
de espuma en las axilas, y los ojos demasiado
aceitados.

De pronto se oye un fracaso de cristales.
Las mesas dan un corcovo y pegan cuatro patadas
en el aire. Un enorme espejo se derrumba con
las columnas y la gente que tenía dentro;
mientras entre un oleaje de brazos y de espaldas
estallan las trompadas, como una rueda de
cohetes de bengala. [p. 65]

Es obvio que "Tango" sirvió de interpretante textual
a Gironde pues el ambiente es exactamente igual y
la realidad mimética que ambos poemas presentan
es la misma. Además, el plano sintagmático se
desarrolla paralelamente en los dos poemas. Se
basan en una serie de sintagmas nominales calificados
por una cláusula adjetival, un adjetivo o un participio,
que contradicen semánticamente al sintagma nominal.
Los sintagmas verbales han desaparecido. Se trata
de una yuxtaposición de estampas que nos comunican

el ritmo de la música. El vaivén lento y monótono del tango y de la milonga se repite por la acumulación de sintagmas nominales que se prolongan hasta estallar en la pelea. Sin embargo, mientras que en Güiraldes el baile exalta sólo los ánimos, en Girondo motiva también el signo. Los adjetivos de Güiraldes tienden a espiritualizar, a abstraer la imagen: "se deslizan mudas," "la acción hipnótica," "las muecas guasas." Por el contrario, los de Girondo son hiperbólicos, intensifican o concretizan la imagen al visualizarla: "el pelo rojo," "la jeta hinchada," "las palabras soeces." Los signos de Güiraldes son transparentes y callados. En Girondo el lenguaje escandaliza. Las cosas aparecen dotadas de vida, personificadas: "El bandoneón canta," "Las mesas dan un corcovo y pegan cuatro patadas en el aire." Este dinamismo de las cosas, tomado del futurismo italiano, se va a traducir, en Girondo, en desautomatización del signo.

Ya en este temprano poema algunos de los signos aparecen motivados por el tema, por la música y el baile: "El bandoneón canta con espe- rezos de gusano baboso, contradice el pelo rojo

de la alfombra, imanta los pezones, los pubis y la punta de los zapatos." La personificación del bandoneón imparte movimiento a la realidad, a las cosas. Los signos, como realidad exterior, quedarán también dinamizados, pues en este proceso de personificación, se les impartirá vida. En la metáfora sinestésica antes citada, la contradicción llega al signo, pues la palabra "contradice," es en sí un ejemplo del feliz acorde entre significante y significado que Gironde anhelará. El signo "imanta" no sólo vive su realidad semántica, sino que cobra poder y valor plurisignificativo al "imantar" o magnetizar otros signos lingüísticos que sólo tienen en común las bilabiales oclusivas sordas /p/. Vemos aquí una temprana influencia de la teoría que expresa el ruso Xlebnikov en su artículo "Nuestro fundamento," de que las palabras que comienzan con la misma consonante tienen que estar, necesariamente, en correlación semántica.⁶⁹ El signo "imantar" no sólo potencializa su realidad semántica (el componente "significado" del signo), sino que también funciona en su capacidad de "significante" en su subdivisión: "y-manta."

El sintagma nominal "pezones" surge no por su significado, sino por su significante, ya que contiene en él la imagen acústica "pez" que nos da el significado "pez." Se relaciona entonces al signo "manta" por su significado de "pez de las Antillas." A las "Hembras entregadas, en sumisiones de bestia obediente" de Güiraldes, Gironde opone sus hembras bestializadas "con las ancas nerviosas, un poquitito de espuma en las axilas, y los ojos demasiado aceitados." Su signo lingüístico, como significado, refleja la excitación de la realidad mimética que presenta: "nerviosa," "espuma," "demasiado," "aceitados."

El diminutivo "poquitito" en contraste con el signo "demasiado" dinamiza la expresión. El hiperbolismo alcanza al signo pues recurren los mismos fonemas. Por ejemplo, las oes de "los ojos" dibujan unos ojos gigantescos y abiertos, sobre todo al ser calificados de "demasiado aceitados." El uso del sintagma "demasiado," en vez de "muy," es significativo, pues sugiere el cuidado de Gironde por escoger vocablos que no sólo sugieran un significado, sino que también actúen como significante

para expresar ese significado, ya que la repetición del morfema -ado refuerza la excitación del signo. La repetición de -ado nos sugiere, además, siguiendo la evolución paradigmática de los signos girondianos, el signo "hado" ("hada") como también "dado," signos importantes dentro de la obra girondiana, como veremos más adelante. En suma, los dos poemas presentan la misma realidad mimética, pero mientras el de Güiraldes se queda allí, el de Gironde la trasciende para llegar a una significación superior, a una semiosis del signo lingüístico. Los signos, en el poema girondiano, están de fiesta, bailan al ritmo de la milonga, se integran verdaderamente al significado superior del poema.

Sin embargo, de Güiraldes, Gironde aprende sobre todo su confianza en el signo-amor que el primero había recogido de la filosofía oriental. En el poema titulado "El Verbo" de El Cencerro, Güiraldes asentará la base para el signo-amor de En la masedula que más tarde recogerá Cortázar con su glíglíco. Dice Güiraldes:

Ella se sobrecoge, inmóvil, perforada
por novísima congoja. Él avanza, atraído
por una debilidad más fuerte que la

fuerza de todos sus corajes.

Y son las primeras palabras:

Él alarga sus brazos, sus hombros
imploran, las rodillas rezan y fluye
el vocablo "mujer."

Ella levanta al cenit su rostro, su
cráneo pesa en la nuca, los párpados
cierran el mundo exterior, el sacrificio
dilata su vida y la palabra diviniza
sus labios: "amor."⁷⁰

Girondo partirá de este poema para motivar el signo
hasta convertirlo en un verdadero signo-amor, como
veremos más adelante, en su último libro, En la
masmédula.

4. El cubismo

El signo, al acoplar el significante y el significado, es en sí una extensión de la victoria de la dicotomía tradicional entre forma y contenido. El poema girondiano siguiendo la tradición del formalismo ruso, une el cómo y el qué, la forma estética y el contenido dinámico. Tanto es así que, ante la obra girondiana, tenemos que mantener un enfoque gestáltico de un conjunto organizado.

Girondo toma contacto con el cubismo pictórico, y de allí surge su mayor interés por la forma que por el color. Como además de poeta era pintor, se interesó verdaderamente por las artes plásticas. Así, escribe un ensayo titulado "Pintura moderna" que sirve de prólogo a una exposición de la colección de Rafael Crespo en el Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires del 14 de agosto al 6 de septiembre de 1936. Girondo alaba el esfuerzo de los cubistas por reducir los objetos a su forma geométrica y por desechar la realidad mimética.

a. El cubismo de Max Jacob y Apollinaire

El vitalismo pluralista de los pintores cubistas:

Braqué, Léger, Gris, se refleja en la obra literaria de Guillaume Apollinaire, Max Jacob y Paul Morand. El humorismo de Apollinaire y de Max Jacob se basa, como el de Gómez de la Serna, en un sentido jocoso y divertido de la realidad. El autor de las greguerías, en su artículo titulado "Apollinerismo," ha señalado la coincidencia de su obra con la de ambos autores cubistas. Refiriéndose a las confraternizaciones con Apollinaire, que personas como Marie Laurencin y Sonia Delaunay le señalaban, afirma Gómez de la Serna:

De algún modo resultábamos gemelos que no hubiesen estado nunca en el mismo vientre. (Después me había de pasar lo mismo con Max Jacob que siempre ha de ser para mí el mejillón desconocido).⁷¹

Max Jacob publica Le cornet à dés en 1917. En el famoso prólogo a este libro de poemas en prosa, Max Jacob, ya lo veremos, renueva y define el género. Girondo, como veremos en el próximo capítulo, se basará en esta fórmula para escribir su libro Espantapájaros. De Max Jacob Girondo aprenderá a dinamizar el signo a través del humor, usando frecuentes juegos de palabras (calembours).

Un ejemplo de esto es el poema que dice:

Le toit, c'est quatre, quatre, quatre:
il y en a quatre. Le perron est une
pelouse que nous opérons et qui les
jalouse. Les toits sont amarante:
réflet d'orage! rage! rage! et l'ensemble
est en sucre, en stuc, en ruche, moche,
riche.⁷²

Los signos negros en la página blanca serán como los puntos negros de los dados que caen del cubilete del poeta, cada vez con un resultado distinto. Su orden semántico dependerá del azar de su orden sintagmático. Su significación surgirá de su significante dinamizado, pues el orden fonológico también variará. El signo quedará traspasado, desautomatizado. Así como un significado podrá quedar indicado por distintos signos, un signo podrá expresar distintos significados dependiendo de su naturaleza fonológica, del orden semántico de su contexto, y de su orden sintagmático. Es decir, no se trata sólo de sinonimias, sino también de homonimias, de signos duales, de "sous-texte";⁷³ es decir, de signos que contienen otros.

Al año siguiente, en 1918, aparecen los Calligrammes de Guillaume Apollinaire. Estos poemas

dibujados, en que existe una interpenetración de planos temporales y espaciales, de forma y contenido, expresan un vitalismo pluralista que va a sentirse en la obra girondiana. El valor de la obra de Apollinaire reside en que trata de restaurar el poder mágico del signo. Este interés queda expresado en el poema titulado "La Victoire" del mismo libro:

O bouches l'homme est à la recherche d'un
nouveau langage
Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura
rien à dire

Et ces vieilles langues sont tellement près de mourir
Que c'est vraiment par habitude et manque d'audace
Qu'on les fait encore servir à la poésie

Mais elles sont comme des malades sans volonté
Ma foi les gens s'habitueraint vite au mutisme
La mimique suffit bien au cinéma
Mais entêtons-nous à parler
Rémuons la langue
Langons des postillons
On veut de nouveaux sons de nouveaux sons
On veut des consonnes sans voyelles
Des consonnes qui pèsent sourdement
Les divers pets laboriaux rendraient aussis vos
discours clairvoyants.⁷⁴

Apollinaire posee la facultad de jugar con el lenguaje, de sorprenderse ante las palabras y dejar que se combinen entre sí. Nos cuenta que cuando pequeño sólo hablaba italiano y polaco. Por lo tanto, cuando aprendió a leer, la lengua francesa

lo sorprendió:

Je me souviens d'un récit où le héros
ayant prononcé un long discours, l'auteur
ajoutait: "Il se tut." Ignorant de
l'orthographe, je compris: "Il se tue."
Et je crus longtemps qu'en France les⁷⁵
orateurs se tuaient après avoir parlé.

Este pasaje nos sugiere que el bilingüismo de
Apollinaire contribuirá a su flexibilidad lingüís-
tica. Es importante notar que el bilingüismo de
Girondo es también un factor principal en su
búsqueda del signo dinamizado.

Uno de los Membretes de Girondo está dedicado
al inventor de los Caligramas:

Facilísimo haber previsto la muerte
de Apollinaire, dado que el cerebro
de Apollinaire era una fábrica de pi-
rotecnia que constantemente inventaba
los más bellos juegos de artificio, los
cohetes de más lindo color, y era fatal
que al primero que se le escapara entre
el fango de la trinchera, una granada
le rebanara el cráneo. p. 140

Apollinaire muere de influenza española, pero sin
haberse recuperado de una herida en la cabeza que
había recibido en la guerra, en 1916. Girondo
achaca su muerte precisamente a esa constante
explosión de su cabeza, de su ingenio, mezclando

así realidad y literatura. El poeta debe escribir como si una granada le hubiera rebanado el cráneo, debe dar rienda suelta a su imaginación, a su instinto, y dejarlo que domine aun su racionalidad. Es curioso que, como Apollinaire, Girondo sufrirá una herida en la cabeza al ser atropellado por un auto. Su muerte, al igual que la de Apollinaire, se debe en parte a esto.

b. Paul Morand

El interpretante textual más importante del humor gironciano dentro del cubismo literario, es la obra de Paul Morand. Éste publica en 1919 Lampes à arc, y Feuilles de température en 1920. El desarrollo de la obra de Morand es paralela a la de Girondo. Su primer libro es dinámico y descriptivo, como lo es también Veinte poemas. Sin embargo, Feuilles de température presenta un paisaje más bien interior, como el de Calcomanías.

Los dos poetas tienen coincidencia de temas o motivos inspiradores. Nos parece que "Peinture

sur soie," inspirado por la visión de El Escorial, le sirve a Gironde como interpretante textual para su poema "Escorial." El poema de Morand titulado "Réclame," inspirado en Dakar, presenta la misma sociedad falsa del poema girondiano "Fiesta en Dakar." La última pregunta de "Réclame": "Appelez-vous cela une société?" parece ser la misma pregunta que se hace Gironde en el poema "Tánger" en que presenta una humanidad despreciable. El grito que se desprende del poema "Paysage en pâte de riz" -"Quel ennui!"- parece repetirse en la abulia, el silencio, la pereza y el aburrimiento que traspasa el ambiente de toda Calcomanías. El poema de Morand titulado "Eden-Concert" sirve a Gironde de interpretante textual para su "Café-Concierto." Además de presentar el mismo ambiente, el poema de Gironde empieza precisamente donde termina "Eden-Concert." En la última estrofa del poema de Morand aparece la bailarina:

Le rideau enfin récolte avec des heurts
ses arneaux grêlés,
découvrant
la danseuse. 76

Gironde al principio del poema corre su telón:

Salen unos ojos pantanosos, con mal olor, unos dientes podridos por el dulzor de las romanzas, unas piernas que hacen humear el escenario. [p. 55]

Alfonso Sola González ha señalado la coincidencia del "Don Juan" de Morand con el "Croquis sevillano" de Girondo.⁷⁷ La única similitud de estas dos composiciones, sin embargo, está en su aspecto sintagmático, ya que tanto la obra de Morand como la de Girondo yuxtaponen imágenes visuales que aíslan y exageran fragmentos de la realidad. Es de ahí, de esa visión exagerada y lúdica de la realidad, que nace el humor que pugna contra la falta de dignidad de la humanidad que se presenta. No obstante, no podemos decir que "Don Juan" sirvió de interpretante textual a "Croquis sevillano."

La deshonra de la religión, que es un desarrollo de la desjerarquización de lo semántico, se da también en Morand. En "Peinture sur soie," después de evocar el Escorial como "Nid d'abeilles," "monastère," "poing de Dieu," "central télégraphique," termina diciendo:

On peut entendre la messe de son lit
 grace à l'invention jésuite du théophone
 L'hostie est le plat du jour.⁷⁸

La parodia de lo solemne -lo religioso y el lenguaje convencional- es obvia. Por eso acuña el signo "théophone," mezcla humorística de los signos "téléphone" y "théologie."

Una comparación de la profanización de los motivos religiosos en ambos poetas, nos aclara la diferencia de sus respectivas visiones humorísticas. En el poema titulado "Saint-Sébastien," Morand dice: "Les Couvents jésuites/ mastiquent un
⁷⁹
 paysage de montagnes." Gironde, usando esta cita como interpretante textual en su poema "Sevillano," afirma: ". . . el cura mastica una plegaria como un pedazo de 'chewing gum' " [p. 87] Mientras que en la metáfora de Morand se trata de una personificación que se queda dentro de un sentido figurativo, en Gironde la imagen penetra y se adentra aún más en la realidad cotidiana, al agregar algo tan pedestre como la goma de mascar. El sintagma verbal "masticar," por su significado, resulta humorístico, ya que existe una desproporción de nivel semántico al unirse a lo solemne y religioso

de los sintagmas "los conventos jesuitas" y "los curas." Además, lo mismo Morand que Gironde, escogen sus palabras también por su trama fonológica. Por ejemplo, el sintagma "masticar" al incluir el fonema "más," enfatiza la crueldad del acto, o sea, profana todavía más lo solemne, es un sintagma "sacrílego." La metáfora de Morand, por otra parte, presenta un sintagma nominal que encierra una realidad solemne, profanado por un sintagma verbal en desacuerdo tanto semántico como sintagmático. El verbo transitivo "mastiquent" es acoplable sólo a un sujeto animado, y los rasgos sintácticos inherentes del sintagma nominal "les couvents" son +común, -animado, +contable, -humano. Además, "mastiquent" tiene como objeto directo el sintagma nominal "un paisaje," que queda absorbido por los "conventos jesuitas" a través del orden semántico de la metáfora, de su posición sintagmática al principio de la frase, y de su número plural. En Gironde la metáfora queda dinamizada en varios sentidos. El sintagma nominal "el cura," que tiene los rasgos sintácticos inherentes -+común, +animado, +contable, +humano,- está en plena concordancia

sintagmática con el sintagma verbal "mastica;" sin embargo, no lo está en su relación semántica. El sintagma nominal "el cura" queda profanado por el sintagma verbal "mastica" que también extiende su negación y su desconcordancia semántica sobre el sintagma nominal "una plegaria." Pero Girondo no se detiene aquí, dentro de lo figurativo. Girondo lanza sus imágenes aún más dentro de la realidad contra la cual lucha. Por eso, avanza su metáfora hacia un sintagma nominal ("el chewing gum") en plena concordancia semántica con el sintagma verbal que ha ocasionado toda la perturbación ("mastica"). "Chewing gum" parece ser el sintagma de más importancia en la metáfora, ya que aparece en una posición sintagmatica de preferencia por su alianza al signo "como," y también morfológica, por el uso de otra lengua distinta a la del contexto de los otros signos. Lo que se desprende de la metáfora es precisamente el "pedazo de chewing gum," pues es también significativo que el poeta escogiera específicamente la palabra "pedazo" para desprenderla del esquema, para dinamizar y mostrar la realidad del signo en su plurisignificación. Girondo dinamiza

su imagen, pero siempre en dirección de la realidad cotidiana, del signo común. La poesía de Gironde no sublima, sino que nos acerca a lo cotidiano.

Por eso, al frente de los Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, se lee: "Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo SUBLIME." [p. 47]

La realidad así dinamizada es siempre una ilusión, un juego. Gironde no abre el telón, es decir, no nos muestra una superrealidad, una trascendencia, sino que presenta un telón cerrado, una realidad cotidiana que en sí contiene la posibilidad de apertura. Al nivel lingüístico también operará de la misma manera. Sus signos no serán símbolos o metáforas figurativas, tampoco serán oscuros y raros. Sus signos directos y cotidianos, pero desautomatizados y dinamizados contienen en su poder plurisignificativo, el germen para potenciar la palabra.

La relación entre Morand y Gironde quedará puntualizada al comparar una imagen entresacada de poemas que les pertenecen. En "Au parc de l'ouest," Morand afirma:

Passe l'automobile
prenant dans ses portières vernies

l'image tordue des passants, les eucalyptus
convexes.
un gazon gondolé.⁸⁰

En el poema "Pedestre," de Veinte poemas, Gironde
utiliza el farol que proyecta la imagen, en un
sentido inverso al de Morand:

Con un brazo prendido a la pared, un
farol apagado tiene la visión convexa
de la gente que pasa en automóvil. [p. 78]

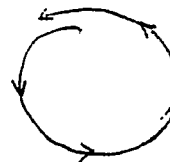
Esta será la diferencia básica entre Morand y Gironde.
Los dos presentarán una realidad dinámica. Pero
mientras que la de Morand es una realidad que pasa
a otro nivel figurativo, la de Gironde es una
realidad que se queda en lo cotidiano, pero siempre
en su dinámico devenir, en su plurivalencia.
Gironde abre la realidad y el signo que la expresa
en hondas posibilidades.

Visión de Morand



(La flecha dinamizada)

Visión de Gironde



(El círculo rotativo)

La atracción de Gironde por Morand se debe, precisamente, a la visión maravillosa y humorística que éste tiene de la realidad. En un Membrete que dedica al poeta francés, afirma Gironde:

El telescopio con que Morand escruta sus noches, tiene la incomparable ventaja de descubrir "estrellas" que escapan a todos los otros telescopios, por estar demasiado cerca de nosotros.⁸¹

Este Membrete, además de preservar ese sentido de contradicción humorística que atrae tanto a Gironde como a Morand, indica ese afán de ambos por capturar y ampliar la realidad cotidiana, la realidad que por estar demasiado cerca nos es distante. La diferencia es de grado. Gironde no utiliza un telescopio para descubrir "estrellas" en la realidad, sino un microscopio que amplía y profundiza la realidad mimética del signo, para descubrir una realidad semiótica.

C. Otro interpretante textual: El ultraísmo

1. Diferencia con el ultraísmo español y con Guillermo de Torre

Se suele encasillar los dos primeros libros de Girondo dentro de la estética ultraísta. Guillermo de Torre, definidor e historiador del ultraísmo dice: "Aparte Fervor de Buenos Aires, de Jorge Luis Borges. . . ajustados verdaderamente a la estética que se predica, sólo podrían contarse Prismas (1923) de Eduardo González Lanuza, Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (1922) y Calcomanías (1925), de Oliverio Girondo, Bazar (1922), Kindergarten (1924) y Alcántara (1925), de Francisco Luis Bernárdez, La calle de la tarde, de Norah Lange, sin olvidar la aportación inicial representada por Ricardo Güiraldes con El cencerro de cristal
82
(1915).

Repasemos antes de continuar, qué es la estética ultraísta. El ultraísmo argentino se basa en el movimiento español del mismo nombre. Jorge Luis Borges, el teorizador del ultraísmo argentino, participó del movimiento español. Afirma Borges: "Junto a don Rafael Cansinos Assens polemiqué,

publique traducciones de los nuevos poetas alemanes,
⁸³
 metaforicé con fervor." El ultraísmo español

no es más que un grupo de escritores que expresan
 un arte nuevo y actual. El manifiesto "Ultra"
 que aparece en Grecia en 1919, repite: "Nuestro
 lema será ultra, y en nuestro credo cabrán todas
 las tendencias sin distinción, con tal que expresen
⁸⁴
 un anhelo nuevo." Poetas de este movimiento

fueron Gerardo Diego, Guillermo de Torre, Pedro
 Garfias, Isaac del Vandon Villar, Eugenio Monte,
 Mauricio Bacarisse, José Rivas Panedas, Humberto
 Rivas, Rafael Lasso de la Vega, Adriano del Valle,
 Juan Chabás y otros.

El ultraísmo argentino toma del español su
 interés por la metáfora; sin embargo, la diferencia
 esencial trazada por Borges en 1924 en su artículo
 "Acotaciones" que aparece en Proa No. 1, p. 30,
 es que mientras allá imitaban a Apollinaire y a
 Huidobro, los argentinos buscaban en Garcilaso
⁸⁵
 "su arte límpido e intemporal." Es decir,
 mientras que el ultraísmo español fue la búsqueda
 de un arte nuevo y actual, el argentino fue un
 esfuerzo por expresar una metafísica absoluta e

intemporal. Borges, en el prólogo que escribe al poemario de Nora Lange, La calle de la tarde, puntualiza la diferencia. Refiriéndose al ultraísmo afirma que "su voluntad de renuevo que fue traviesa y brincadora en Sevilla, resonó fiel y apasionada⁸⁶ en nosotros."

No podemos encasillar bien a Gironde ni dentro del ultraísmo español, ni del ultraísmo argentino. Del ultraísmo español ortodoxo se separa, ya que su afán no fue el de adelantar ideas y temas nuevos. Guillermo de Torre ha señalado similitudes entre el poema "Croquis en la arena" de Gironde⁸⁷ con "Playa" de su libro Hélices. Los poemas recogidos en el libro de de Torre fueron escritos entre 1918 y 1922 aunque el libro apareció en 1923, un año después de publicarse los Veinte poemas. Al comparar el poema girondeano con el poema ultraísta de Guillermo de Torre, enseguida notamos⁸⁸ las diferencias. (Véase el texto de de Torre que incluimos como apéndice a este capítulo.) A pesar de que la matriz temática es la misma, el modelo que determina la manera de la derivación textual, es completamente distinto. Mientras que

de Torre se basa en la novedad del Huidobro de los Poemas Árticos y del Ecuatorial de 1918, Girondo tendrá mayor vinculación con la gratuidad de Gómez de la Serna. Basta comparar el primer verso del poema girondiano -"La mañana se pasea en la playa empolvada de sol,"- con el verso de la misma matriz en el poema de de Torre -"En la rubia playa se destrenza la cabellera solar sobre las crenchas rompientes." En Girondo hay una personificación humorística, pero al mismo tiempo semiótica. La mañana, como una mujer coqueta, se pasea. La playa está "empolvada de sol." Esta imagen, junto a la coquetería del sintagma verbal "se pasea," connota un sentido negativo y exagerado. La mañana va demasiado pintada. Se oculta la verdadera naturaleza. Los signos coquetean, quedan empolvados, enmascarados. El sintagma adjetival "empolvada," por asociación fonológica con "en la playa," también sugiere "en polvo." Esta dinamización del sintagma está provocada por el uso anómalo de la preposición "en," en vez de "por," en la frase "se pasea en la playa." Por connotación semántica, "en polvo" sugerirá algo que está

en completa decadencia. Esta metáfora, que nos parece a primera vista una imagen juguetona e ingeniosa, encierra, en un nivel semiótico, una visión profunda y desconcertante de nuestra caótica realidad. Es decir, el humorismo metafísico de Gironde, como también el de Gómez de la Serna, descubre el caos de la realidad humana, y al mismo tiempo sirve como antídoto para superarlo. Tiene una ambición filosófica. Por el contrario, el ultraísmo de Guillermo de Torre y de los otros poetas ultraístas españoles, es sólo un esfuerzo por expresar una nueva visión del mundo y del hombre a través de la imagen atrevida. Su ejercicio metafórico es sólo un juego humorístico. La playa y el sol, en el verso citado, también aparecen personificados. Sin embargo, el proceso de metaforización opera de distinta manera. Vemos que en Gironde el sintagma nominal "la playa" queda calificado por el sintagma adjetival humorístico y ambiguo "empolvada de sol." Las dos realidades permanecen, pero se ligan, se alían en un contraste chocante. Sin embargo, en las imágenes de de Torre "la cabellera solar" y "las crenchas rompientes,"

las dos realidades se han convertido en una. El sol y las olas se han concretizado en una cabellera femenina que es lo que aparece en el poema. Es como si Gironde se hubiera quedado en el primer paso del proceso metafórico. Acerca las dos realidades, pero no las integra en una superior, sino que las yuxtapone, y de ese choque surge la chispa humorística y al mismo tiempo metafísica que nos llevará a la semiosis.

El poema de Gironde es más que un simple ejercicio metafórico. Esto es obvio si comparamos su forma sucinta y sintética con la recreación metafórica del poema de de Torre. Una simple frase dentro del poema de Gironde connota varias realidades dentro del proceso semiótico. Sólo nos dice: "La sombra de los toldos." [p. 56] De Torre desarrolla la misma imagen con su palabrería y juego metafórico: "Las sombras juegan entre las casetas y un oleaje artificial se desriza en los toldos." El orden sintagmático de la frase citada del poema girondiano, indica un cambio profundo de perspectiva. Para comprender esta situación citaremos el fragmento del poema girondiano a que nos referimos:

¡Todo es oro y azul!

La sombra de los toldos. Los ojos de las chicas que se inyectan novelas y horizontes. Mi alegría, de zapatos de goma, que me hace rebotar sobre la arena. [p. 56]

El hecho de que "La sombra de los toldos" se encuentre entre una exclamación y una enumeración que termina precisamente por expresar la alegría del poeta, es significativo. La sombra de los toldos parece proyectarse hasta ir tapando la alegría. El sintagma nominal "¡Todo!" de la exclamación, queda traspasado por la sombra del sintagma de casi idéntica configuración "toldo." "Todo" es un "toldo" que proyecta sombra. La realidad aparentemente jovial del poema se convierte en una realidad profunda y seria, de preocupación metafísica. La repetición fonológica de las oes de "todo" y "toldo" apaga, a través de la extensión de la imagen gráfica "o" a cero, el significado positivo del signo "oro." Además, el sintagma nominal "toido" contiene como "sous-texte" el sintagma "lodo." Este lodo, que aparecerá después en sus otros poemarios, y que otros críticos han señalado como un cambio de estética de Girondo, ya está

presente, como señalaremos con más detalle, en este primer libro. La significación del poema girondiano, nada tiene que ver con el metaforismo juguetón de la imagen del poema de de Torre. En Gironde la sombra invade el sol y la alegría. En de Torre es el juego y la sensualidad lo que domina las sombras y los toldos. El significativo título, "Croquis en la arena," del poema girondiano, expresa un esbozo de una realidad cambiante y fugaz. El hecho de que el poema es sólo un "croquis" denota que el poeta no da una imagen absoluta, sino que sus signos connotan otras realidades distintas de la que sus significados expresan. Los signos, como la arena que semánticamente expresa una realidad cambiante y movediza, serán polivalentes y quedarán dinamizados. Será la tarea del lector ir del significado a la significación a través de la semiosis. El título, "Croquis en la arena," como "signo dual " se refiere no sólo a la realidad exterior dual que presenta -la superficial llena de sol, y la profunda llena de sombra- sino también a su realidad como poema. El lenguaje se proyecta en metalenguaje. Por el contrario, el título "Playa" del poema de Guillermo

de Torre, ya indica la realidad concreta del paisaje exterior y absoluto que presenta.

Todo el ultraísmo español se reduce a ese juego humorístico, gratuito y sin trascendencia. Por eso, como señala Gloria Videla, su valor es más histórico que literario. Gloria Videla afirma justamente: "Veremos que el ultraísmo se caracteriza entre otras cosas por el culto de la imagen, por la tendencia a la evasión y al juego, la exclusión del mundo sentimental y heroico, el logro ingenioso, la intrascendencia del arte, el humorismo."

2. Diferencia con el ultraísmo argentino

Es precisamente ese humorismo lo que separa a Girondo también del ultraísmo argentino. Vimos anteriormente que Pedro Barcia señala que Girondo es el más fiel heredero del ludismo del Lugones de Lunario Sentimental y del Güiraldes de El cencerro de cristal.⁹⁰ Es precisamente esa jovialidad, en cuanto a la creación artística, lo que lo separa de los otros ultraístas argentinos.

Evar Méndez, en un esfuerzo por conservar a Girondo dentro del movimiento ultraísta argentino, señala dos direcciones del ultraísmo: una de "la poética substanciosa, vital, colorista, gráfica, de la plasticidad del lenguaje, de la violencia idiomática y [de la] vibrante expresión pictorial," de Oliverio Girondo y los girondianos, y otra "menos espectacular, recatada, de metáfora menos brillante, no objetiva sino sugeridora, y de la versiprosa con antecedente griego, bíblico, en la poética inglesa y en Whitman, de un Borges."⁹¹ No obstante, la primera dirección señalada por Méndez, aquella capitaneada por Girondo, es una

contradicción de su propia definición del ultraísmo.

En el mismo artículo, Méndez define el ultraísmo argentino así: "Este rótulo aplicábase a una teoría que en poética aspiraba a superar todos los "ismos" contemporáneos, era especialmente anti-rubendariana y enarbolaba el estandarte de la metáfora, no la visual, la imagen intuitiva que más
92
que mostrar sugiere."

La metáfora girondiana va a ser todo lo contrario de esta imagen intuitiva del ultraísmo argentino, ya que no será abstracta, sino visual y sensorial, objetiva, concreta, pictórica. La metáfora de los ultraístas argentinos transmutará la realidad sensible en una realidad interior y emocional. En el prólogo a Prismas, libro que Borges en Inquisiciones llama el "libro ejemplar del ultraísmo," González Lanuza afirma:

. . . sólo queda al poeta para expresar su estado de ánimo, buscar en la hondura trágica de las cosas absortas en el tiempo i asir aquellas cualidades que las hacen hermanas con su alma: de esta confrontación de las cosas con el propio espíritu, nace una hermandad sublime que se realiza en la metáfora.⁹³

Girondo se relaciona con el ultraísmo solo por

ese afán de reducir la lírica a la metáfora y de depurar la poesía. Pero Gironde no hermana las cosas con su alma, no sublima. Al contrario, relaciona confusamente las cosas entre sí. Los ultraístas se expresan en metáforas abstractas que resumen una agudeza del espíritu. En Gironde importa, además de este juego del intelecto, el juego del lenguaje. No espiritualiza el universo concreto como lo hacen los otros ultraístas. Además, destruye también su universo lingüístico para mostrar así la vida verdadera de los signos.

El humorismo metafísico girondeano, basado precisamente en el de Gómez de la Serna, se extiende hasta la revista Martín Fierro. Si comparamos esta revista con las otras publicaciones ultraístas, enseguida notamos las diferencias. El humorismo y la sátira son las armas que se usan en Martín Fierro desde el primer momento para combatir la burguesía. Por eso, el editorial que abre la publicación el primero de febrero de 1924 titulado "La vuelta de Martín Fierro," especifica: "este Martín Fierro -que gusta de la risa y la
94
sonrisa. . . . " Este humorismo va dirigido

a combatir la falsedad de la realidad burguesa.

El artículo que publica Cordova Iturburu en la revista, califica bien su humorismo al titularse:

"El heroico humorismo de Martín Fierro." Nos dice

Adolfo Prieto que el humorismo de las secciones

"El Parnaso Satírico," Cementerio de Martín Fierro,"

y los epigramas y epitafios, fueron precisamente

95

lo más duradero de la revista.

Además de la publicación de la revista, el grupo participó en actos y banquetes de espíritu lúdico. Cuando Gómez de la Serna, en 1925, anuncia una visita a Buenos Aires que no llega a efectuarse, se le prepara un banquete rodante en "autobañaderas" o lo que el grupo llamó "bañaderas de turismo." En el banquete que se dedicó al maestro Ansermet en septiembre de 1926, Borges y Sergio Piñera aparecieron con barbas. Es curioso que Gómez de la Serna, el maestro del humorismo girondiano, en un artículo en que habla de los banquetes, haga mención de este hecho:

Yo he procurado darles mil aspectos diferentes y tengo envidia de los que se dieron en algún sitio con carácter extraordinario, como el que dieron al gran director de música Ansermet y en

el que todos los comensales asistieron con una barba postiza semejante a la gran barba asirio-suiza que caracteriza a Ansermet.⁹⁶

El heroico humorismo y la imagen concreta y visual separan a Girondo del grupo ultraísta argentino. Girondo, como Gómez de la Serna, no pertenece a ningún movimiento. Es un poeta vanguardista en el verdadero sentido de la palabra. Su poesía recoge todas las corrientes vanguardistas pero las mezcla al pasarlas por su lente lúdico, en una visión personal. Como el autor de las greguerías, tomará las cosas de la realidad, pero las mezclará, no las convertirá en realidad abstracta y trascendente, sino que las concretizará aún más por medio de su humorismo.

a. Relación con Jorge Luis Borges

Puesto que Jorge Luis Borges es la figura ejemplar del ultraísmo argentino, escogemos de su libro Luna de enfrente, un poema titulado "Dakar" para compararlo con aquél de la misma matriz temática titulado "Fiesta en Dakar" de Veinte poemas. A continuación cito los dos poemas:

Dakar

Dakar está en la encrucijada del sol, del
desierto y del mar.
El sol nos tapa el firmamento, el arenal
agrava los caminos como fiera en acecho,
el mar es un encono.
He visto un jefe en cuya manta era más ardiente
lo azul que en cielo incendiado.
La mezquita cerca del biógrafo luce una quieta
claridad de plegaria.
La resolana aleja las chozas, el sol como un ladrón
escala los muros.
África tiene en la eternidad su destino, donde
hay hazañas, ídolos, reinos, arduos bosques y
espadas.
Yo he logrado un atardecer y una aldea.⁹⁷

Fiesta en Dakar

La calle pasa con olor a desierto, entre un
friso de negros sentados sobre el cordón
de la vereda.

Frente al Palacio de la Gobernación:

¡CALOR! ¡CALOR!

Europeos que usan una escupidera en la cabeza.
Negros estilizados con ademanes de sultán.

El candombe les bate las ubres a las mujeres
para que al pasar, el ministro les ordeñe una
taza de chocolate.

¡Plantas callicidas! Negras vestidas de
papagayo, con sus crías en uno de los pliegues
de la falda. Palmeras, que de noche se
estiran para sacarle a las estrellas el
polvo que se les ha entrado en la pupila.

¡Habrán cohetes! ¡Cañonazos! Un nuevo impuesto
a los nativos. Discursos en cuatro mil lenguas
oscuras.

Y de noche:

¡ILUMINACIÓN!

a cargo de las constelaciones

[p. 71]

Los dos títulos ya nos señalan las diferencias.

El poema de Borges se titula simplemente "Dakar."

El poema presentará un Dakar sólido y eterno.

Por eso, precisamente, la primera frase del poema dice "Dakar está." El título del poema de Girondo, "Fiesta en Dakar," ya indica la dinamización de los signos. El Dakar que presenta, como los signos del poema, estará de fiesta. Por eso, en contraste con el de Borges, su primera frase dice "La calle pasa." La realidad de Dakar en el poema de Girondo quedará dinamizada. El título del poema girondiano indica la contradicción aparente en toda la realidad. Más que una fiesta, se trata de un carnaval que encubre una realidad agobiante. La metátesis del signo "Dakar" en "dark," reforzado semánticamente a través de todos los negros que aparecen en el poema, descubre lo sórdido del ambiente. La realidad en carnaval que Girondo presenta encierra otra más profunda y oscura. A la forma concreta y estática del poema de Borges, se opone la forma dinamizada del de Girondo. Girondo utiliza exclamaciones, mayúsculas, enumeraciones caóticas, para introducir el desorden en la fiesta, para demostrar que el

carnaval sólo encubre una realidad caótica y sin sentido. En el poema de Borges el sol, el arenal, el mar, la mezquita, al ser metaforizados, adquieren valor absoluto, perennidad. La semántica del léxico borgeano tiene un valor positivo, eterno. Hay sólo una personificación en que aparece un signo de valor semántico negativo "el sol como un ladrón escala los muros." Pero por su orden sintagmático, el signo "ladrón" seguido del signo "escala" denota, semánticamente, una ascensión, connota victoria. Al final del poema el sol ya no será aquel astro agobiante y brillante que "tapa el firmamento." Se convertirá en un astro callado que irá englobándolo todo hasta convertirse en un símbolo eterno. Por eso el poeta logrará solo un atardecer eterno y, simplemente, una aldea. A pesar de que el movimiento del poema es de lo espectacular a lo sencillo, no se trata de una desjerarquización de lo solemne y lo semántico, como ocurrirá en Gironde, sino de abstraer hasta convertir la realidad en un todo eterno. El poeta está presente como testigo en el poema. Afirma: "He visto," "Yo he logrado." El uso del pretérito perfecto actual, al indicar el resultado presente de una

acción pasada, eterniza. Es un tiempo subjetivo que liga el pasado con el presente y el futuro, pues hace repercutir sentimentalmente una acción pasada en un momento presente. Nos da la impresión de que Dakar siempre ha sido y siempre será.

Dakar se eterniza como lo hace Buenos Aires en el poema borgeano titulado "Arrabal": "esta ciudad que yo creí mi pasado/ es mi porvenir,

98

mi presente." Es decir, que mientras que Borges

solemniza, Gironde profana. Los signos borgeanos son estáticos, pues representan a Dakar como

"en la eternidad [de] su destino." Los signos

de Gironde están completamente desautomatizados.

Borges apaga. Gironde escandaliza. Sus signos

son hiperbólicos no sólo como significado ("cuatro mil lenguas oscuras"), sino también como significantes

(uso de exclamaciones y de mayúsculas). La falta

de puntuación en la última frase ("a cargo de las constelaciones"), sugiere que el poema es en sí una

constelación de signos que brillan como estrellas,

que se quiebran y se vacían continuamente, formando así diferentes realidades.

El orden sintagmático del poema queda quebrantado

en diferentes direcciones. En poema en sí es una yuxtaposición de diferentes imágenes que nos llevan a un futuro lleno de posibilidades. La exclamación "¡Habrá cohetes!" que nos recuerda el "Il y aura une fois" de Breton y los surrealistas, se relacionar  con la exclamación en mayúsculas " ILUMINACI N!" Mientras que el poema de Borges termina con un atardecer y una aldea simple y apagada pero eterna, el poema de Girondo terminará con una noche llena de cohetes que explotan, de constelaciones cambiantes, de iluminación. Borges busca un signo único y eterno. Girondo dinamiza el signo plurivalente y plurisignificativo.

La estructura metafórica del poema girondiano est  cargada de intención humorística. Los sintagmas nominales est n calificados por sintagmas adjetivales que se oponen semánticamente a los primeros. Pero en vez de abstraer y presentar una realidad espiritualizada como en el caso de la metaf ra borgeana, se mezcla una realidad concreta con otra también concreta pero opuesta a ella. Por ejemplo, los turbantes de los europeos son "una escupidera en la cabeza." La metaf ra girondiana además de ser visual, y buscar la relación humorística de las cosas,

descubre una humanidad demente, una irracionalidad. Es decir, esta metáfora no sólo comunica una comparación visual y humorística, sino que, a otro nivel semiótico, denota su desprecio por la lógica de la sociedad europea. La humanidad que aparece en el poema de Gironde nada tiene que ver con aquel jefe que presenta Borges "en cuya manta era más ardiente lo azul que en el cielo incendiado."

Los negros que aparecen en el poema de Gironde, aparecen calificados por medio de sintagmas adjetivales que connotan pasividad y negatividad, aparecen "sentados," "estilizados." Las negras se presentan ya no pasivas sino bestializadas: la matriz "Las negras bailan" se transforma en el verso "El candombe les bate las ubres a las mujeres para que al pasar, el ministro les ordeñe una taza de chocolate." No sólo aparecen animalizadas (por el uso del sintagma "las ubres" y después por la frase "vestidas de papagayo"), sino que hasta han perdido todos sus atributos humanos. La conjugación "para que" viola la secuencia lógica. Sin embargo, la relación humorística de la taza de chocolate con las ubres de las negras es más que humorística,

pues connota, en un nivel semiótico, una crítica sociológica, sobre todo por presentar la realidad socio-política de "el ministro." Aun la naturaleza pierde su trascendencia. Las palmeras, símbolo poético de altura y gracia, quedan desjerarquizadas al actuar sólo como plumeros. Las estrellas no brillan, sino que están llenas de polvo. El humorismo girondiano encierra una realidad en escombros, polvorienta, decadente. El uso del impersonal "se" en la frase "el polvo que se les ha entrado en la pupila" dinamiza el signo. El poeta no controla ni rige su poema como lo había hecho Borges. Las cosas cobran vida y conducen hacia otro nivel semiótico no determinado por el poeta. Los sintagmas se dinamizan no sólo por su desjerarquización semántica, sino también por su rápida e ilógica sucesión en el plano sintagmático. Un ejemplo de ese signo desautomatizado es la exclamación "¡Plantas callicidas!" El sintagma adjetival "callicidas" surge por su relación fonológica con la velar oclusiva sorda de las otras exclamaciones en el poema: "¡CALOR! ¡CALOR!," y después, "¡Habrán cohetes! ¡Cañonazos!" Se

relaciona también, en un orden fonológico, con el sintagma nominal que introduce el poema "la calle." "Callicidas" también sugiere fonológicamente el signo "calladas." El humorismo surge por la oposición semántica entre el significado de "calladas" y la exclamación ruidosa en que queda encerrado. El sintagma "plantas" también queda dinamizado. Además de su significado semántico, "plantas" funciona como sinécdoque (plantas de los pies) al unirse al sintagma nominal "callicidas" que también contiene el signo "calle." La calle en carnaval pasa, camina continuamente y la planta de los pies se llena de callos. El humor girondiano penetra totalmente el signo. El hiperbolismo de la frase "Discursos en cuatro mil lenguas oscuras" estalla a través del dinamismo del signo "oscuras." En su nivel mimético, "oscuras" funciona como sinónimo de "desconocidas." Humorísticamente, en un nivel semiótico, "oscuras" opera por su relación semántica con los negros que la hablan, y por su posición sintagmática y relación semántica con el sintagma "Y de noche" que lo sucede. Además, la connotación semántica negativa del signo "oscuras" sirve para expresar la falsedad del lenguaje que

habla la humanidad bestializada del poema. Las lenguas, como el adjetivo que las describe, no deben ser signos oscuros, sino constelaciones iluminadas. Al contrario de Borges, que crea un silencio eterno, Gironde descubrirá una nueva mitología eterna basada en el escándalo de lo cotidiano de la realidad y del signo.

Las diferencias con Borges son obvias. Borges abstrae, mientras que Gironde concretiza. La metafísica borgeana se reduce a la realidad, mientras que el humorismo metafísico girondiano penetra hasta el signo pues allí reside su esperanza.

b. La "calle" en los ultraístas y en Gironde

Comprobamos las mismas diferencias esenciales al cotejar los poemas de Gironde con los de otros ultraístas. Sabemos que la modernidad es un tema predilecto en la obra ultraísta. La calle de la ciudad aparece como protagonista en muchos poemas. Tomaremos las imágenes creadas por estas calles y veremos primero como funcionan en los ultraístas y luego en Gironde. Fervor de Buenos Aires, el

libro ultraísta de Borges, se abre con un poema titulado precisamente "Las Calles":

Las calles de Buenos Aires
ya son la entraña de mi alma.
No las calles enérgicas
molestadas de prisas y ajetreos,
sino la dulce calle de arrabal
enternecida de penumbra y ocaso
y aquellas más afuera
ajenas de árboles piadosos
donde austeras casitas apenas se aventuran,
abrumadas por inmortales distancias,
a perderse en la honda visión
de cielo y de llanura.⁹⁹

Otra vez vemos la progresión hacia lo sencillo, lo apagado pero eterno ("penumbra y ocaso"). Aun las calles, símbolo físico de la ciudad moderna, se abstraen, se interiorizan, al convertirse en la "entraña de mi alma." La adjetivación débil y sencilla ("dulce," "enternecida," "piadosos," "austeras," "abrumadas," "inmortales," "honda") penetra lo eterno que aquí aparece como cielo y llanura. La última imagen de las austeras casitas queda calificada por una frase adjetival que las reduce a una espiritualidad: "abrumadas por inmortales distancias." En un plano paradigmático, Borges escoge el adjetivo "inmortal" en vez de otro con connotaciones hiperbólicas ("grandes," "muchas")

como hubiera ocurrido en una poesía de Gironde. Esta selección indica ya la espiritualidad y la abstracción de la imagen borgeana, su falta de corporeidad. El uso de la partícula "apenas," junto al único sintagma verbal dinámico y positivo -"se aventuran,"- lo paraliza, lo disipa; sirve para intensificar todo lo contrario de la semántica del sintagma verbal "aventurarse." El único sintagma verbal en el poema que actúa por su orden sintagmático independientemente, es "perderse" que también connota semánticamente el esfumarse, el disolverse. El uso del diminutivo "casitas" también funciona aquí para reducir aún más lo objetivo hasta llevarlo a lo espiritual y abstracto. Por eso, las imágenes que perduran en el poema son el cielo y la llanura en su eternidad. El lente de Borges se dedica a ir reduciendo la imagen objetiva hasta abstraerla en una visión interior y eterna.

Esto es lo más opuesto al proceso girondiano. La imagen de las "austeras casitas" nos recuerda por su contraste, el dibujo de las casitas que acompaña el poema de Gironde titulado "Río de Janeiro." En el dibujo de Gironde las casitas

toman vida propia, bailan, parece que se agrandan. Tanto es así que en el poema aparecerán ya no como "casitas" sino como edificios. Dice:

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. [p. 62]

El sintagma verbal "saltan" connota una transposición a otro nivel más alto. Sin embargo, no se trata de una trascendencia espiritual, sino de una interpenetración de distintos niveles de la realidad cotidiana que al unirse abren la realidad mimética en otra más profunda. De la chispa producida por el choque humorístico nace la semiosis. El poema girondiano saltará hacia otro nivel semiótico, pero nunca trascenderá la realidad, sino que la abrirá, la vaciará. Precisamente por esto, los edificios al saltar no se esfuman, no se convierten en cielo, como había sido el caso en el poema borgeano. Sólo ponen el "lomo," signo que surge no sólo por la asociación semántica de la metáfora creada por el caballo que salta, sino también, fonológicamente,

por su asociación con el signo "loma" que es una realidad física en el paisaje mimético que Gironde presenta. Vemos que las "lomas" dominan el dibujo y el poema repite: "Caravanas de montañas acampan en los alrededores." La estrofa queda determinada en el orden sintagmático por el sintagma adjetival que la introduce: "Con sus caras pintarrajeadas." El orden sintagmático de esta frase indica su importancia. El uso del adjetivo "pintarrajeada" en vez de "pintadas" intensifica el colorido, el carnaval, el estallido de colores sin arte, sin eternidad. Como la mayor parte del vocabulario girondeano, es un signo con un significado negativo, peyorativo. El adjetivo "pintarrajeadas" no sólo está sobredeterminado como significado, sino también como significante. El signo "pintarrajeadas" es un ejemplo temprano de una técnica que Gironde utilizará en En la masmedula. Se trata de unir dos realidades en un solo signo. Si separamos el adjetivo "pintadas," que se refiere a la realidad mimética que el poema presenta, nos quedamos con el signo "raje" que, por metátesis y por proceso paradigmático, se convierte en "reja." La "reja"

que aparece como motivo en el poema "Croquis sevillano," actúa con su significado de rayas verticales y estáticas para aprisionar al hombre dentro de la realidad. El signo "pintarrajeadas," que nos parece a simple vista un signo jovial, agradable, enmascara, como en un carnaval, una realidad de rejas, un ambiente abrumador. El poeta será el único que podrá descubrir la semiótica de la realidad a través de los signos desautomatizados que presenta. Por eso "pintarrajeadas," ejemplo de ese signo dinamizado, también contiene en sí el signo "rajada." La realidad y el signo deben ser rajados, quebrados para descubrir sus rejas y entonces poder abrirlas. El signo se abrirá no sólo hacia su realidad mimética sino hacia su semiosis. Además, también el signo "azotea" se dinamiza. Una vez más, a primera vista nos parece que este signo tiene un significado positivo de altura y libertad. Sin embargo, al llegar a su realidad semiótica nos damos cuenta de que por su relación sintagmática con el sintagma "un golpe," se trata de la transformación del signo positivo "azotea" al signo negativo "azotar" que

precisamente significa dar un golpe. La realidad en carnaval del poema girondiano esconde una realidad profunda y seria. Su humorismo revela una realidad caótica. Los signos positivos en un nivel mimético, funcionan negativamente en un nivel semiótico. El lente girondiano no esfuma la realidad, sino que la hace aún más concreta. Pero es precisamente a través de la chispa surgida de esa comparación humorística que el lector pasa a la semiosis.

También las palmeras, motivo poético tradicional como lo había sido la luna, no serán los "árboles piadosos" de Borges. Ahora aparecerán profanadas, atraídas hacia otra realidad, al ser comparadas a un "plumero." La metáfora, a primera vista humorística, encierra una visión metafísica de la realidad. Como las estrellas llenas de polvo de "Fiesta en Dakar," la realidad de este poema está también "empolvada."

La única poetisa del grupo ultraísta y, significativamente, futura esposa de Oliverio Girondo, Nora Lange, titula su poemario precisamente La calle de la tarde. La calle en sus poemas, como

en los de Borges, se abstraerá, se apagará, no
 compartirá la iluminación, la agitación y el
 ambiente de carnaval de las calles girondianas.
 Por eso en el poema titulado "Ciudad" dice:

A vía se extiende
 | inmóvil como un recuerdo 100
 sobre la tristeza muda de las calles.

Vimos anteriormente que Gironde en su proceso normal de personificación dirá "La calle pasa." El uso de la pasiva refleja "se" en el poema de Nora Lange, en vez de un verbo transitivo, ya indica esa abstracción a la que lleva el poema. Además, el adjetivo "inmóvil," que ya en sí denota parálisis, inacción, se esfuma al ser comparado a sólo "un recuerdo," algo inexistente, abstracto. Las calles se esfuman ante la abstracción del sintagma "la tristeza muda." "La tristeza" ya en sí signo incontable, queda más abstraída aún por su unión sintagmática con el sintagma adjetival "muda." El canto de Nora Lange se convierte en una débil plegaria.

En el "Poema de la ciudad" de Eduardo González Lanuza también encontramos una ciudad que es en

sí una abstracción o, como dice el poema, "La eternidad cuajada en un instante." ¹⁰¹ Es el mismo proceso metafórico que lleva hacia la trascendencia de la realidad concreta que ya vimos en Borges y en Nora Lange. Con una imagen que nos recuerda la ya citada del poema "Ciudad" de Nora Lange, las calles se esfuman, "se llenan de recuerdo." El recuerdo, con su peso semántico de abstracción etérea, invade y sustituye la realidad concreta y visual del sintagma "las calles."

"Las calles," "la ciudad," quedan poematizados, exaltados, aun en los títulos de los poemas ultraístas. Sin embargo, los títulos de los poemas de Girondo con esta misma matriz temática, son "Apunte callejero" y "Pedestre." Aquí la calle, la ciudad, aparecerá vulgarizada. El "Apunte," como el croquis de "Croquis sevillano," funciona como signo de que el poema es un producto sin terminar que se define según la perspectiva del lector. El lector producirá, en vez de consumir, el significado. La idea del croquis o del apunte nos recuerda el concepto que Roland Barthes expone en su libro S/Z: "Ce qu'on cherche, c'est à

esquisser l'espace stéréographique d'une écriture."

El poema de Gironde es, como dice Barthes, una galaxia de significados y de significantes y no
103
una estructura de significados.

El peso semántico del adjetivo "callejero" unido al sintagma nominal "Apunte" afirma la desjerarquización mimética y semántica por su connotación despectiva. El poeta no controla la realidad. Queda inscrito en la obra, pero no la determina. Las cosas, sorprendentemente vivas, lo invaden: "Pienso en donde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar." [p. 63] El uso del "se" impersonal aquí indica precisamente esa ambigüedad del autor, esa indeterminación de su poder como poeta.

El otro título, "Pedestre," sinónimo semántico de "callejero," también denota algo vulgar, inculto. La ciudad que aparece en el poema no se esfuma. El primer verso dice: "En el fondo de la calle, un edificio público aspira el mal olor de la ciudad." [p. 78] Gironde comienza por situar la

acción no sólo en la calle, sino en su fondo, que por su valor posicional intensifica esa denigración. Este primer sintagma, "En el fondo de la calle," también es ejemplo de otra técnica girondiana para sobredeterminar los signos. El fondo queda ahora en primer plano. El orden sintagmático viola el peso semántico del sintagma. Se trata de otra oposición humorística a través de la que Girondo demuestra la contradicción inherente al lenguaje, y a la poesía expresada en ese lenguaje. El sintagma "En el fondo" no sólo aleja la visión, sino también agranda ópticamente la calle. Al mismo tiempo que denigra la realidad, la extiende. La poesía girondiana, al iniciar su proceso de desjerarquización, no vacía lo mimético, sino que lo desarrolla hasta llegar precisamente al "fondo," a la semiosis. Invierte así la relación semántica del signo "fondo" como campo de una pintura sobre el que resaltan los adornos. El edificio sólo será un adorno; lo que predomina de la visión será la calle. El peso semántico negativo de los adjetivos añade a la desjerarquización de la realidad mimética y lin-

güística. El edificio "público" se asocia por su significado de algo vulgar y por el peso fonológico de la bilabial oclusiva sorda /p/, al signo "pedestre." El edificio aparece personificado pues "aspira." Por su contigüidad sintagmática con otro adjetivo negativo, "mal," el signo "aspira" pierde su valor semántico positivo de aspirar a un estado superior. Este verso es muestra de la imagen sinestésica del mundo sensorial de Oliverio Gironde. La vista se mezcla al olfato. El sintagma "mal olor" sugiere también, por asociación fonológica, "Maldoror."

Maldoror, como Gironde, combate todos los elementos de la vida social: los hombres, la moral burguesa, Dios, el amor. Lautréamont afirma su libertad como escritor, al liberarse de toda constricción lógica. Por eso, surge en su poema la comparación puramente humorística que ridiculiza la sociedad y la literatura, y que deja honda huella en Oliverio Gironde. Ejemplo de estas comparaciones arbitrarias, es aquella tan conocida que dice:

"Bello como . . . el encuentro fortuito en la mesa de disección de una máquina de coser y de un
104
paraguas."

3. Conclusión: El humorismo metafísico del signo

Es indudable entonces que, Gironde, contrariamente a la opinión crítica generalizada, NO es un poeta ultraísta, como tampoco lo es Gómez de la Serna en España. El error de haber asignado el papel de iniciador del ultraísmo español a Gómez de la Serna ha sido corregido. Es cierto que la metáfora ultraísta ya existía en la imagen renovada y libre de las greguerías. Sin embargo, su visión metafísica lo separa de los ultraístas españoles, pues como ha dicho Pedro Salinas, el humorismo de Gómez de la Serna es una "Terrible forma evasiva del dolor, y desprovisto de toda frivolidad y espuma de superficie, revelará en el fondo el más dramático conflicto humano: la lucha del hombre solo e inerte por no estar al margen

105

. . . en suma, por ser."

Es hora entonces también de apartar a Gironde de los grupos ultraístas. Como a Gómez de la Serna, lo distancia del ultraísmo sevillano su preocupación metafísica. Del ultraísmo argentino lo aleja, precisamente, el humorismo que Gironde aprende del autor de las greguerías. La coinci-

dencia se basa en el culto a la metáfora, pero como ya hemos demostrado, la operación metafórica de los ultraístas argentinos es completamente distinta de la de Girondo. Si tuviéramos que reducir el ultraísmo de los dos continentes a un rasgo esencial, podríamos decir: el peninsular -humorismo;- el argentino -metafísica.- Girondo es el encargado de unir esas dos tendencias. Por eso hemos venido hablando justamente de su humorismo metafísico.

Para resumir, podríamos decir que, a pesar de que Girondo no forma parte del ultraísmo argentino así como lo cultivan Borges, Lange, González Lanuza y otros, es el poeta vanguardista por excelencia ya que sintetiza las dos tendencias del ultraísmo y las une a otros "ismos" modernos. Girondo no sólo rebasa los límites del ultraísmo ortodoxo, académico, sino que excede a su propio maestro: Gómez de la Serna. Como vimos anteriormente, mientras que la obra de este opera sólo dentro de la realidad mimética que el escritor presenta, Girondo, como poeta, traspasa la realidad mimética del signo y ocasiona su semiosis.

Para llegar a comprender el sentido verdadero y profundo de la obra girondiana, el proceso semiótico es esencial. Aquellos críticos que se queden en la interpretación mimética de su poesía, sólo verán en él al "Peter Pan del ultraísmo."
106

El papel de Girondo es sumamente importante lo mismo dentro de la generación del 22, que en promociones recientes. Se ha dicho que la generación del 40 incorpora un nuevo sentido poético y filosófico a la literatura argentina. La diferencia esencial, según los críticos, entre la generación del 22 y la del 40, es que aquéllos "practicaban la alborotada algarabía" y éstos son "graves." Dice León Benarós: "Nosotros somos graves, porque nacimos a la literatura bajo el signo de un mundo en que nadie podía reír. De ahí, pues,
107
que casi toda nuestra poesía sea elegíaca."

Lo cierto es que los motivos de la promoción neorromántica de la generación del 40 -la propensión a la tristeza, la eliminación de lo prosaico y el tono de dolorosa elegía,- ya estaban presentes en la obra de los ultraístas argentinos. El

poemario de Ricardo Molinari, El Imaginero, contiene varias elegías: "Elegía para el recuerdo presente," "Elegía para un pueblo que perdió sus orillas," "Elegía a la muerte de un joven poeta." También Leopoldo Marechal en Días como flechas publica una "Elegía de un camino en otoño."

Si la nota elegíaca de la generación del 40 ya estaba presente en la obra de los ultraístas argentinos, Girondo adelanta, por su tratamiento del lenguaje, la otra línea cultivada por la generación del 40: el surrealismo y el invencionismo. Por eso, Girondo aparecerá entonces, como dijo Francisco Urondo en Veinte años de poesía argentina, "como una suerte de padre fuerte, saludable, recriminando la debilidad de un hijo timorato." Pero volveremos sobre esto con más detalle al acercarnos a En la masmédula.

El papel de Oliverio Girondo es, pues, importantísimo dentro del desarrollo de la poesía argentina, pues adelanta una línea en completa oposición al que quisiera ser el maestro de toda la literatura argentina: Jorge Luis Borges. El mismo Borges, todavía joven, en un artículo publi-

cado en el número 18 de Martín Fierro, comentando el libro de Gironde, Calcomanías, afirma: "Es innegable que la eficacia de Gironde me asusta."

Y continúa: "Me he sentido provinciano junto a

109

él."

D. El "pastor" de las vanguardias

1. Relación con otros "ismos"

Como hemos dicho ya, Oliverio Gironde toma del futurismo y del cubismo su gran interés por la forma antes que el contenido. Ambos "ismos" tienen en común el abandono del tema, de la matriz temática. La obra de arte se basta a sí misma. La equiparación de la palabra como materia prima del poeta con los materiales de las artes plásticas, ya había sido aceptada por Rémy de Gourmont. Éste publica en París, en 1902, un ensayo titulado "Le Problème du style" en que estudia la teoría de la metáfora de los simbolistas. Allí divide a los escritores en dos grupos, los visuales y los emotivos, y añade:

L'un prend une phrase toute faite, ou redige une phrase facile, à laquelle il suppose, trompé par sa propre émotion, une valeur, émotive; l'autre, avec des mots qui ne sont que des poignées de glaise, construit les membres de son oeuvre et dresse une statue qui, belle ou gauche, lourde ou ailée, gardera tout de même dans son attitude un peu de la vie qui animait les mains dont elle fut pétrie.¹¹⁰

Girondo, como escritor visual, evaluará el valor potencial del signo para dar forma a su imagen.

Rémy de Gourmont anticipa el culto de la imagen autónoma de los cubistas y los futuristas cuando afirma que "Le style du visuel pur, le style crée de toutes pièces, composé d'images inédites, serait absolument incompréhensible; il faut du banal et du vulgaire pour lier comme par un ciment les pierres taillées." ¹¹¹ En esta idea se basará precisamente Girondo. La metáfora girondiana será visual, pero estará ligada a lo cotidiano para así lograr la semiosis anhelada. Girondo en la "Carta a La Púa" había afirmado: "Lo cotidiano, sin embargo, ¿no es una manifestación admirable y modesta de lo absurdo?" [p. 51] Girondo aliará dos niveles de lo cotidiano, para mostrar en ese choque su maravilla, para dinamizar la potencialidad del signo.

Los cubistas mostrarán un marcado interés en la obra de arte por sí misma. Los cuadros de Picasso y Bracque se oponen a la pintura como representación de la naturaleza. Éste último, en uno de los aforismos que aparecen en la revista

Nord-Sud en noviembre de 1917, afirma: "Le peintre
 pense en formes et couleurs. Le but n'est pas
 les souci de reconstituer un fait anecdotique
 112
 mais de constituer un fait pictoral." Así

como el cuadro no imita objetos naturales, la
 obra literaria tampoco ha de quedarse en lo mimé-
 tico. Guillaume Apollinaire afirma: "El tema
 113
 no cuenta ya, o si cuenta no vale casi nada."

Pierre Réverdy en su artículo titulado "Le cubisme"
 añade: "Nous sommes à une époque de création
 artistique où l'on ne racontera plus des histoires
 plus ou moins agréablement mais où l'on crée des
 oeuvres qui, en se détachant de la vie, y rentrent
 114
 parce qu'elles ont une existence propre."

Max Jacob repite la misma idea en el prólogo a
Le Cornet à dés: "L'oeuvre d'art vaut par elle-
 même et non par les confrontations qu'on en peut
 115
 faire avec la réalité."

El interés por la potencialidad del signo
 en sí, lleva a Apollinaire a valorar el significante,
 hasta el punto de sentir una gran atracción por el
 "gramófono." Nos cuenta Gómez de la Serna que
 Paul Fort lleva a Apollinaire a la Sorbona para

un experimento de recitado. Las crónicas cuentan, y Gómez de la Serna repite que "Apollinaire estaba contento como un muchacho cuando le llevan al circo. ¿Su voz en el fonógrafo? No se realizaba así una de sus previsiones más queridas? ¿No predijo que tiempo había de llegar en que los poetas abandonaran el libro por el disco y el
116
rollo?"

Sabemos que Evar Méndez, el director de Martín Fierro, también había sido un "apasionado discómano." En el último número de Martín Fierro, en noviembre de 1927, aparece un artículo de Eduardo González Lanuza titulado "Apología del fonógrafo." Girondo también participa de este entusiasmo hacia el signo como significante, como imagen acústica. Prueba de esto es su amor por la sensualidad de la palabra como sonido. En el número 36 de Martín Fierro hay noticia de la despedida a Girondo y se habla de su disco de grafófono "Carnaval": "Los intérpretes de su disco de grafófono 'Carnaval' le ofrecen un almuerzo en la
117
taberna de Pinot." No nos sorprenderá entonces que su último libro sea un acercamiento a aquel

experimento acústico de que Apollinaire hablaba. Tanto es así que disponemos de una versión grabada de ese último libro.

Martín Fierro, revista que refleja muchos de los intereses girondianos, dedica algunas de sus páginas al cubismo. En el primer número de la revista, ya aparece una nota bibliográfica del libro de Apollinaire titulado Fea, pero interesante, gacetilla; y en el número 32 aparece la traducción de Lysandro Z. D. Galtier del poema de Apollinaire "Zona," ilustrado con un dibujo de Picasso.

Apollinaire no es el único poeta cubista que aparece en la revista. En el número 4 se publica un artículo de Luis Góngora titulado "Paul Morand, el cosmopolita" en que se señala la relación entre éste y Girondo. Se afirma: "Uno de los nuestros, Oliverio Girondo, había entrado ya, por su cuenta, en el mismo sendero innumerable de Paul Morand.

. . . La misma torturante obsesión por sugerir, encontrándole el verdadero sentido a las palabras,

118

el mismo cosmopolitismo." [El subrayado es

nuestro.] En el número 37 de la revista, también

aparece una nota evocativa sobre Max Jacob de

Geo Merguait titulada "Max Jacob (recuerdos de 1913)."

Como ya hemos dicho, además del cubismo, el futurismo ejerce una gran influencia en Girondo. El futurismo de Marinetti empieza por introducir una visión lírica de las cosas. El "Manifesto tecnico della letteratura futurista" aboga por esas imágenes simultáneas de las cosas: "L'analogie n'est que l'amour immense qui rattache les choses distantes, apparemment différentes et hostiles. C'est moyennat des analogies très vastes que ce style orchestral, à la foi polychrome, polyphonique et polymorphe, peut embrasser
119
la vie de la matière."

En el "Manifiesto futurista para los españoles," que aparece en la revista Prometeo No. XIX de 1910, Marinetti afirma: ". . . la tristeza de un hombre no es para nosotros más interesante que la tristeza de una lámpara que sufre de interrupción de corriente
120
y llora con agonizante expresión de dolor."

Hemos dicho que, precisamente, el maestro de Girondo, Gómez de la Serna, toma del futurismo su amor por las cosas. Afirma Gómez de la Serna:

" . . . quitar empaque a las cosas, sembrar sonrisas, batir cataratas, desenlazar gestos, ideas, cosas, que estaban inmóviles, irresolutas, tiesas y amenazadoras como dragones y que había que desen-
 121
 lazar de cualquier modo." Gironde demostrará este mismo amor a las cosas. Estas quedarán calificadas por frases absurdas que las dinamizan hasta humanizarlas: "¡Tabernas que cantan con una voz de orangután!" [p. 53], "¡Ventanas con aliento y labios de mujer!" [p. 73], "¡Faroles con gorras de 'apache,' que fuman un cigarrillo en las esquinas!" [p. 77] También su signo lingüístico será un signo-cosa. Ya Marinetti en el Manifiesto Técnico de 1912 había abogado por el signo-cosa: "Les mots en liberté sont une expression absolument libre de l'univers en dehors des prosodies et des syntaxes, une nouvelle façon de voir, et sentir les choses, une mesure de l'univers comme addition de forces en mouvement."
 122

Dijimos ya que Gironde se encuentra más influído por el futurismo ruso que por el europeo. Ese influjo le llegó vía Marinetti. Éste había estado en Moscú en 1910 y 1912. Los prefuturistas de

entonces eran un grupo de poetas abanderados por Kručënyx, Igor Severyanin y Velemir Klebnikov, quienes cultivaban una poesía "ultrarracional" escrita en una lengua trasmental denominada "zaum" que es una jerga onomatopéyica de raíces eslavas y pretensiones panlingüísticas. Por eso, Vladimir Majakovskij, el principal poeta del futurismo ruso, cultiva sobre todo la palabra autosuficiente emancipada de su significado tradicional. El manifiesto ruso, "Una bofetada a la opinión pública," aparece en Moscú en diciembre de 1912. Firmado por D. Burljuk, V. Klebnikov, A. Kručënyx y V. Majakovskij ordena que "se respete el derecho de los poetas

1. a aumentar el volumen del vocabulario con palabras arbitrarias y derivadas.
2. a alimentar un odio implacable contra el lenguaje que existió antes de nosotros.
3. a apartar con horror de nuestra frente orgullosa la barata corona que habéis fabricado con ramas de escoba.
4. a hacerse fuertes sobre la roca del "nosotros" en medio del oleaje de silbidos y de indignaciones.

Y si en nuestros libros subsisten aún huellas de vuestro 'buen sentido' y de vuestro 'buen gusto,' éstas, sin embargo, aparecen ya iluminadas por los primeros resplandores de la Belleza Nueva,
 123
 de la Palabra con valor intrínseco."

Marinetti visita Buenos Aires invitado por Martín Fierro en 1926. Ya en 1925 Proa había publicado, en traducción de Brandán Caraffa, un prólogo de Marinetti a su libro Futurismo y Fascismo. El 8 de junio de 1926 Martín Fierro publica un número especial dedicado a Marinetti en que aparecen varios artículos sobre el jefe del futurismo: "Marinetti y el futurismo" por F. T. Marinetti, "Marinetti y nuestra generación" por Sandro Volta, "Saludo a Marinetti" por Leopoldo Marechal, "Marinetti apóstol de energía," por Piero Illari, "Efigie de F. T. Marinetti" por Guillermo de Torre. En el número siguiente aparece una nota sobre la comida que se le ofreció, con Gironde presente, y una reseña de Alberto Prebisch titulada "Marinetti en los 'Amigos del arte.'"

La imagen, para Marinetti, como para los cubistas, no debe describir sino que ha de crear

un ambiente de sorpresa y maravilla mediante la yuxtaposición de realidades lejanas. No se trata de presentar una realidad mimética sino de presentar un poema que valga por sí mismo al oponerse a una sociedad y a una humanidad en crisis. Se debe traspasar el signo lingüístico ordinario y llenarlo de significaciones más hondas que lleven al lector hacia la semiosis. Es en la difusión de estas ideas futuristas de Marinetti, que se había nutrido en las sustentadas por los poetas rusos, en que se basará Gironde para traspasar su signo de humor a fin de dinamizarlo hacia otras direcciones más profundas.

Hay un tercer "ismo" que no podemos ignorar al comentar ese carnaval del signo que constituyen los primeros dos libros de Gironde. Se trata del "dadaísmo." Aunque hablaremos de él junto al surrealismo en el próximo capítulo, es importante hacer notar que también del dadaísmo Gironde toma esa irreverencia y burla del signo. Tzara, el maestro rumano del movimiento, era trilingüe. Esta capacidad lingüística, lo prepara para desautomatizar el signo y dejarse llevar por su incons-

ciente idiomático. Su carácter burlesco, definitivamente, deja honda huella en Gironde. Sin embargo, Gironde se acercará más al surrealismo, como veremos en el próximo capítulo, a través de su visión optimista de la vida y del lenguaje.

2. La semiótica de Veinte poemas para ser leídos en el tranvía y Calcomanías

El 15 de diciembre de 1922 aparece la primera edición de Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, editada en Argenteuil, Francia. El libro pasó casi inadvertido en la Argentina. Cuando en 1924 Martín Fierro publica, en su número 2, una selección de fragmentos de este libro, la revista comenta:

El cretinismo de las revistas anquilosadas y los magazines cursis, la estupidez de los grandes rotativos y su hipocresía, -con un antifaz en el trasero, como en la estampa de Felicien Rops- no ha querido hasta hoy comentar ni emitir un juicio sobre los 20 poemas de Oliverio Girondo.¹²⁴

Sin embargo, a pesar de este silencio de la crítica argentina, los Veinte poemas para ser leídos en el tranvía representan, como ha señalado Sola

González, el primer libro de la vanguardia argentina. Este mismo crítico añade:

Oliverio Girondo creó, con los Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, un ámbito poético de ilimitadas posibilidades temáticas y expresivas; con ello abrió el difícil camino al "esprit nouveau" en una literatura que inicialmente sólo había de aceptarlo, imitando superficialmente sus modos exteriores.¹²⁶

Calcomanías que inicialmente se tituló España, paisaje alucinado, aparece en España en 1925. En realidad es una continuación de sus Veinte poemas, de sus apuntes de viajes. Sólo que ahora su visión se detendrá en un solo país -España-, en donde el paisaje y la vida son tan lentos y aburridos que todo parece una calcomanía.

El paisaje que presenta Gironde en Veinte poemas es, como nos dice en su poema "Venecia," de "tarjeta postal." [p. 66] Es decir, delinea un paisaje corpóreo, real, con colores propios. Sin embargo, en Calcomanías la visión se ha adelgazado tanto que tenemos ante nuestros ojos imágenes transparentes de cansancio y austeridad que se yuxtaponen. La austeridad de su segundo libro es tal que, a primera vista, parece un cambio de sensibilidad; sin embargo, en una lectura detenida se nota que no es más que otro esfuerzo por ajustarse a los cánones del ultraísmo borgeano que responden a un ideal de depuración. Por eso, Gironde abre este libro con un aforismo de Gracián que dice: "Lo bueno, si breve, dos veces bueno./ Lo malo, si poco, no tan malo." [p. 93]

Marta Scrimaglio ha señalado que la diferencia entre los dos poemarios es que, en Calcomanías, la intención escandalizante, profanadora y burlesca ¹²⁷ pasa a segundo plano. Creemos, sin embargo, que la diferencia esencial entre los dos libros es temática, pero que la intención y la técnica son las mismas. Se trata de una presentación de un signo enmascarado que esconde su verdadero ser; de un carnaval del lenguaje en que el lector participará a través del proceso semiótico.

a. "Paisaje Bretón"

La desautomatización del signo es la clave de los dos poemarios. Aun el primer poema, "El paisaje bretón" de Veinte poemas no es sólo una estampa visual del paisaje, sino un mosaico de signos potencializados. El nombre topográfico, "Douarnenez," determina, desde el primer verso, la interpenetración de las imágenes sinestésicas visuales y olfativas. Cito la primera estrofa para facilitar la comprensión del análisis que sigue:

Douarnenez,
 en un golpe de cubilete,
 empantana
 entre sus casas como dados,
 un pedazo de mar,
 con un olor a sexo que desmaya.[p. 53]

Douarnenez, contiene como "sous-texte" el signo "nez" = "nariz que encierra el significado mimético de su paisaje al tener "olor a sexo." Es también significativo el orden sintagmático de este signo, pues la imagen de la nariz abre y cierra este poema. Al "Douarnenez" del primer verso se opondrán "las narices de piedra de los santos" del último verso del poema. El signo, al dinamizarse, provoca todo el poema.

La lectura gestáltica del poema girondiano nos hace percibir su forma, con el aislamiento obvio de los signos "Douarnenez" y "empantana." El significado semántico del sintagma verbal "empantana" queda reforzado no sólo por la repetición fonológica de la "a media," sino también por la repetición sintagmática en el eje vertical de la "e cerrada" ante "n" o "m" en los sintagmas "en un," "empantana," "entre," de los versos 2, 3 y 4. El sintagma "empantanar" viola su realidad semántica

al unirse a "un pedazo de mar." El significado del signo "empantanar" quiere decir precisamente "inundar." Un mar no puede ser inundado. El orden sintagmático desafía el puente semántico. "Empantanar," que queda inmovilizado y aislado por la estructura de la estrofa, detendrá también el mar, lo paralizará, lo enlodará hasta volverlo un pantano. De esta violación semántica surgirá el olor a sexo. A pesar de que Gironde presenta una realidad estática, ésta se encuentra completamente dinamizada. El movimiento se da en el interior del signo y tenemos que llegar a la semiosis para percibirlo.

La imagen visual que presenta Gironde no es la de un paisaje completo, sino la de un pedazo de esa realidad. El sentido arquitectónico de la estrofa está tomado de la presentación múltiple dimensional del cubismo. Por eso, el orden sintagmático de la frase "Douarnenez empantana un pedazo de mar" queda interrumpido por dos sintagmas que localizan la acción. La referencia semántica al cubilete y a los dados nos recuerda Le Cornet à dés de Max Jacob, una de las obras más importantes del cubismo. Además, el signo "cubilete" encierra

en sí una realidad fonológica que lo acerca al signo "cubismo" como significante. El mar, símbolo poético tradicional, queda desjerarquizado semántica y sintagmáticamente. Lo que presenta el poeta no es "el mar" sino sólo "un pedazo de mar." Su posición como último término sintagmático, reduce aún más su importancia. Además, queda calificado por una frase que, por su contigüidad, comporta un valor negativo.

En Gironde lo poético, como en el cubilete de Max Jacob, se hace prosaico para así desautomatizar el signo, liberarlo de su peso semántico. La personificación de Douarnenez, también actúa para librar el signo de su peso semántico, ya que viola el rasgo sintáctico inherente de -común, +contable, -animado, -humano.

El poeta es un mago capaz de ir tornando lo cotidiano en maravilla. La imagen visual y mimética del campanario del que vuela una bandada de palomas, se traspassa al producirse la semiosis. Cito la penúltima estrofa del poema:

El campanario de la iglesia,
 es un escamoteo de prestidigitación,
 saca de su campana
 una bandada de palomas. [p. 54]

Fonológicamente, la estrofa traza el vaivén de la campana al sonar. Por eso "campanario" queda repetido en el tercer verso por "campana." La repetición de la "a" en "campana" también se reproduce en el signo "bandada." "Bandada" contiene en sí el signo "banda" que refuerza la imagen auditiva y la interpenetra a la imagen visual de la superficie. La campana funciona aquí, por extensión de bandada, como una "banda hada," un sonido que traspasará la imagen visual que se presenta, que tornará la realidad en maravilla. Además, "dada" también sugiere el "dado" de la primera estrofa sobre todo por su asociación con el sintagma "escamoteo de prestidigitación." Este último signo, fuertemente sobredeterminado ya que es creado por Gironde del sustantivo "prestidigitador," se relaciona también, por su peso semántico de "digital," a "dedo," al "dado" y, por su significado relacionado con la magia, a la "bandada" de palomas. "Prestidigitación" repite fonológicamente el

fonema "ig" de la iglesia, mostrando la conexión de la iglesia a la magia. Este lenguaje mágico que es una ilusión, un juego, también se repite en el orden sintagmático.

El sintagma "palomas" surge por su relación semántica con "prestidigitación" pues generalmente, los magos sacan "palomas" de un sombrero. Como significante, "palomas" contiene en sí el signo "palo," que se relaciona al badajo de la campana que es la parte que produce el sonido. Además, el otro signo que funciona como "sous texte" de palomas, "lomas," refuerza visualmente la imagen de la forma de la campana y, además, se relaciona por su peso semántico de altura, al campanario. El campanario "es" y al mismo tiempo "saca." Esta unión simultánea de un sintagma nominal a uno copulativo y a un verbo transitivo que personifica el campanario, es otro ejemplo del "simultaneísmo" de la teoría cubista. Pero toda esta ilusión, este juego de signos del poeta, esta magia, hace desaparecer el significado mimético para llevarnos a una honda significación. Ya no sólo se trata de una mera imagen visual, sino de la expresión

de una iglesia que es sólo un "escamoteo de prestidigitación," una ilusión, una farsa. El humorismo aparente se traduce en un ataque vehemente a la iglesia establecida. Por eso, el signo en que se expresa quedará dinamizado, libre, para poder romper con los principios falsos y rígidos de esa religión.

Esta farsa en dos niveles: al nivel mimético y al nivel semiótico, continúa simultáneamente en la próxima estrofa:

Mientras las viejecitas,
con sus gorritos de dormir,
entran a la nave
para emborracharse de oraciones,
y para que el silencio
deje de roer por un instante
las narices de piedra de los santos. [p. 54]

El adverbio "mientras" que introduce el primer verso, ya indica esa simultaneidad. El uso del diminutivo en los signos "viejecitas" y "gorritos" funciona para acercar más su lente, su perspectiva, y presentar una realidad por la cual siente ternura, lástima. La imagen visual de las viejecitas con sus gorritos de dormir, connota aburrimiento, abulia que se conecta con el ambiente dormilón de Calcomanías.

Todavía el sueño en este poema no lleva a la liberación surrealista que veremos en Espantapájaros. Por eso "dormir" no funciona como sintagma verbal, sino como atributo. Es decir, su poder liberador como verbo de acción queda reducido a una simple frase descriptiva. El sintagma "dormir," también por asociación fonológica, sugiere "Douarnenez" sobre todo al funcionar éste, como ya hemos visto, como signo potencializado, y sugerir no sólo "dormir" y "nez" ("nariz"), sino también "dormir nene" ("Douar" → "dormir"; "ne nez" → "nene"). La sociedad y la iglesia que presenta es una realidad pueril, dormida, que necesita avanzar en el tiempo, despertar. Su poema es casi una canción de cuna que va hechizando el signo mimético hasta potencializarlo. La indeterminación del signo "nave" como sinécdoque de nave de la iglesia y por asociación semántica y fonológica con las barcas que aparecen en el poema -"¡Barcas heridas, en seco, con las alas plegadas!"- [p. 53] completa la interpenetración de la imagen al nivel semiótico. Definitivamente, la selección del signo "nave" en vez de iglesia, se da porque "nave"

funciona como significado para sugerir esa barca, y como significante (n ave) al sugerir esa "no ave;" esto es, esa "barca con las alas plegadas," esa barca que no avanza, que queda inmovilizada en un ambiente estático. La frase "para emborracharse de oraciones," no sólo nos lleva por el significado de "emborracharse" a aquellos marineros que se presentan en el poema, sino también por ser otra imagen auditiva en el poema a aquellas "¡Tabernas que cantan con una voz de orangután!" [p. 53] Ya por medio de este último verso vemos la completa interpenetración de planos de este poema. El signo "orangután" surge por relación con el significante "ora" que queda incluido en el signo. Las tabernas, llenas de marineros borrachos, cantan. Este será el mismo sonido que producirá la iglesia, llena de viejecitas "borrachas." No se trata de dos visiones distintas, sino de una interpenetración de la taberna y la nave de la iglesia, lugares que emborrachan, que denigran al ser humano. En esta realidad agobiante, lo mismo el canto que el silencio embriaga. El propósito del poema girondiano no consiste, entonces, en trascender esa realidad

mimética y convertirla en otra espiritual, sino solo en presentarla, en ponerla al descubierto. Su poesía en esta etapa enmascara un lenguaje dinamizado, es un pleno carnaval del signo.

b. El carnaval del signo

Lo mismo Enrique Molina que Alfonso Sola González han señalado la diferencia de los dos "Nocturnos" que aparecen en los Veinte poemas de los otros poemas del libro. Dice Molina: "En Veinte poemas los dos "Nocturnos" se abren como una grieta que puede desmoronarlo todo. Dos breves paréntesis, suficientes, sin embargo, para introducir el desasosiego en esa fiesta de los sentidos, la sensación de algo tenebroso y difuso, en acecho bajo el calor y la algarabía diurna. Sola González señala que los elementos poético-humorísticos han sido sustituidos por elementos poético-líricos.

Nos parece, sin embargo, que el tono de los "Nocturnos" está muy de acuerdo con el de otros de los Veinte poemas. La diferencia es que el signo en estos dos poemas no está enmascarado.

Los otros 18 poemas nos parecen a primera vista "una fiesta de los sentidos" pero en el fondo se trata de un "carnaval de los sentidos" que enmascara una realidad agobiante y falsa que es, precisamente, la que aflora en los "Nocturnos." Los ambientes de los otros poemas parecen soleados, pero ya hemos visto que esto no es así. El "Paisaje Bretón" presenta un mar "empantanado" que se relaciona con la rigidez de la iglesia establecida. El único líquido que fluye aquí es la bebida alcohólica que emborracha a la humanidad.

Vimos también que "Croquis en la arena" presenta, verdaderamente, una realidad de escombros y llena de polvo. Las gaviotas, en el mismo poema, no vuelan sino que "fingen el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel." [p. 57] Esta imagen visual se relaciona con la poética girondiana. El poema es metalenguaje. El pedazo de papel es el papel que tantas veces rompió Girondo en su esfuerzo por llevar su signo poético hacia una semiosis. Es por esto que él mismo afirma: "Después, para redimirme, rompí papel durante varios años hasta que en 1922 publiqué algunos de los que se salvaron."

Las "bandadas de gaviotas" se relacionan con la "bandada de palomas" del "Paisaje Bretón." El plural "bandadas" dinamiza y dispersa el signo en diferentes direcciones. El cambio del signo "palomas" a "gaviotas" acrecienta, por relación semántica, el vuelo descendente. El uso del sintagma verbal "fingen" señala una vez más la realidad como truco, ilusión y, por lo tanto, también se relaciona con "el escamoteo de prestidigitación" del primer poema.

La única realidad que cuenta en el poema girondiano es la realidad lingüística y verbal. Las imágenes visuales sólo fingen ser importantes en el poema, pero esconden un metalenguaje profundo que se revelará a través de la semiosis del lector. Las imágenes visuales quedarán destrozadas al ser traspasadas por el signo en su semiosis. Por eso, el signo "destrozado," queda física y visualmente, al ser separado, reforzado semánticamente. La repetición fonológica de la rima asonante interna en "a-o" en "-zado," "pedazo," "blanco," acrecienta la velocidad con que el vuelo desciende, para así destrozarse en la nada de un

papel en blanco. El aislar tipográficamente el signo "-zado" y aliarlo a "pedazo," lo dinamiza en otras posibilidades fonológicas y semánticas. El fonema "-zado" se une al signo "pedazo" para integrarse en lo "pesado" del vuelo descendente. Todas las imágenes gironianas se referirán a una realidad metalingüística.

Ya vimos también que "Fiesta en Dakar" sugiere una realidad negra y agobiante. Es que el ambiente que predomina en este poemario es el del carnaval enmascarado que presenta el poema "Corso." Aquí el poeta introduce al hombre "cloriformado bajo los antifaces/ con su olor a pomo y a sudor/ y su voz falsa." [p. 74] El poema nada tiene que ver con el significado del signo "Corso;" sin embargo, como significante, el título determina el poema. Tinjjanov ha señalado que en cada palabra existe un "valor absoluto," cada palabra tiene un centro, un "alosema" que determina el contexto poético.¹³¹ El "or" de "Corso" será su alosema. "Corso" funciona como lo que Hymes ha llamado "palabras temas" puesto que contiene el sonido dominante del poema, expresa el tema

del poema y se halla en una posición preeminente.

De acuerdo con la paragramática de Kristéva que halla los componentes de toda palabra importante

en el texto, la repetición del fonema "or" en el poema es agobiante: "corso," "cloroformado," "olor," "sudor," "cordón," "colores." El lenguaje, cloroformado, da vueltas, participa en la comparsa, en un carnaval soñoliento. El lector que logre traspasar la realidad mimética y envolverse en el proceso semiótico podrá ver más allá de los "antifaces" del lenguaje poético.

El hombre queda denigrado. Por eso se presenta bestializado. La cabeza de esta humanidad es una "cabellera desgredada de largas tiras de papel." [p. 74] Este verso se relaciona con el que dice "le tiran pequeños salvavidas de todos los colores." [p. 74] "Tiras," como sintagma nominal, sugiere el sintagma verbal "tirar." Los signos deben ser "tirados" como los dados de Max Jacob para potencializarlos, hacerlos capaces de liberar al lector para que se envuelva en el proceso semiótico. Los signos, al ser lanzados, servirán como verdaderos "salvavidas." El poema es en sí

un salir al corso, una campaña del poeta para perseguir esa humanidad y ese lenguaje enemigos.

De primer momento el poema "Biarritz" también parece una estampa superficial de un casino de juego. Sin embargo, ya el título funciona como "signo dual." "Biarritz" no sólo se refiere al nombre propio del lugar, sino como "signo-señal" sugiere dos planos de significación: el mimético y el semiótico, por el sufijo "bi" que significa "dos." El significante "arritz" también sugiere, por su relación fonológica con el signo "arista," precisamente la línea de intersección de los dos planos de significación. Nos indica también "aristocracia" (la que solía frecuentar aquel balneario de la Riviera francesa) que es el segmento de la humanidad que Gironde escoge aquí para ridiculizar. Este signo "aristocracia" es importante porque ya contiene en sí el signo "asco" que es precisamente la combinación fonética que se repite y perdura en el poema. "Biarritz" será una "vía del asco," un camino que presenta una humanidad denigrada. El primer verso dice: "El casino sorbe las últimas gotas de crepúsculo." [p. 75] El

"casino" como signo, ya contiene en sí, la contradicción o la binaturalidad del signo, el sí y el no, como "el ying y el yang" de los japoneses. Además, repite, por combinación fonológica, "asco," signo que, como anunciamos, se repetirá ad infinitum en el poema.

El crepúsculo pierde su connotación semántica como significado positivo de una claridad, y funciona como significante negativo con su obvia composición de signos negativos: "pus," "culo." "De crepúsculo" sugiere fonológicamente "decrépito," y las "gotas," al metastasearse resultan en "asgo" que nos indica "asco." El lenguaje es falso, es un timo sugerido por el "timar" del signo "últimas." El lector tendrá que traspasar ese lenguaje superficial y mentiroso y llegar a la semiosis.

El mismo vocabulario denigrante se esconde tras la exclamación: "¡Pupilas que se licúan al dar vuelta las cartas!" [p. 75] Si damos vuelta a los signos de este verso, y los dejamos funcionar como significantes sin significado, el verso esconde una realidad más profunda. Tenemos que dividir los signos, aflojarlos y dejarlos funcionar en

"lascas," realidad sugerida por la unión de los fonemas "las cartas." Además de "lascar" los signos en fonemas con vida propia, tenemos que ligarlos para sugerir otras posibilidades. Esto también queda sugerido por el metalenguaje escondido que aflora en el verso. El signo "licúan" sugiere fonológicamente "ligan." La velar fricativa sonora de "ligan" se convierte en la velar oclusiva sorda por influencia semántica del significante "anal" y su relación con el "culo" ya mencionado. El signo "anal" surge al ligar los significantes "licuan al." "Asco" también queda sugerido fonológicamente al ligar "pupilas que." El próximo verso también parece fuertemente sobre-determinado para sugerir este asco por una humanidad falsa: "Collares de perlas que hunden un tarascón en las gargantas." [p. 75] Se trata no sólo de una personificación, sino también de una sinécdoque que presenta las gargantas en vez de las mujeres. Pero aun las joyas que parecen brillar, contienen una realidad semántica negativa. Los collares de perlas no muerden, sino que "hunden un tarascón en las gargantas." Esto es significativo porque la selección del signo "tarascón" para significar

"mordizco," repite fonológicamente el signo "asco."

El sintagma "hundir" refuerza la idea del vuelo hacia abajo. Las gargantas capaces de cantar libremente, expresan sólo falsedad y asco. Es decir, Girondo burla el signo romántico de la exclamación, escondiendo detrás de él, una realidad en ruinas.

Los dos "Nocturnos" sirven entonces como el puente que enlaza su primer poemario con el segundo. En ellos aflora a nivel mimético, como en Calcomanías, la tristeza y el asco que aparece en los otros poemas solo como "sous-texte" enmascarado. Sin embargo, se da en ellos, como también en Calcomanías, el mismo carnaval del signo, el mismo sentido humorístico del metalenguaje girondiano. Es por esto que la luna, símbolo poético por excelencia, también aparece aquí profanizada: "La luna, como la esfera luminosa del reloj de un edificio público." [p. 77] Y también su canto sigue siendo "humilde y humillado" pues es como el "de los mingitorios cansados de cantar!" [p. 77] El significado de este verso queda reforzado por la pobreza acústica y la repetición de los mismos fonemas: "canto"-"cantar"/

"humilde"-"humillado" / "humillado"-"cansado."

El único sintagma que sobresale es "mingitorio," que ya indica la naturaleza cotidiana de la empresa poética de Gironde.

c. Calcomanías

Se percibe el mismo aburrimiento y cansancio en Calcomanías. No obstante, subsiste aquí el mismo carnaval humorístico del signo que vimos en el primer poemario. En el poema que Gironde dedica a Ramón Gómez de la Serna, titulado "Calle de las Sierpes," aparece la humanidad desmembrada que había aparecido en Veinte poemas. (Compárese este poema con "Croquis en la arena," p. 56 o el dibujo de la página 86). Ahora la humanidad se presenta no sólo desmembrada en las partes del cuerpo, sino también concretizada en las cosas que posee. Empieza el poema diciendo:

Una corriente de brazos y de espaldas
nos encauza
y nos hace desembocar
bajo los abanicos,
las pipas,
los anteojos enormes
colgados en medio de la calle;
únicos testimonios de una raza
desaparecida de gigantes. [p. 98]

Para notar la diferencia de grado entre este poemario y el primero, sólo tenemos que comparar esta última imagen a aquella del poema, ya comentado, "Milonga" en que afirma: ". . . entre un oleaje de brazos y de espaldas estallan las trompadas " [p. 65] Aquí aun los brazos y las espaldas han desaparecido. La penúltima estrofa del poema esconde su significación semiótica:

En los invernáculos
edificados por los círculos,
la pereza se da como en ninguna parte
y los socios la ingieren
con churros o con horchata,
para encallar en los sillones
sus abulias y sus laxitudes de fantoches. [p. 99]

El poema girondiano queda hondamente motivado por sus significantes con una imagen acústica negativa. El signo "invernáculo" viola su orden como significado de invernadero positivo capaz de prevenir el frío, y funciona como significante de raíz negativa, ya que refuerza el sufijo negativo "in," negativiza el infinitivo "ver" (ver-na) → (no ver nada) y aísla el significante "culo," que queda reforzado en el segundo verso por el signo "círculos." Los "círculos," con su obvia connotación de no

avanzar, de una sociedad cerrada y sin poder liberador, están repetidos fonológicamente por el verso "con churros o con horchata" en que notamos la repetición gráfica del círculo, el fonema /o/. La humanidad se ha convertido en títeres que están físicamente dentro de un círculo. El sintagma "laxitudes de fantoches" repite otra vez la idea anal, ya que el signo "laxitudes" en vez del usual "lasitudes" sugiere, por el cambio fonológico de la "s" a la "x", el signo "laxante" con sus obvias connotaciones. En el eje sintagmático "laxitudes" también refuerza la idea anal al unirse al signo "fantoches" que contiene el signo "ano." El uso del signo "ingieren," que fonológicamente indica "digieren," se enlaza al signo "laxitudes." No sólo lo real, los "churros" y la "horchata" quedan ingeridos, sino también lo figurativo, "la pereza." La idea del círculo sin movimiento en que reside esa humanidad falsa, queda repetida por el signo "encallar," que connota falta de movimiento. "Encallar" se alía fonológicamente al título del poema "Calle de las Sierpes." Esta calle no tendrá movimiento. "Encallar" también

se une por la repetición de la palatal lateral sonora a "sillones," signo que repite como significante "si-llones" (nones), su significado de silla que no avanza. El signo girondiano queda desautomatizado, pero siempre repite la misma realidad estática y agobiante.

El poema "El tren expreso" es la concretización de la obsesión girondiana por la realidad angustiada. Por eso, a pesar de que las imágenes se suceden rápidamente, no añaden nada nuevo, sino que se repiten en el poema para terminar en un completo círculo, ya que el poema termina precisamente con la misma estrofa con que empezó. El viaje no progresa. El poema está fechado: "¿España? ¿1870? . . . ¿1923? . . ." [p. 103] No ha habido proceso cronológico ninguno, como tampoco lo ha habido en distancia. El poema es un círculo completo en que la salvación es imposible.

En una posición preeminente, ya que introduce el círculo repetitivo, hallamos dos veces en el poema una estrofa significativa por su uso continuo del polisíndeton:

¡Campanas! ¡Silbidos! ¡Gritos!;
 y el maquinista, que se despide siete veces
 del jefe de la estación;
 y el loro, que es el único pasajero que protesta
 por las veintisiete horas de retardo;
 y las chicas que vienen a ver pasar el tren
 porque es lo único que pasa. [p. 101]

Se une aquí a la imagen visual, la imagen auditiva.

La "y griega" no añade nada, sólo repite signos
 autómatas en su función habitual. Aparece allí

un loro con reminiscencias de aquel del A. O.

Barnabooth de Valery Larbaud. El número 7 del

segundo verso queda duplicado por la figura 27.

En el último verso el signo "pasa" funciona como
 "signo dual" al sugerir no sólo el movimiento del
 tren, sino también la acción de ocurrir, de suceder
 algo. El tren no avanza, sino que penetra esa
 realidad repetitiva.

La humanidad que Gironde presenta, como aquella
 de "Corso," habla un lenguaje falso. En el poema
 "Tánger" la delata. La multitud

negocia en todas las lenguas de Babel,
 arroja y abaraja los vocablos,
 como si fueran clavos,
 se los arranca de la boca
 como si se extrajera los molares. [p. 108]

La tarea de Gironde será precisamente la de potenciar

estos signos de los que la humanidad abusa y que él desprecia.

El poema en que mejor queda expresado este esfuerzo, es el último de Calcomanías, "Semana Santa." Aquí volvemos a ver la interpenetración que existe entre la iglesia y la taberna, lugares que emborrachan a la humanidad. Este poema es un verdadero ejemplo del humor que proviene de la polarización entre palabras que actualizan los dos componentes del intertexto; es decir, el mimético y el semiótico. La procesión del Viernes Santo está vista como una mascarada social. Nos reiremos porque la rigidez superficial chocará con la flexibilidad de la vida. El poema se basa en la discrepancia entre lo que esperamos por el título, y lo que verdaderamente encontramos en el texto.

Las metáforas de este poema, como todas las de estos poemarios, resultan humorísticas ya que los campos semánticos y los sistemas descriptivos del tenor y el vehículo son completamente remotos el uno del otro. Por ejemplo, el "Miércoles Santo" comienza con esta metáfora humorística: "Las tribunas y las sillas colocadas enfrente del

Ayuntamiento progresivamente se van ennegreciendo, como un pegamoscas de cocina." El humor nace de la desmesura de la comparación.

Los signos en el poema pasan al mismo tiempo que las imágenes visuales. El humor penetra el signo y de ahí nacen los juegos de palabras:

Pasa:

El Sagrado Prendimiento de Nuestro Señor, y Nuestra Señora del Dulce Nombre.

El Santísimo Cristo de las Siete Palabras, y María Santísima de los Remedios. [p. 125]

La procesión empieza en un nivel mimético religioso ("El Sagrado Prendimiento de Nuestro Señor") pero se desliza a través de la referencia a lo lingüístico ("Nuestra Señora del Dulce Nombre," "El Santísimo Cristo de las Siete Palabras"), a otro nivel de significación que satirizará y destruirá la realidad mimética. De ahí surge el humor aparente del último término "María Santísima de los Remedios" que funciona también como cliché lingüístico para profanar la religión y lo solemne. Es significativo que la última figura del paso es "La Quinta Angustia de María Santísima." El cliché -"María Santísima"- queda sobredeterminado por su repetición. La religión

y sus ceremonias se han profanado. El signo, como la religión, ha perdido su poder revelador y mágico. Los pasos pasan y al girar, los signos quedan dinamizados, rompiendo así la rigidez de lo ceremonial. Los signos también quedarán interpenetrados. Los pregones de los aguateros se unen al repiqueteo de campanas, como imágenes auditivas. Sin embargo, el nivel mimético del pregón queda violado cuando las nubes comienzan a llorar precisamente a través del pregón. El poema dice:

Cuando el Señor aparece en la puerta, las nubes se envuelven con un crespón, bajan hasta la altura de los techos y, al verlo cogido como un torero, todas, unánimemente, comienzan a llorar.

¡Agua!
¡Agüita fresca!
¿Quién quiere agua? [p. 124]

La imagen visual de las nubes y la lluvia que cae, queda fuertemente aliada a la imagen auditiva creada por el pregón. Se trata de otras de las imágenes sinestésicas de Gironde. Este pregón queda unido al otro que escuchamos en el poema: "¡Manzanilla! ¡Almendras garrapiñadas! ¡Jerez!" La imagen auditiva queda aliada así a

la olfativa y aun a la del gusto. Esta última referencia al jerez nos trae, por extensión semántica y también sintagmática, al aguardiente a que se hace referencia en la próxima estrofa:

" . . . los gallegos . . . se resisten a continuar regando los adoquines de sudor, si antes no se les llena el tanque de aguardiente." [p. 126]. Como en el poema "Douarnenez," el agua que predominará en el poema, al nivel semiótico, será el aguardiente, la bebida alcohólica.

Más adelante, en el mismo poema, afirma:

" . . . mientras en bordejeos de fragata las cofradías que no han fondeado aún en las iglesias, encallan en todas las tabernas, abandonan sus vírgenes por la manzanilla y el jerez." [p. 129] El signo "bordejeos" es una creación girondiana para sugerir la imagen auditiva del "gorjeo," el trinado de un pájaro o del niño que aún no habla. La bebida alcohólica nos sumerge en el sopor del sueño, pero también al librarnos de la lógica, nos libera de nuestro lenguaje encadenado y nos permite trinar, hablar con la pureza y la excitación de un niño. Esta será una respuesta a aquella "Carta a La Púa"

en que Girondo había afirmado:

Y cortar las amarras lógicas, ¿no implica la única y verdadera posibilidad de aventura? ¿Por qué no ser pueriles, ya que sentimos el cansancio de repetir los gestos de los que hace 70 siglos están bajo la tierra? Y ¿cuál sería la razón de no admitir cualquier probabilidad de rejuvenecimiento? [p. 51]

Aunque la bebida alcohólica todavía en este poemario tiene un valor negativo, anuncia ya la liberación de la lógica con la que termina este libro y que abrirá el próximo. El poema finaliza con estas exclamaciones:

¿Morir? ¡Señor! ¡Señor! ¡Libradnos, Señor!
¿Dormir? ¡Dormir! ¡Concedédnoslo, Señor! [p. 130]

El poema ha logrado activar, una vez más, los dos componentes del texto. Al nivel mimético, el poeta, que está cansado físicamente, anhela dormir. Con su usual dosis de humor, Girondo eleva el sueño hacia un nivel sagrado. Al nivel semiótico, el sueño será un arma para poder penetrar al reino del subconsciente en que el poeta podrá rebasar los límites de esta sociedad petrificada y ese signo enmascarado que juega por sacarla de sus moldes.

Todavía en este poema Gironde se deja llevar por la polivalencia del signo ya que dice: "algún balcón gargariza una "saeta" sobre la multitud, encrespada en un ¡olé!, que estalla y se apaga sobre las cabezas, como si reventara en una playa." [p. 126]

El signo "olé" viola su significado y opera sólo como significante para sugerir la asociación fonética con "ola." El poeta utiliza el signo "ola" sólo como significado al sugerirlo a través de la imagen "como si reventara en una playa."

Los "signos duales" abundan en el poema.

Este es el caso del signo "saeta" que sugiere no sólo la copla breve que se canta en las calles durante las solemnidades de la Semana Santa española, sino también su otro significado de flecha. Por eso la metáfora se dinamiza por mediación de la capacidad plurievocativa del signo "saetas": "acribillados de 'saetas' como un San Sebastián." [p. 127]

Una vez más se trata de una imagen sinestésica, al mismo tiempo auditiva que visual. Lo auditivo, por su asociación a la imagen acústica, queda siempre reforzado en los poemas girondianos. El significante nunca queda ignorado, ni relegado a segundo plano,

escondido detrás del significado.

La mezcla de lo solemne con lo profano nos lleva regularmente a la comida. Cansado de los ritos de esa religión falsa, el poeta llega a un café:

- ¡Camarero! Un bife con papas.
- ¿Con Papas, señor? . . .
- ¡No, hombre!, con huevos fritos. [p. 127]

El signo "papas" actúa en su función mimética como alimento. Sin embargo, al valorizar el significante sobre el significado y al continuar el uso del humor para potenciar el signo, Girondo también activa el significado sagrado de "Papas" como jefe espiritual de la religión católica. Se trata una vez más de profanar la religión y, al mismo tiempo, de elevar la realidad más cotidiana a un nivel superior. Es decir, aun el signo cotidiano "papas" puede ser plurisignificativo y plurivalente, traspasado por el humor. El poeta debe luchar por descubrir y revelar la maravilla que existe en la realidad cotidiana. Además de activar su función mimética, el signo "papas" activa una integración en otro nivel de significación que manifestará la semiosis.

Girondo desautomatiza el signo a través del humor. Su poesía ya desde esta temprana etapa es un esfuerzo por valorizar la imagen acústica del signo, por acoplar el significante y el significado. Su propósito, en estos dos poemarios, es ridiculizar el uso del lenguaje cotidiano. La humanidad despreciable tendrá que abandonar el uso de esos vocablos que son "como clavos." El signo en carnaval terminará desenmascarándose. La tarea del poeta será la de potenciar el signo para así llevar al lector del significado a la significación en que se produce la semiosis.

APÉNDICE

De: Guillermo de Torre, Hélices. Poemas. 1918-1922.
 Madrid: Ed. Mundo Latino, 1923

PLAYA

(a Eugenio D'Ors)

El mar de sonrisas sinusoidales se desfleca en
 cabelleras de espumas
 que peinan las gaviotas circunflejas
 Entre la fimbria de olas jóvenes asoma el escote de
 la bahía
 En la rubia playa se destrenza la cabellera solar sobre
 las crenchas rompientes
 Meridio
 Brisa del barnizaje
 Un astro decapitado vuela al extremo de la cuerda con
 que unos niños aventan su cometa
 Las fibras del color latén con una máxima fulguración
 plenisolar
 Los cuerpos desnudos se envuelven en el viento sádico
 aprendiz de estatuario que modela las formas ambulantes
 Triángulo de las barcas vigías
 Las miradas prismáticas se enredan en el gallardete
 final de las maromas
 El puerto escondido nos heliografía con sus mástiles
 Las sombras juegan entre las casetas y un oleaje
 artificial se desriza en los toldos
 El vulturno pulveriza el ímpetu sensual
 Al nadar contra corriente vienen a anidarse en las
 palmas de las manos las formas hesperidias: Se
 tactean los senos del agua y sus opalescencias
 mórbidas acarician los sentidos inmersos
 Ante las danzarinas del maillot las olas se arrodillan
 catecúmenas
 Nadadora en tu estela blanquean los cables de miradas
 y abre filas el oleaje galante
 Y tu gentil amiga nostálgica sobre la arena en tus ojos
 hialinos llevas tatuadas las mareas
 En el friso de paseantes femeninas una bandada de tules
 modula polifónicas transparencias
 El encanto de la mañana cristaliza en estas nereidas
 de organdí que tejen arcos aurirrosados
 Las sombrillas se abren como frutos maduros y en sus
 pulpas se destríen las miradas incitantes
 El sol infatigable lanza dardos

y seca con su lengua dorada las arenas de la resaca
Las horas juguetonas saltan en la comba de la bahía
 enlazadas por el talle
El mar combina alquímicamente los resortes de sus
 coloraciones
y nos abanica con su cola de algas
Una isla de juguete borbotea en mis manos
Y con el último grito de la pleamar vienen a saludarme
 los balandros

Notas

- ¹ Así lo han visto Pierre Guiraud, Paul Valéry, Vossler y Charles Bally, entre otros.
- ² Leo Spitzer, "La interpretación lingüística de las obras literarias," en Introducción a la estilística romance (Buenos Aires: Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1932), p. 91.
- ³ Jan Mukařovský, "Standard Language and Poetic Language," en P. L. Garvin, ed., A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style (Washington: Georgetown University Press, 1964), pp. 17-30.
- ⁴ Jean Cohen, Estructura del lenguaje poético (Madrid: Gredos, 1974), p. 220.
- ⁵ Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale, ed. Rudolf Engler (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1967), pp. 151-52.
- ⁶ Gérard Genette, "Langage poétique, poétique du langage," en Figures II. Essais (Paris: Ed. du Seuil, 1969), p. 145.
- ⁷ Roland Barthes, "Proust et les noms," en To Honor Roman Jakobson, I (Paris: Mouton, 1967), p. 158.
- ⁸ Charles Baudelaire, "Le Poème du haschisch," 4ème partie, en Oeuvres complètes (Paris: Louis Conard, 1928), p. 52.
- ⁹ Victor Hugo, "Réponse à un acte d'accusation. Suite," en Les Contemplations, I (Paris: L. Hachette et Co., 1958), p. 43.

¹⁰ Antonin Artaud, Le Theatre et son double, IV, p. 149, citado en Jacques Derrida, "La parole soufflée," en L'écriture et la différence (Paris: Éditions du Seuil, 1967), p. 277.

¹¹ Vciktor Žirmunskij, "Zadači poëtiki," en Voprosy teorii literatury (Leningrad, 1928), p. 28, citado en Victor Erlich, El formalismo ruso (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 250.

¹² Roman Jakobson, "Co je poesie?", en Mikulas Bakos (ed.), Teoria literatury (Trnava, 1941), p. 180, citado en Erlich, p. 262.

¹³ Stephen Ullman, Semántica. Introducción a la ciencia del significado (Madrid: Aguilar, 1976), pp. 91-130.

¹⁴ Michael Riffaterre, Semiotics of Poetry (Bloomington: Indiana University Press, 1978), p. 4.

¹⁵ Riffaterre, p. 2.

¹⁶ Hedwig Konrad, Étude sur la métaphore (Paris: Librairie Philosophique, 1958), p. 129.

¹⁷ Aldo Pellegrini y Enrique Molina han dado las siguientes clasificaciones de la obra girondiana. Dice Aldo Pellegrini:

"Con Espantapájaros se cierra y llega a la culminación lo que podríamos considerar primer período de la obra de Gironde, que se inicia con Veinte poemas. . . y sigue con Calcomanías. Este período se caracteriza por una interpretación burlesca del mundo exterior. . . .

El segundo y último período de Gironde se inicia con Persuasión de los días y continúa y se afirma en su libro cumbre: En la masmédula. Se caracteriza por la transformación del humor, el cual se vuelve cada vez más negro y dramático, más severo y desnudo, y ya no se solaza -como sucede a veces en sus primeros libros- en el calembour juguetón o en lo pintoresco. Pero se caracteriza, además, por una transformación del tema: el mundo ya no es examinado y transformado mediante los mecanismos combinados de la fantasía y el humor, sino enjuiciado en su totalidad. El artista expresa su destino sin sentido, frente a un mundo negativo y absurdo." Oliverio Gironde (Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1964), pp. 28-30.

Enrique Molina señala tres momentos:

"Uno inicial, que incluye sus dos primeras obras: Veinte poemas y Calcomanías, recorrido de las formas más concretas y donde se instaura el diálogo con lo inmediato, la relación instantánea con las cosas, la experiencia de los sentidos y el mundo exterior. Otro, intermedio, situado ya a mitad de camino entre la tierra y el sueño, entre la realidad y el deseo. Han desaparecido los medios de transporte -ya innecesarios-, las cosas se someten a un conjuro, se sobrepasan o circulan irisadas por el delirio. Situamos aquí a Espantapájaros (también el único relato de Gironde, Interlunio, se ubica en esa dimensión). Y por último, la plena asunción de esa terrible intemperie del espíritu, esbozada primero en Persuasión de los días para culminar En la masedula. Un dinamismo ascendente, en el que se irá desprendiendo como de un lastre del orden utilitario de las cosas, hasta que estas adquieren una transparencia calcinada, fundidas en un único reverbero." "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Gironde," Obras completas (Buenos Aires: Ed. Losada, 1968), p. 14.

18

José Ortega y Gasset, La deshumanización del arte (Madrid: Revista de Occidente, 1967), p. 63.

19

Paul Neuhuys, Poètes d'aujourd'hui (Ambères: Ça Ira, 1922), citado en Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardia, I (Madrid: Ed. Guadarrama, 1971), p. 247.

20

Ramón Gómez de la Serna, Ismos (Madrid: Ed. Guadarrama, 1975), p. 230.

21

Gómez de la Serna, p. 204.

22

Riffaterre, p. 138.

23

Riffaterre, p. 115.

24

Riffaterre, p. 138.

25

Oliverio Gironde, "Carta a La Púa," en Obras completas (Buenos Aires: Ed. Losada, 1968), p. 51.

- 26 Beatriz de Nobile, El acto experimental.
Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje. (Buenos Aires: Losada, 1972), p. 32.
- 27 Guillermo de Torre, I, p. 249.
- 28 Sigmund Freud, Jokes and Their Relations to the Unconscious. (New York: W. N. Norton & Co., 1960), p. 233.
- 29 André Breton, Anthologie de l'humour noir (Paris: Ed. du Sagittaire, 1940), p. 8.
- 30 Gómez de la Serna, Ismos, p. 199.
- 31 Julia Kristéva, Sémeotike: Recherches pour une sémanalyse (Paris: Ed. du Seuil, 1969), p. 146.
- 32 Riffaterre, p. 81.
- 33 Riffaterre, pp. 109-110.
- 34 Jeanine Parisier Plottel, "Intertextuality. New Perspectives in Criticism," New York Literary Forum, 2 (1978), XV.
- 35 Alfonso Sola González, "Oliverio Girondo, iniciador de la vanguardia poética argentina," Cuadernos Hispanoamericanos, No. 163-164 (julio-agosto 1963), pp. 83-101.
- 36 Gómez de la Serna, Ismos, p. 203.
- 37 Juan Loveluck, "La conversación infinita de Luis Emilio Soto," en "Texto de Luis Emilio Soto: Para un perfil de Oliverio Girondo," Revista Iberoamericana, 41, No. 91 (abril-junio 1975), p. 288.
- 38 Así lo ven Edgar Bayley, César Fernández Moreno, Aldo Pellegrini, Guillermo Sucre, Francisco Urondo, Saul Yurkievich, y otros.
- 39 Juan Loveluck, "Texto de Luis Emilio Soto: Para un perfil de Oliverio Girondo," p. 292.

40 Jorge Timossi, Poesía actual de Buenos Aires (La Habana: Casa de las Americas, 1964), p. 29.

41 Tomat-Guido, Francisco y Celia Paschero, La poesía moderna argentina (Buenos Aires: Dirección General de Relaciones Culturales. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1964), p. 26.

42 Arturo Cambours Ocampo, El problema de las generaciones literarias (Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1963), p. 12.

43 Gómez de la Serna, pp. 198-99.

44 Henry Bergson, "Laughter," en Comedy (New York: Doubleday, 1956), p. 89.

45 Ramón Gómez de la Serna, "Las palabras y lo indecible," en Lo cursi y otros ensayos (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1943), p. 208.

46 Oliverio Girondo, "Membrete," en Martín Fierro No. 32 (4 de agosto de 1926), s. p.

47 Riffaterre, p. 81.

48 J. L. Austin, How to Do Things with Words (London: Oxford University Press, 1962), p. 108.

49 Paul Hernadi, "Literary Theory: A Compass for Critics," Critical Inquiry, 3 (1976), p. 380.

50 Oliverio Girondo, Obras completas, p. 63.

51 Girondo, O.C., p. 51.

52 Gómez de la Serna, Total de Grequerías (Madrid: Aguilar, 1962), s.p.

53 Gómez de la Serna, Total, p. XXIII.

54 Bergson, p. 138.

55 Gomez de la Serna, Total, p. XXIII.

56 Todo esto ya ha sido estudiado por Emilio González López, Ramón Gómez de la Serna, TS.

- 57 Sola González, p. 95.
- 58 Gironde, O.C. p. 147 (Todas las referencias a este libro se incluirán en el texto de ahora en adelante.)
- 59 Jan Mukařovsky, "Standard Language and Poetic Language." La traducción del término "foregrounding" como "desautomatización" está dada por Antonio García Berrio en Significado actual del formalismo ruso (Barcelona: Editorial Planeta, 1973), p. 143.
- 60 Umberto Eco, Obra abierta (Barcelona: Ed. Seix Barral, 1965), p. 54.
- 61 Roland Barthes, "La literatura hoy," en Ensayos críticos (Barcelona: Seix Barral, 1967), p. 197.
- 62 Riffaterre, p. 86.
- 63 Pedro Luis Barcia, "Lugones y el ultraísmo," Estudios literarios (La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1966), p. 192.
- 64 Citado en Francisco Urondo, "Prólogo," En la masvida (Barcelona: Ed. Llibres de Sinera, 1972), p. 7.
- 65 Leopoldo Lugones, Obras poéticas completas (Madrid: Aguilar, 1959), p. 206.
- 66 Lugones, p. 211.
- 67 Ricardo Güiraldes, El cencerro de cristal (Buenos Aires: Ed. Losada, 1952), p. 44.
- 68 Güiraldes, p. 75.
- 69 Velemir Klebnikov, "Nasă osnova," en Sobranie proizvedenij, V (Leningrad, 1923), p. 326, citado en Victor Erlich, El formalismo, p. 69.
- 70 Güiraldes, p. 126.
- 71 Gómez de la Serna, Ismos, p. 21.

72 Max Jacob, Le cornet à dés (Paris: Gallimard, 1949), p. 68.

73 El término "sous-texte" es utilizado por Mary Ann Caws en sus análisis poéticos. Véase, por ejemplo, su artículo titulado "Supression et sous-texte: une relecture d'Antonin Artaud" en Le Siècle Eclaté: Théorie/tableau/texte, No. 2 (Paris: Minard, 1978), pp. 175-198.

74 Guillaume Apollinaire, "La Victoire," en Oeuvres Poétiques (Paris: Gallimard, 1965), p. 310.

75 Guillaume Apollinaire, citado en Dictionnaire de la poésie française contemporaine (Paris: Librairie Larousse, 1968), p. 13.

76 Paul Morand, Poèmes (1914-1924) (Paris: Au sans pareil, 1924), p. 19.

77 Alfonso Sola González, p. 88.

78 Morand, p. 18.

79 Morand, p. 14.

80 Morand, p. 11.

81 Oliverio Gironde, "Membretes," M.F., No. 4 (15 mayo 1924), s.p.

82 Guillermo de Torre, "Ultraísmo en América Hispana," Testigo, No. 2 (abril-junio 1966), p. 12.

83 Jorge Luis Borges, citado en Gloria Videla, El ultraísmo. Estudio sobre los movimientos poéticos de vanguardia en España (Madrid: Gredos, 1963), p. 146.

84 Manifiesto "Ultra" firmado por X. Bóveda, C. A. Comet, F. Iglesias, G. de Torre, Pedro Garfias, J. Rivas Panedas y J. de Aroca, Grecia, No. IX (15-III-1919), p. 11, citado en Videla, p. 151.

85 Jorge Luis Borges, "Acotaciones," Proa, No. 1 (1922), p. 30.

⁸⁶ Jorge Luis Borges, Prólogo, La calle de la tarde de Nora Lange (Buenos Aires: J. Samet, 1924), p. 6.

⁸⁷ Guillermo de Torre, "Oliverio Gironde. Un poeta consecuente," Proa, No. 12 (julio 1925), p. 20.

⁸⁸ Guillermo de Torre, Hélices. Poemas. 1918-1922. (Madrid: Ed. Mundo Latino, 1923), p. 118.

⁸⁹ Videla, p. 20.

⁹⁰ Barcia, p. 192.

⁹¹ Evar Méndez, "La generación de poetas del periódico Martín Fierro," Contrapunto, 2, No. 13-14 (agosto 1945), p. 9.

⁹² Méndez, p. 9.

⁹³ Eduardo González Lanuza, Prólogo, Prismas (Buenos Aires: J. Samet, 1924), pp. 10-11.

⁹⁴ "La vuelta de Martín Fierro," M.F., No. 1 (febrero 1924), s.p.

⁹⁵ Adolfo Prieto, "El martinfierrismo," Revista literaria argentina e iberoamericana, No. 1 (diciembre 1959), p. 18.

⁹⁶ Ramón Gómez de la Serna, Mis mejores páginas literarias (Madrid: Ed. Gredos, 1957), p. 37.

⁹⁷ Jorge Luis Borges, Obra poética 1923-1964 (Buenos Aires: Emecé, 1964), p. 91.

⁹⁸ Borges, O.P., p. 38.

⁹⁹ Borges, O.P., p. 17.

¹⁰⁰ Nora Lange, La calle de la tarde (Buenos Aires: J. Samet, 1924), p. 92.

¹⁰¹ González Lanuza, Prismas, p. 77.

¹⁰² Roland Barthes, S/Z (Paris: Editions du Seuil, 1970), p. 21.

- 103 Roland Barthes, S/Z, p. 12.
- 104 Lautréamont, Oeuvres complètes, Canto VI (Paris: Corti, 1963), p. 255.
- 105 Pedro Salinas, citado en Gaspar Gómez de la Serna, Ramón (Obra y Vida) Madrid: Taurus, 1963), p. 119.
- 106 Así lo llama Enrique Anderson Imbert en Historia de la literatura hispanoamericana, II (Fondo de Cultura Económica, México 1954), p. 79.
- 107 León Benarós, "La generación del 40," El 40, No. 1 (primavera 1951), p. 3.
- 108 Francisco Urondo, Veinte años de poesía argentina 1940-1960 (Buenos Aires: Ed. Galerna, 1968), p. 11.
- 109 Jorge Luis Borges, "Oliverio Girondo, 'Calcomanías,'" M.F., No. 18 (26 de junio de 1925), s.p.
- 110 Rémy de Gourmont, Le problème du style (Paris: Société du Mercure de France, 1902), pp. 10-32.
- 111 Rémy de Gourmont, p. 36.
- 112 Georges Bracque, "Pensées et réflexions sur la peinture," Nord-Sud (noviembre de 1917), citado en David Bary, Huidobro o la vocación poética (Granada: Universidad de Granada, 1963), p. 57.
- 113 Guillaume Apollinaire, Les peintres cubistes (Paris: Figuière, 1913), pp. 11 y 24.
- 114 Pierre Réverdy, "Le cubisme," Nord-Sud (1917), citado en Bary, p. 57.
- 115 Max Jacob, p. 23.
- 116 Gómez de la Serna, Ismos, p. 41.
- 117 "Despedida a Girondo," M.F., No. 36 (12 de diciembre 1926), s.p.
- 118 Luis Góngora, "Paul Morand, el cosmopolita," M.F., No. 4 (15 de mayo de 1924), s.p.

- 119 F. T. Marinetti, Les mots en liberté futuristes (Milano: Ed. Futuriste di "Poesia", 1919), pp. 15-16.
- 120 F. T. Marinetti, "Manifiesto futurista para los españoles," Prometeo, No. XIX (1910), s.p.
- 121 Ramón Gómez de la Serna, citado en Guillermo de Torre, Historia, II, p. 198.
- 122 Marinetti, Les mots, pp. 11-12.
- 123 "Poscecina Obscestvennomu vkusu" (Moscó, diciembre de 1912), citado en Victor Erlich, p. 58.
- 124 Oliverio Gironde, comentario crítico, M.F. No. 2 (25 de marzo de 1924), s.p.
- 125 Alfonso Sola González, p. 83.
- 126 Sola González, p. 101.
- 127 Marta Scrimaglio, Oliverio Gironde (Buenos Aires: Cuadernos del Instituto de Letras, Universidad Nacional del Litoral, 1964), p. 22.
- 128 Enrique Molina, pp. 17-18.
- 129 Sola González, p. 100.
- 130 Raúl Gustavo Aguirre, "Oliverio Gironde o la palabra en el papel despedazado," Revista Nacional de Cultura, no. 205 (1972), p. 15.
- 131 Jurij Tynjanov, Il senso della parola poetica, citado en García Berrio, p. 148.
- 132 Dell H. Hymes, "Phonological aspects of style," en Style in Language, ed. Thomas A. Sebeok (Cambridge: Technology Press of M.I.T., 1960), pp. 109-131.
- 133 Julia Kristéva. Le texte du roman (The Hague: Mouton and Co., 1976), p. 90.

CAPÍTULO II: LA SEMIÓTICA DEL POEMA
EN PROSA Y DEL HUMOR NEGRO:
ESPANTAPÁJAROS

A. Espantapájaros y su época

En medio de la aridez poética que caracteriza la década del 30 (Véase Apéndice II), aparece un poemario que sorprende y confunde a los lectores y a los críticos. En una época sin verdadero interés poético, Gironde logra vender la edición íntegra de 5,000 ejemplares de Espantapájaros. Su poemario, como también la experiencia publicitaria con que lanzó el libro en Buenos Aires, es un ataque a la sociedad establecida y su lenguaje convencional. Aldo Pellegrini así relata la campaña publicitaria:

Alquiló a una funeraria, la carroza portadora de coronas, tirada por seis caballos y llevando cocheros y lacayo con librea. La carroza transportaba, en lugar de las habituales coronas de flores, un enorme espantapájaros con chistera, monóculo y pipa (este enorme muñeco todavía se encuentra en el hall

de entrada de la actual casa de Gironde en la calle Suipacha, recibiendo a los desprevenidos visitantes). Al mismo tiempo alquiló un local en la calle Florida atendido por hermosas y llamativas muchachas para la venta del libro. La experiencia publicitaria resultó un éxito y el libro se agotó en cosa de un mes.¹

A pesar de que el libro se vendió, es obvio que la sociedad no estaba preparada para recibirlo. Héctor René Laffleur afirma que los críticos permanecieron en silencio ante la obra y que estuvieron de acuerdo con el juicio de "La literatura argentina" (agosto de 1932) que calificaba el poemario como "La última bufonada de una generación que ya no tiene qué decir."² Sin embargo, como vimos anteriormente, Gironde como pastor de las vanguardias, supera desde su primer poemario la "bufonada" ultraísta. Es cierto que la dirección hacia la que apunta Espantapájaros se opone a la poesía íntima y metafísica que cultivan ahora sus coetáneos: Borges, Marechal, Molinari, Bernárdez. Pero Espantapájaros representa la culminación de la primera etapa de la obra girondiana en que el signo se recrea, abriéndose así en su significación semiótica. Además de cerrar esta primera etapa,

ya Espantapájaros anuncia el salto que dará la obra girondiana. Es decir, este poemario marca la transición de la obra crítica del sujeto y el objeto, a la obra crítica del lenguaje. Tal vez podamos decir que Espantapájaros enlaza la distancia que separa la obra de Marcel Duchamp de la de James Joyce, traza la trayectoria que va desde la crítica directa del sujeto y el objeto a la crítica del lenguaje.

El poemario de Girondo es una respuesta al Espantapájaros del poeta argentino Francisco Diéguez, publicado en 1926. Girondo debió de haber conocido este libro de Diéguez, ya que en el número 32 de la revista Martín Fierro, del 4 de agosto de 1926, aparece comentado por Roberto A. Ortelli.³ En ese libro de forma clásica, Diéguez presenta el espantapájaros que era el hombre argentino de aquella época:

No tenía padres. . . no tenía hermanos. . .
 Ni un amigo solo su tristeza hallaba:
 Ni un hombre, ni un árbol, ni un buey,
 ni un caballo,
 Nadie lo quería porque no era nada.⁴

Sin embargo, ya en este libro, Diéguez se queja de que sus palabras no alcanzarán ninguna trascendencia, no le brindarán vida y libertad al espantapájaros que es el hombre. En el poema titulado "El muñeco de humo," Diéguez afirma:

Y hablo. . . Y hablo. . . Y hablo. . .
Y más palabras
como formas del humo en el espacio
fingen ser algo
pero no son nada.⁵

El poema de Diéguez sirve a Girondo como interpretante textual pero ahora las palabras se arman, como veremos más adelante, de la forma del poema en prosa y del humor negro, para así dinamizar el signo y liberarlo de sus limitaciones semánticas y denotativas.

B. Le Cornet à dés como dibujo de ejecución intertextual de Espantapájaros. El poema en prosa

Espantapájaros se distingue de los dos poemarios anteriores por el uso del poema en prosa y del humor negro. Como veremos más adelante, el surrealismo francés deja sus huellas en este poemario. Sin embargo, antes de examinar la influencia decisiva de esa filosofía, es necesario comentar el libro de Max Jacob titulado Le cornet à dés, ya que éste sirve también como interpretante textual a Espantapájaros.

Le cornet à dés regula profundamente la significación de todo futuro poema en prosa al definir el sistema semiótico de ese género literario. El poemario de este poeta cubista sirve de dibujo de ejecución intertextual a todo poema en prosa. Es por esto que Espantapájaros debe de ser leído como metonimia de este género contradictorio que es el poema en prosa.

El famoso prólogo de Le cornet à dés de 1916, al definir el poema en prosa, señala su naturaleza semiótica: "Une oeuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on en peut faire

avec la réalité.⁶ Es decir, el poema debe operar como realidad lingüística que señala otras direcciones distintas de la realidad mimética.

Los principios que Max Jacob define como propios del poema en prosa, son utilizados por Girondo. Afirma Max Jacob: "La dimension n'est rien pour la beauté de l'oeuvre, sa situation et son style y sont tout."⁷ Max Jacob exige que en su situación el poema esté alejado del sujeto, y añade: "Surprendre est peu de chose, il faut⁸ transplanter." El estilo del poema en prosa debe ser "comme la mise en oeuvre des matériaux⁹ et comme la composition de l'ensemble." Es decir, de acuerdo con Max Jacob, el poema en prosa debe formar un ente autónomo, debe ser un poema-objeto con su propia realidad lingüística, alejado de la realidad mimética, para así trasplantar al lector. Max Jacob define su teoría del poema-objeto diciendo: "Le sujet n'y a pas d'importance et le pittoresque non plus. On n'y est préoccupé que du poème lui-même, c'est-à-dire, de l'accord des mots, des¹⁰ images et de leur appel mutuel et constant."

El poema en prosa de Max Jacob se basa en la teoría simbolista de que la función de las palabras

en poesía no es denotativa como lo es en la prosa.

En una carta que le escribe al poeta René Guy Cadou, Max Jacob define el estilo poético: "C'est un style où les voyelles ont leur nombre, où les diphtongues sont pesées, où les consonnes se répètent ou ne se répètent pas. La propriété des termes y a moins d'importance que leur euphonie."¹¹ Usando su verdadero talento para los juegos de palabra, Jacob en una carta a Louis Emié afirma: "Ce qui te manque pour devenir un très grand poète, c'est la jonction¹² entre tes mots et tes maux." En el poema en prosa de Max Jacob se valorarizará el significante del signo lingüístico, la función connotativa de las palabras, y la forma estructural del poema. Así se logrará trasplantar al lector a un clima diferente del de la realidad mimética y se producirá la semiosis. El poema en prosa resulta ser entonces el solo vehículo apropiado para expresar y tratar de resolver la contradicción en la vida y en el lenguaje.

Hacemos ahora un paréntesis dentro de nuestra discusión de la influencia decisiva de Le cornet à dés, para precisar cuál es el valor del uso del poema en prosa en la obra girondiana.

El poema en prosa moderno ha sido bien estudiado por Suzanne Bernard. Afirma ésta que la contradicción y la antinomia son el principio básico del poema en prosa moderno:

. . . le poème en prose, non seulement dans sa forme, mais dans son essence, est fondé sur l'union des contraires: prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur. . . De là sa contradiction interne, de là ses antinomies profondes, dangereuses -et fécondes; de là sa tension perpétuelle et son dynamisme.¹³

La dinamización del signo alcanza ahora también la forma exterior del poema. Se da aquí ya no sólo un acercamiento de los dos componentes del signo -significante y significado- sino también de los dos componentes del poema -forma y contenido.- Ya que el poema en prosa posee un dinamismo intrínseco a su misma definición contradictoria, Girondo lo utiliza como vehículo para acoplar su forma exterior a su significación semiótica de contradicción humana.

Suzanne Bernard también ha señalado que desde Rimbaud el poema en prosa se ha convertido en "un instrument de lutte contre les conventions du

langage et les détestables artifices de la littérature,
 en même temps que l'instrument d'une conquête
 métaphysique."¹⁴ Gironde utiliza el poema en prosa
 ya no sólo para luchar en contra del signo convencional
 y estático, sino también para liberar a la humanidad.

Michael Riffaterre en su libro titulado Semiotics of Poetry dedica una sección a este género contradictorio que es el poema en prosa. Allí señala que el poema en prosa es un desvío del poema, como el verso lo es de la prosa. Por lo tanto, sugiere que lo que caracteriza un poema en prosa es una matriz con dos funciones en vez de una. Continúa Riffaterre: "it generates significance, as in all poetry, and it generates a particular formal constant, such that the constant is coextensive with the text and inseparable from the significance."¹⁵ Repite así la idea de Bernard de que el poema en prosa contiene las semillas de una contradicción, un juego de significado que se resuelve o se repite en el poema. Al distorsionar la realidad mimética, Gironde se refugia en una forma cuya misma naturaleza contradictoria impulsa al lector a participar activamente para encontrar su significación en

el triunfo de la forma sobre el contenido. Veremos más adelante como funciona esto en Espantapájaros.

C. El "extrañamiento" del poema en prosa girondiano

Los poemas en prosa de Le cornet à dés, como también los de Espantapájaros, son una llamada y una respuesta de palabras y de imágenes para así liberar el signo poético. Max Jacob, en el prefacio que escribe para su obra en 1943, explica: ". . . je me suis appliqué à saisir en moi de toutes manières, les données de l'inconsciente, mots en liberté, associations hardeuses des idées, rêves de la nuit et du jour, hallucinations, . . . "

Los famosos juegos de palabras de Max Jacob son un experimento para liberar el poder secreto de las palabras:

En somme, il est remarquable qu'il n'ait pas été remarqué: remarquable, mais non regrettable, car s'il avait été remarqué, il ne serait pas devenu remarquable; il aurait été arrêté dans sa carrière, ce qui eût été regrettable. Il est remarquable qu'il eût été regretté et regrettable qu'il eût été remarqué.¹⁷

A pesar de que ya observamos en los primeros dos poemarios de Girondo esta valoración del signifi-
ficante del signo, tenemos que llegar a los poemas en prosa de Espantapájaros para ver como este

experimento lingüístico cobra vida propia. Raymond Roussel, creador de un método poético que parte de palabras homónimas y homófonas para establecer sus hechos, ha señalado que este sistema sirve al poema en prosa, ya que el desdoblamiento de un mismo sonido en dos sentidos diferentes es el equivalente del sistema de la rima. Afirma Roussel: "Ce procédé est en somme parent de la rime. Dans les deux cas, il y a création imprévue due à des combinaisons phoniques. C'est essentiellement un ¹⁸ procédé poétique." Es decir, el poema en prosa anticipa la lógica, ya que se rige por el significante y no por el significado del signo, para así abrir el signo en otras posibilidades semánticas y llegar a una semiosis.

El poema número 4 de Espantapájaros es el primer experimento girondiano de esta clase:

Abandoné las carambolas por el calambur,
 los madrigales por los mamboretás, los
 entreveros por los entretelones, los
 invertidos por los invertebrados. Deje
 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 padrinazgos, los padre-
 nuestros. 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 intímé, en cambio, con la flagelación, con los flamencos. [p. 163]

Los sintagmas nominales están determinados por sintagmas verbales con connotaciones semánticas negativas: "Abandoné," "Dejé," "No quise saber nada," "me hizo eludir," "tuve que distanciarme." El poeta, para combatir la soledad absoluta que lo amenaza, se muestra sólo solidario del signo en su función intransitiva, es decir, el signo "desautomatizado" según lo define Mukařovský:

In poetic language foregrounding achieves maximum intensity to the extent of pushing communication into the background as the objective of expression and of being used for its own sake; it is not used in the services of communication but in order to place in the foreground the act of expression, the act of speech itself.¹⁹

Victor Shklovsky, uno de los formalistas rusos, había hablado del proceso de defamiliarización a través del cual el objeto pasa de su campo ordinario a una nueva red de relaciones que constituye el
20
objeto de arte. El esfuerzo de Gironde en este

poema es precisamente el de defamiliarizar el signo poético, el de tender una nueva red de relaciones entre ellos que no tenga nada que ver con su función transitiva.

A las "carambolas" de sus primeros dos poemarios, Girondo opone el "calambur." El signo poético ya no es un juego. Al desautomatizarse o defamiliarizarse adquiere vida propia. El significado del signo "carambolas" como lance del juego de billar, queda reforzado por su imagen acústica compuesta de "caramba," interjección juguetona, y "bolas." Además, el signo "olas" también incluido en "carambolas" refuerza el significado de una acción que se amplifica en otras. Los signos, ahora desautomatizados, rodarán como bolas hasta alcanzar toda la realidad lingüística del poema. El poema en sí será un calambur, un juego de palabras.

El signo "calambur" también refuerza su significado a través de su significante. "Calambur" expresa, como signo desautomatizado, la imagen acústica "lamur" que nos lleva a "l'amour." Girondo deja que las palabras se hagan el amor. En un famoso ensayo titulado "Les mots sans rides," André Breton, el jefe del surrealismo francés,

había afirmado: "Les mots du reste ont fini de
 21
 jouer. Les mots font l'amour." El amor entre
 los signos lingüísticos queda también reforzado
 por la repetición fonológica de los dos fonemas
 que forman el signo de obvia connotación sexual,
 "cama" ("carambolas," "calambur" y "madrigales,"
 "mamboretás"). Además, la imagen acústica de
 esta primera referencia -"Abandoné las carambolas
 por el calambur"- sugiere que el poeta ya no mirará
 solo la "cara" ("carambolas") del signo, sino que
 calará en él y en su realidad ("calambur") para
 encontrar su maravilla, su potencialidad.

Antes, al presentar sus Veinte poemas, Gironde
 había afirmado: "Ningún prejuicio más ridículo que
 el prejuicio de lo sublime." Ahora el poeta, al
 calar la realidad, lo sublimará todo. El signo
 poético, al dejar de ser sublime, podrá ser sublimado
 por el poeta para así adquirir plena potencia. Por
 eso ahora dirá: "Preferí el sublimado a lo sublime.
 Lo edificante a lo edificado." El signo lingüístico
 no puede existir sólo como representación de una
 realidad mimética vacía e insignificante. Tiene
 que ser sublimado, edificado por el poeta. En el
 poema 20 de este poemario Gironde concluirá:

Yo he optado definitivamente, por lo sublime y sé, por experiencia propia, que en la vida no hay más solución que la de sublimar, que la de mirarlo y resolverlo todo desde el punto de vista de la sublimidad. [p. 176]

El proceso de Girondo, tanto en su tratamiento del sujeto, del objeto, como del lenguaje que los expresa, se acerca al que Viktor Shklovsky llamó "el recurso del extrañamiento" ("priem ostraneniya"). El artista debe contrarrestar el empuje de la rutina, de la costumbre, llevando el objeto a la esfera de la nueva percepción. En Literatura i kinematograf Shklovsky afirma:

La gente que vive en la costa llega a acostumbrarse tanto al murmullo de las olas que ni siquiera las oye. Por la misma razón, apenas oímos nosotros las palabras que proferimos. . . . Nos miramos mutuamente, pero ya ni siquiera nos vemos. Nuestra percepción del mundo se ha desvanecido, lo que ha quedado es un simple reconocimiento.²²

El esfuerzo girondiano consiste precisamente en arrancar el objeto y el signo de su contexto habitual para obligarnos a percibir su verdadera significación. Es por eso que en el poema número 14 de Espantapájaros, la abuela, mujer senil y, por lo tanto, liberada de la lógica, brinda al poeta la teoría que adoptará

Girondo en este poemario. Afirma:

La costumbre nos teje, diariamente, una telaraña en las pupilas. Poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario, y aunque los mosquitos vuelan tocando la corneta, carecemos del coraje de llamarlos arcángeles. Cuando una tía nos lleva de visita, saludamos a todo el mundo, pero tenemos vergüenza de estrecharle la mano al señor gato, y más tarde, al sentir deseos de viajar, tomamos un boleto en una agencia de vapores, en vez de metamorfosear una silla en transatlántico.

Por eso -aunque me creas completamente chocha- nunca me cansaré de repetirte que no debes renunciar ni a tu derecho de renunciar. El dolor de muelas, las estadísticas municipales, la utilización del aserrín, de la viruta y otros desperdicios, pueden proporcionarnos una satisfacción insospechada. Abre los brazos y no te niegues al clarinete, ni a las faltas de ortografía. Confeccionate una nueva virginidad cada cinco minutos y escucha estos consejos como si te los diera una moldura, pues aunque la experiencia sea una enfermedad que ofrece tan poco peligro de contagio, no debes exponerte a que te influencie ni tan siquiera tu propia sombra. [p. 183-4]

Es decir, el poema en prosa girondiano será un esfuerzo consciente por liberar el objeto y el signo que lo designa de su significado habitual, presentándolo así con una nueva luz en que el lector iniciado pueda percibir su semiosis.

El poema número 4 es un primer esfuerzo por

lograr el extrañamiento directo del signo. Las palabras se hacen el amor sugiriendo de este modo, una realidad superior a la mimética. A pesar de que las asociaciones de signos surgen como resultado de su parentesco o familiaridad fonológica, a veces sus componentes acústicos también refuerzan un parentesco semántico. Por ejemplo, sabemos que "madrigales" se asocia al signo "mamboretás" por la repetición fonológica del fonema "ma." Sin embargo, el componente "mambo" del signo "mamboretás" adquiere vida propia por su relación semántica de composición musical con "madrigal." El proceso girondiano se acerca al que definía Tynjanov al decir que "Si se alínean ordenadamente palabras dispares, pero de sonoridad parecida, se volverán parientes." ²³ La repetición fonológica de los prefijos "entre" e "in" ("entreveros," "entretelones" e "invertidos," "invertibrados") expresan el esfuerzo del poeta por calar más hondo, por descubrir lo que existe entre los signos poéticos y en los signos. Sólo adentro, cuando el signo poético adquiriera vida propia, el poeta podrá percibir y así comunicar la libertad absoluta que él desea. Esta idea

queda reforzada acústicamente por la repetición fonológica de "in ver te(i)" en los signos "invertidos" e "invertidos." Sólo el signo poético, con su capacidad de conjugarse libremente, podrá salvar al hombre de la soledad absoluta que queda sugerida por la repetición insistente del fonema "so": "sociólogos, solistas, sodomitas, solitarios."

Como resultado del acoplamiento amoroso de los signos surge el signo "prostáticos." Como significado "prostáticos" se asocia al léxico de connotación sexual y amorosa en el poema. Como significante, el distanciamiento de los "prostáticos" (pro estáticos) indica el esfuerzo del poeta por dinamizar el signo poético. Al dinamizar el signo, el poeta tendrá que "defamiliarizarlo" con su obvio enlace con la afirmación girondiana de que siente "repulsión hacia los parentescos." Pero así, alejado de sus relaciones lógicas y familiares -sus "padri-nazgos" y "padrenuestros"- el signo podrá adquirir su plena potencia. El acto poético será una conjuración mágica, una procreación de signos desautomatizados. Afirma Girondo: "Conjuraré las conjuraciones más concomitantes con las conjugaciones conyugales."

Al unirse, al enlazarse, los signos procrearán una realidad superior.

La última afirmación del trozo del poema citado: "pero intímé en cambio con la flagelación, con los flamencos," es indicación de que el poema, que muchos han visto como un texto automático a la manera surrealista, está hondamente sobredeterminado por un poeta consciente. La repetición del fonema "fla" ocurre por relación semántica al signo "intímé" y a los signos "parentesco," "padrinazgos," "conjugaciones conyugales," ya que "fla," penetrado por la vocal "i" de "intímé," representa la abreviatura de familia (flia). Los signos deben defamiliarizarse de sus relaciones usuales y enlazarse hondamente entre sí, interpenetrarse.

Esta última afirmación del poema, refuerza una vez más la victoria del significante sobre el significado, y de la fonética argentina sobre la castiza, en la obra girondiana. El signo "flamenco" que de primer momento nos parece absurdo, nace no sólo por relación fonológica con "flagelación," sino por relación semántica con "madrigales" y "mamboretás." En Girondo, la imagen acústica y,

por ende, el valor musical y sonoro de la palabra va a ser sobrevalorizado. Termina así con un signo, "flamenco," que denota la melodía típica española. Sólo que ahora, al conjugar todos los signos, el "flamenco" quedará traspasado por los otros dos signos con connotaciones musicales: "madrigales" y "mamboretás." "Madrigales" por su componente acústico, "madre," emparenta el "flamenco" no a España, sino a la patria que es la verdadera madre de Girondo: la Argentina. El signo "mamboretás" denota un insecto ortóptero propio de la Argentina. El "flamenco" funciona ahora como signo dual, al aportar también su significado de ave palmípeda. El signo "flamenco" ya no connotará, como había ocurrido en Calcomanías, una realidad mimética española, sino una realidad lingüística en que por fin la fonética argentina adquiera vida propia. Girondo, con su fe en ella y en el signo poético escribe para liberar a la humanidad del desastre que la amenaza.

Hay otro grupo de poemas que se basan sólo en la repetición fonológica de un solo signo. Ejemplo

de esto es el número 7 basado en la palabra "amor" y el número 18 basado en "llorar." Estos dos signos -"amor" y "llorar"- se encuentran interpenetrados por la repetición fonológica del fonema "or." Además, en el número 18 el signo "llorar" queda invadido por "amor" a través de la afirmación en la primera estrofa: "Llorar de amabilidad y de amarillo." En el mundo absurdo de Espantapájaros, la única manera de combatir el llanto es desatar los signos y dejarlos que, como dice Breton, se hagan el amor. En "Les mots sans rides" Breton había afirmado que, "l'expression d'une idée dépend
24
tant de l'allure des mots comme de son sens."

En Espantapájaros hay otros casos de este procedimiento poético, que, como veremos, será resultado de la influencia en Girondo del surrealismo francés: en el poema 12, una serie de frases recíprocas; en el 21, una letanía de frases exhortativas; y en el 23, la repetición de la palabra "solidario."

Así como la poesía de Max Jacob libera no sólo las palabras, sino también las imágenes que presenta, y su mundo poético, a pesar de ser cotidiano y común, aparece como un absurdo, como una alucinación o fantasía en la que no existe el principio de

identidad y en la que las palabras ya no tienen el mismo sentido, así también los poemas de Espan-tapájaros están basados, semejantemente, en el esfuerzo de Gironde por llevar una situación normal y cotidiana a un límite absurdo en que el lector logre ser trasplantado hacia esa otra fantasía de sueño. Nada más absurdo, por ejemplo, que la visión que Gironde nos da en el poema número 2 de Espan-tapájaros:

En el acto de entregar su tarjeta, por ejemplo, los visitantes se sacaban los pantalones, y antes de ser introducidos en el salón, se subían hasta el ombligo los fal-dones de la camisa. Al ir a saludar a la dueña de casa, una fuerza irresistible los obligaba a sonarse las narices con los vi-sillos, y al querer preguntarle por su marido, le preguntaban por sus dientes postizos. A pesar de un enorme esfuerzo de voluntad, nadie llegaba a dominar la tentación de repetir: "Cuernos de vaca," si alguien se refería a las señoritas de la casa, y cuando éstas ofrecían una taza de té, los invitados se colgaban de las arañas, para reprimir el deseo de morderles las pantorrillas.

El mismo embajador de Inglaterra, un inglés reseco en el protocolo, con un bigote usado, como uno de esos cepillos de dientes que se utilizan para embetunar los botines, en vez de aceptar la copa de champagne que le brindaban, se arrodilló en medio del salón para olfatear las flores de la alfombra, y después de aproximarse a un pedestal, levantó la pata como un perro. [p. 160]

En este poema la mimesis queda destruída.

En realidad existen dos mimesis incompatibles que compiten en la misma frase:

En el acto de entregar	los visitantes se sacaban
su tarjeta	los pantalones
Antes de ser introduci-	se subían hasta el ombligo
dos en el salón	los faldones de la camisa
Al ir a saludar a la	una fuerza irresistible los
dueña de casa	obligaba a sonarse las na-
	rices con los visillos
Al querer preguntarle	le preguntaban por sus
por su marido	dientes postizos

Estas oposiciones en secuencias gramaticales compatibles cancelan la visualización y la verosimilitud.

Para captar la significación del texto, el lector, el "scripteur" de Barthes, debe reconocer que, como dice Riffaterre, "representations point to a meaning wherein reality once cancelled as referential, can be used as a textual sign referring to a concept -the motif, or theme, or subject, or the poetic idea informing the text."

25

¿Cuál es entonces la idea poética de este texto girondiano? "Entregar" e "introducido" quedan reducidos a signos con connotaciones sexuales al rodearse de "se sacaban los pantalones" y "se subían hasta el ombligo los faldones de la camisa." El "ombligo" se encuentra relacionado con "las narices"

y "los dientes" (en la boca) por su significado de cavidad que ahora connotará la apertura a la vagina y la invitación a la relación sexual. Esta relación se hace más obvia por su contigüidad con el cliché activado "cuernos de vaca" y con el signo "arañas" que funciona dentro del sistema semiótico de este poema como signo del sexo femenino.

Aun la última estrofa, que de primer momento nos parece de un absurdo total, está ligada a este juego sexual. El comportamiento del embajador de Inglaterra como perro, se relaciona a aquel "perro fracasado, con ojos de prostituta" que también levanta la pata en el poema "Pedestre" de Veinte Poemas. Por medio del significado del sintagma verbal "aproximarse," el lector debe relacionar fonológicamente el fonema "ped" del signo "pedestal" con el signo "Pedestre." La dinamización del signo se llevará a cabo llevando lo "pedestre" a un "pedestal" y lo ya sublimado a la realidad cotidiana. Por la relación semántica y fonológica con la "prostituta" del poema "Pedestre," el lector puede reintegrar la acción del embajador inglés a la verdadera matriz temática del poema: la salvación de un mundo rígido y vacío por medio del amor, y la salvación de un

lenguaje sin trascendencia por medio del acoplamiento amoroso de los signos a la manera surrealista.

D. El erotismo metairónico girondiano. Influencia del surrealismo

Existió en la Argentina un grupo cohesivo de poetas surrealistas que publican su obra a partir del 40. Gironde, como veremos, fue su verdadero maestro y precursor. Aldo Pellegrini, jefe del surrealismo argentino, ha señalado la labor de Gironde como pionero. De la relación entre éste y su grupo afirma:

. . . el grupo que formábamos Molina, Latorre, Madariaga, Llinás y yo nos reuníamos a menudo en casa de Gironde y fue allí donde surgió la idea de alguna aventura de publicaciones, entre los que llegó a cuajar una efímera revista, "Letra y Línea," que hizo bastante ruido en su momento. ²⁶

Dos de los miembros de este grupo se dedicaron a redescubrir a Oliverio Gironde. En 1964 Pellegrini publica un estudio sobre nuestro poeta, y cuando aparecen las Obras completas de Gironde, éstas van acompañadas por un estudio de Enrique Molina. Aldo Pellegrini explica por qué admiraba a Gironde de esta manera:

Conocí a Gironde hacia 1948 gracias a mi amigo el poeta Enrique Molina. Habíamos

proyectado por entonces con Molina la publicación de una pequeña revista surrealista. La idea de conocerlo a Gironde me sedujo sobremanera, pues había sido un ídolo de mi juventud. En aquella época había leído con entusiasmo sus Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, que entonces significó para mí la voz más fresca que se daba en la Argentina, y una ruptura -proyectada hacia la vanguardia- con la poética convencional y con el amaneramiento modernista finisecular que me parecía prolongarse en cierta poesía pseudomoderna que pretendía aparecer como revolucionaria. Por el mismo tiempo había seguido con atención sus colaboraciones en "Martín Fierro," revista a la que prestaban su verdadero interés los aportes escasos pero de efectividad fulminante de Gironde y los textos novedosos y sorprendentes de Macedonio Fernández. Ambos revelaban un sentido nuevo del humor que se asociaba inseparablemente a lo poético, y que me resultaba lo más próximo a Apollinaire y Jarry (sin confundirse con ellos), escritores²⁷ que yo admiraba por encima de todos.

En una entrevista con Stefan Baciú, Pellegrini
señala la naturaleza surrealista de la obra girondeana:

Existe un poeta en la Argentina quizás el más importante de la generación pre-surrealista, que puede ser considerado como precursor: Oliverio Gironde. En su libro Espantapájaros publicado en 1932, se encuentran verdaderos textos automáticos.²⁸

Sin embargo, a pesar de que este poemario está
hondamente ligado a la filosofía surrealista, debemos

aclarar desde ahora que los poemas de Espantapájaros no son textos automáticos. Al contrario, Gironde sobredetermina sus poemas. Es obvio que más que escritura automática, se trata aquí de una escritura crítica, de un cuestionamiento básico del sujeto, del objeto y del signo.

Sabemos que André Breton, jefe del surrealismo francés, había minado el esfuerzo poético, de amor y de humor para así sublimar la realidad. Para él, tanto el amor como el humor son expresiones de rebelión en contra de la realidad hueca en que vivimos y maneras de sublimarla. Breton ve el humor negro como "une révolte supérieure de l'esprit."²⁹ Había declarado también que el poder de la regeneración del hombre reside en el amor. Afirma Breton en Arcane 17: "C'est précisément par l'amour et par lui seul que se réalise au plus haut degré la fusion³⁰ de l'existence et de l'essence."

Lo mismo el amor que el humor serán valores ascendentes que, expresados a través del signo poético, son capaces de llevarnos a la disolución de lo establecido y a la muerte de la individualidad discontinua que somos nosotros. El amor y el humor substraen al ser humano del círculo que lo estrecha.

Al convertirlo todo en una ocasión de placer, el amor y el humor nos llevan a la eternidad que será la muerte. Georges Bataille, como Breton, ha identificado la poesía con la muerte: "Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité: la poésie est l'éternité.³¹ C'est la mer allée vers le soleil." El amor y el humor son armas para que el hombre combata los traumas del mundo exterior convirtiéndolos así en ocasiones de placer. Los dos conceptos juegan, a su vez, con el concepto de la muerte, sólo para convertir al hombre en un ser todopoderoso y continuo que no pueda ser afectado por el mundo exterior.

El aforismo de Sade que sirve a Bataille para presentar su libro, dice: "Il n'est pas de meilleur moyen pour se familiariser avec la mort que de l'allier à une idée libertine."³² El amor y el humor negro, como ideas libertinas, combaten la idea negativa de la muerte y nos llevan a una continuidad absoluta después de disolver las formas de la vida social. Georges Bataille, hablando del erotismo resume: "Ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours une dissolution des formes constituées. Je le répète: de ces formes

de vie sociale, régulière, qui fondent l'ordre
discontinu des individualités définies que nous
33
sommes."

El poema no. 19 de Espantapájaros termina con una exclamación que parece resumir esta filosofía. Gironde grita: "¡Viva el esperma. . . aunque yo perezca!" Apoyado en la obra de los surrealistas, Gironde sabe que una posible manera de disolver el tiempo cíclico del mundo lógico es el de instalarse en el tiempo instantáneo del erotismo, ya que, como afirma Octavio Paz, repitiendo la filosofía surrealista,

El amor es un estado de reunión y participación, abierto a los hombres:
en el acto amoroso la conciencia es como la ola que, vencido el obstáculo, antes de desplomarse se yergue en una plenitud en la que todo -forma y movimiento, impulso hacia arriba y fuerza de gravedad- alcanza un equilibrio sin apoyo, sustentado en sí mismo. Quietud del movimiento. . . . Ese instante contiene todos los instantes. Sin dejar de fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí.³⁴

A la afirmación erótica se une la negación irónica como arma para disolver la discontinuidad del ser y del mundo. Yves Duplessis hablando del humor surrealista concluye:

Il a donc un double aspect, négatif et positif: il faut d'abord détruire la réalité pour qu'en surgisse une nouvelle dont la première n'était que l'écorce superficielle. Par la critique qu'il exerce sur les relations normales et logiques des images, des mots, des objets, l'humour les précipite dans un autre univers allant jusqu'à mettre en cause le principe d'identité, et faisant retourner l'esprit au chaos originel, par des chocs imprévus d'images.³⁵

Por medio de la muerte del mundo exterior, el hombre logrará comunicarse con aquel famoso Punto Supremo surrealista en que desaparecerán todas las antinomias. En la muerte del mundo exterior llegaremos a ese punto del espíritu en que, como dice Breton,

. . . la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.³⁶

El surrealismo de Girondo, sin embargo, se emparenta más con el del pintor dadaísta-surrealista Marcel Duchamp, quien a partir de 1923, se dedica a sus famosos juegos de palabras. Marcel Duchamp es el espíritu que signa el poemario girondiano. De su técnica, que consiste en la afirmación erótica y la negación irónica, el mismo Duchamp dice: "Mon

ironie, est celle de l'indifférence: méta-ironie."

Octavio Paz define este proceso que podemos aplicar también al Girondo de Espantapájaros: "una suerte de suspensión del ánimo, un más allá de la afirmación y la negación." Y continúa: "La metaironía nos revela la interdependencia entre lo que llamamos 'inferior' y nos obliga a suspender el juicio. No es una inversión de valores, sino una liberación moral y estética que pone en comunicación los opuestos."

38

Duchamp, en el cuadro "El gran vidrio," presenta el eterno femenino como un motor de combustión y el mito de la diosa femenina como un circuito eléctrico. Girondo traspone esa imagen visual a palabras escritas, pero la perspectiva es la misma. El poema no. 22 trata de la transformación del ideal femenino en aparato industrial. Las dos mujeres que presenta -las mujeres con sexo prehensil y las mujeres eléctricas- son ejemplos de esto. El erotismo unido a la ironía se convierte en una metaironía que nos libera de la realidad lógica. Por eso el poema termina por "electrocutarnos en un espasmo, lleno de interrupciones y de cortocircuitos."

[p. 199] Se trata precisamente de la suspensión

del juicio, de la entrada a la muerte que es vida
de que nos hablaba Bataille.

E. La metaironía del signo en Espantapájaros

1. El caligrama inicial

Espantapájaros se abre con un poema que se diferencia por su forma de los otros poemas en prosa. Este caligrama con forma de espantapájaros está hondamente relacionado al "espantaburgués" que apareció en exhibiciones surrealistas desde París a Praga, desde Tokio a Bucarest. El amor y el humor que llevan hacia esa muerte, es decir, la metaironía, queda delineada en este primer poema significativo. La razón y la lógica no nos llevarán a ninguna parte. Por eso Girondo niega los dos verbos que en castellano indican conocimiento lógico: saber y creer. En ambos casos el movimiento de negación es doble e indica la ilogicidad y la contradicción que nos llevará al conocimiento profundo que Girondo anhela. La cabeza del espantapájaros se vacía de conocimiento empírico:

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

El orden de la conjugación negativa del verbo saber queda alterada. Aunque nuestra mirada desciende al leer el poema, nuestra consciencia asciende. A la verticalidad del orden sintagmático de los versos en la lectura, se opone el movimiento contradictorio del orden semántico de la conjugación. Por lo tanto, no podemos hablar de un descenso hacia un pesimismo integral, ni de un ascenso hacia una surrealidad, sino de la posesión de una realidad inmanente surrealista que contenga en sí su contradicción. Breton ha declarado:

Le surréel n'est pas le surnaturel, principe religieux transcendant. Le surréel est un principe immanent. Il ne se laisse pas réduire à l'irréel et ne s'oppose donc pas au réel. Il se distingue cependant de ce qu'on nomme communément réel parce qu'il le montre sous un jour tout nouveau. Il unit en lui, en effet, toutes les formes du réel. Il y intègre même ce qu'on nomme trop facilement l'irréel, car l'irréel est pour le moins un élément de l'imaginaire, et l'imaginaire, une forme de l'existence humaine.³⁹

La falta del pronombre femenino "ella" en la conjugación del verbo "saber" afirma el poder de la mujer y del amor como uno de los métodos lícitos para ponerse en contacto con el Punto Supremo. La alteración del verbo "saber" se repite también

al negar el verbo creer:

Creo que
 creo en lo que creo
 que no creo.
 Y creo
 que no creo en lo
 que creo que creo.

El dinamismo es total, y en esa plena ilogicidad del círculo dinamizado, el creo, por asociación semántica con la negación del verbo saber, se convierte en "cero." Las letras y los signos entran en un calidoscopio en el que se dinamizan y sugieren otras realidades. La repetición de la velar oclusiva sorda con la vibrante simple de "creo," nos lleva a "crear" una nueva realidad a través de su asociación fonológica con la palabra "croar" que sugiere el último "Cantar de las ranas." (Sobre todo por asociación semántica con aquella afirmación en el poema que dice: ". . . gutural, lo más guturalmente que se pueda.") El humorismo aparente de este poema destruye la realidad mimética y nos lleva al cero, a una nada que será un todo fructífero.

Ese "Cantar de las ranas" que constituye las dos piernas del espantapájaros repite el antagonismo

de dirección:

"C a n t a r d e l a s r a n a s"

	Y		Y		A		A		Y		Y
	su		ba		llí		lla		su		ba
	bo		jo		es		es		bo		jo
	las		las		ta?		ta?		las		las
	es		es		A		A		es		es
	ca		ca		quí		ca'		ca		ca
	le		le		no		no		le		le
	ras		ras		es		es		ras		ras
	arri		aba		ta		ta'		arri		aba
ba!	. .	.jo!	. .	!. . .			!. . .	ba!	. .	.jo!	. . .

El espantapájaros andará, se movilizará y se instalará, como dice el subtítulo del poemario, al alcance de todos. El orden sintagmático horizontal queda alterado. El lector está forzado a leer verticalmente, pero no necesariamente hacia abajo, sino en ángulo hasta cubrir toda la página. El lector, como el poeta, sube y baja, pero a las interrogaciones -¿Allí está? ¿Allá está?- la respuesta es negativa. Al destruir la realidad mimética y el signo denotativo, se llega a una nada maravillosa, a un simple signo de admiración. Girondo, al situar el signo de admiración antes de los puntos suspensivos, nos indica que el signo debe de ser excitado a través del amor y del humor para liberarse de su función transitiva y expresar su verdadera

significación, su semiosis infinita.

2. El surrealismo del texto

Los poemas de Espantapájaros son un esfuerzo por violar el signo de su función denotativa a través de un erotismo metairónico. El hecho de recoger 24 poemas en este poemario, refuerza la fecha de publicación del primer manifiesto del surrealismo en 1924. Por eso, las advertencias que nos hace el poeta en este poemario, nos recuerdan aquellas de Breton en el Primer Manifiesto. En el poema número 16, Girondo se pregunta:

Cuando la vida es demasiado humana
-¡únicamente humana!- el mecanismo
de pensar ¿no resulta una enfermedad
más larga y más aburrida que cualquier
otra? [p. 188]

Este escape de la lógica forma parte del programa surrealista.

Girondo también comparte con los surrealistas el culto de lo maravilloso que existe en la realidad. En Le Paysan de Paris, Louis Aragon transforma la realidad cotidiana en maravilla. Similarmente, en el poema número 19, Girondo se pregunta: "¿Y no basta con abrir los ojos y mirar, para convencerse que la realidad es, en realidad, el más auténtico de los milagros?" [p. 192] Esta repetición del

sintagma nominal "realidad," con obvio humor semántico, indica que tenemos que calar hondo, darle la vuelta a los signos, para así descubrir su maravilla en su semiosis. Por eso, el esfuerzo mayor de Gironde es el de minar su realidad mimética y lingüística con violencia, con aquella agresividad absoluta por la que aboga Breton al decir:

. . . on conçoit que le surréalisme n'ait pas craint de se faire un dogme de la révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle, et qu'il n'attende encore rien que de la violence. L'acte surréaliste le plus simple consiste, révolver aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule.⁴⁰

Gironde, repitiendo esa violencia, termina diciendo en el poema número 4: "Amé las contradicciones, las contrariedades, los contrasentidos. . . y caí en el gatismo con una violencia de gatillo."

Gironde usa su humor lingüístico para calificar su espíritu y su obra poética con un nuevo signo: el gatismo. El humor que nos comunica este signo surge no de su significado, sino de su relación semántica y acústica con el signo contiguo: el gatillo. Sin embargo, "gatillo," al desautomatizarse, adquiere valor como diminutivo de gato. Es decir,

la violencia de su significado denotativo queda alterada por el contraste con el fonema diminutivo. El poeta tendrá que luchar por llegar a esa violencia absoluta que será contrapunto entre la profanación de la realidad y la ternura que siente ante ella.

Otros poemas, como el número 13, repiten el culto a esa violencia:

Cuando comienzo a dar patadas es inútil que quiera contenerme. Necesito derrumbar las cornisas, los mingitorios los tranvías. Necesito entrar -¡a patadas!- en los escaparates y sacar -a patadas- todos los manequíes a la calle. [p. 181]

La violencia es uno de los métodos lícitos para destruir el orden y la individualidad discontinua que es la vida. Los poemas en prosa de este poemario serán una revolución violenta contra la sociedad y su lenguaje. La poesía en sí será un estallido de signos que luchan por encontrar su verdadera significación.

El hecho de que los poemas no tengan título sirve de signo textual para generar la significación. Jean Cohen afirma que "Si el poema suprime el título es porque. . . carece de aquella idea sintética
41
de que el título es expresión." Es decir, los

poemas de Espantapájaros no tienen mensaje sintético, sino que son en sí un ejercicio en forma, poesía que se refiere sólo a sí misma y a la expresión de ese lenguaje superior. La violencia de este poemario será el primer esfuerzo por liberarse de un mundo y un lenguaje absurdo para llegar a la nada y al silencio de su próximo libro, Persuasión de los días.

3. Los signos se hacen el amor ("à mort")

El amor, esperanza total del surrealismo francés, se torna violento en el poemario de Girondo, para así desatar cataclismos y catástrofes que logren liberarnos de este orden aparente pero en realidad falso. Sin embargo, el amor no es el tema del poemario. Al descubrir su semiosis, vemos que el amor sólo se refiere al acoplamiento e interrelación de los signos que luchan por violar el orden del discurso lógico. Un ejemplo de este erotismo lingüístico es el poema número 7 que se basa precisamente en el signo amor:

Amor que incendia el corazón de los orangutanes, de los bomberos. Amor que exalta el canto de las ranas bajo las ramas, que arranca los botones de los botines, que se alimenta de encelo y de ensalada. [p. 169]

Los cuatro sintagmas verbales tienen connotaciones semánticas positivas y violentas: incendia, exalta, arranca, se alimenta. Además, están conectados por la repetición fonológica de "en-a" en "incendia" y "alimenta" y "a-a" en "exalta" y "arranca."

Los signos enamorados no se dejarán llevar por la lógica sino por otras asociaciones maravillosas. En

este caso, el valor fonológico de los signos determinará el poema. El componente significante del signo se sobrevalorizará y esta imagen acústica actuará dentro del poema en prosa como lo hace la rima en el poema convencional. El signo "corazón" determina el próximo signo "orangutanes" por la repetición de "ora." "Bomberos" nace por asociación denotativa al sintagma verbal "incendia." La oración o la letanía que surge de la repetición fonológica del "ora" de "corazones" y "orangutanes" sugiere el canto de las ranas por su asociación a "croar," versión de "orar," y además por la similitud fonológica de "croar" a "corazón." Las "ranas" interpenetradas por la gran M que, según este poema, es el amor ("Amor con una gran M, con una M mayúscula") pero que en el manifiesto del surrealismo es la memoria ("l'M profond par quoi commence le mot
42
Memoire."), se convierte en el signo "ramas." "Ramas" será el signo esencial del poema ya que es símbolo de este lenguaje superior que se deja llevar por el amor violando así la memoria y la lógica. "Ramas" une en sí la realidad violenta de la alveolar vibrante múltiple, con la realidad semántica de "amas." Este signo, acoplamiento perfecto de

violencia y amor, se dinamizará en la obra de Gironde. Así "ramas" sufrirá la misma erupción violenta que los demás signos, convirtiéndose en una de las "armas" para combatir la sociedad y el lenguaje petrificado de la época. La alveolar vibrante, sonido de la violencia, va cobrando importancia. De la alveolar vibrante simple en "corazón," "orangutanes" y "bomberos" pasamos a la múltiple de "ranas" y "ramas," hasta llegar a su máxima intensificación por medio de la grafía en el signo "arranca." Este último signo cobra importancia por su contrasentido de violencia pero también de suspensión y cesación de esa furia. Es precisamente a través de ese signo que la agresividad fonética cesa y se introduce entonces la bilabial oclusiva sonora y la alveolar fricativa sorda. Pero el signo "arranca" no detiene, sino que dinamiza y potencia aún más el discurso poético. Viola así el orden sintagmático al repetir el signo "rana" y atrasarnos en el discurso. Además, sugiere el signo "anca" que hace posible los saltos del lector al violar el orden sintagmático y paradigmático del discurso lógico.

El "arrancar los botones de los botines" enfatiza

la ruptura de los nexos de asociación. La repetición fonológica de "bo," que da "bobo," refuerza ahora semánticamente la falta de lógica. El componente "boto" de "botones" repite la anulación del orden conocido y normal. Además, el signo "botones" sugiere "llorones," lo mismo que "botines" sugiere "orines" al quedar interpenetrado por la violencia de la alveolar vibrante múltiple en "arranca." Finalmente, el uso de la pasiva refleja "se alimenta" libera el fonema "se" que habíamos oído en el signo "incendia" para producir la suavidad de los dos últimos signos: "encelo" y "ensalada." "Encelo" penetrado por la "r," que había dominado el discurso hasta ahora, se reduce a "en cero." El poeta lucha por librarse de las amarras lógicas, formales, educativas, sociales y lingüísticas. El poeta tendrá que reducirlo todo, usando el famoso título de la obra de Barthes, al grado cero de la escritura. Pero este "cero" será fructífero ya que al dejarse penetrar por la "i" sobredeterminada de "botines" se transforma en "en cielo." La "i" cerrada de botines, vocal rara en la obra girondiana, penetra también el signo "ensalada" para sugerir "en salida." Sólo así, al desautomatizar los signos lingüísticos

podremos salir de esta realidad agobiante. El valor chabacano del signo "ensalada" queda redimido por su componente fonológico "alada" que refuerza una vez más el hecho de que el amor violento, la erupción erótica de los signos, su conjugación, librerá a la humanidad de un lenguaje y un mundo absurdo.

El erotismo de los signos propuesto por Girondo queda repetido en el poema número 17. Todos los sintagmas verbales son de una obvia violencia semántica: "me estrechaba," "se adhería," "me perforaba," "se incrustaba." El sexo en sí aparece "lleno de espinas y de tentáculos." El signo quedará traspasado por ese sexo y el proceso de perforación e incrustación y acumulación llevará a violentar el signo establecido y a su semiosis en un signo superior.

El erotismo metairónico del signo se traduce en la pérdida de la individualidad y de la conciencia del poeta, y de su solidaridad con todo. El yo lógico del poeta desaparece, y el poeta puede afirmar: "Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades."

[p. 171] El signo "cocktail," con su connotación

de "cocktail molotov," nos sugiere el estallido que se lleva a cabo en el poemario. Es precisamente esta explosión la que llevará el poeta a la muerte. El poema afirma al final: "Mi vida resulta así una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, una explosión de fuerzas encontradas que se entrechocan y se destruyen mutuamente." [p. 172]

Ya en el poema número 6, después de afirmar esa discontinuidad que es el ser humano -"Todavía, cuando llovizna, me duele la pierna que me amputaron hace tres años. Mi riñón derecho es un maní. Mi riñón izquierdo se encuentra en el museo de la Facultad de Medicina"- el poeta había resuelto terminar toda esa discontinuidad mediante la muerte: "En estas condiciones, creo sinceramente que lo mejor es tragarse una cápsula de dinamita y encender, con toda tranquilidad, un cigarrillo." [p. 168]

La muerte es una solución simple. El poeta posee la única arma capaz de liberar al hombre de todo el miasma corruptivo de la sociedad: el erotismo metairónico del signo. El poeta puede transformar lo cotidiano en maravilla, puede sublimar aun la realidad más absurda. A esa conclusión llega Gironde en el poema número 10:

Yo he optado, definitivamente por lo sublime y sé, por experiencia propia, que en la vida no hay más solución que la de sublimar, que la de mirarlo y resolverlo todo, desde el punto de vista de la sublimidad. [p. 176]

La muerte a la realidad exterior y a la lógica, a través de la metaironía del signo, llevará al hombre hacia la única forma de solidaridad continua.

El último poema del libro, precisamente el número 24, expresa ese optimismo absurdo en la muerte. Con la contradicción eruptiva típica de este poemario, Gironde concluye:

Fue entonces -y sólo después de haber alcanzado esta evidencia- cuando se ordenó la destrucción de la ciudad y cuando un aguacero de granadas, al abrirla en una sola llama, la redujo a escombros y a cenizas, para lograr que no cundiera el miasma de la certidumbre de la muerte.

Aquí vemos un ejemplo de lo que Riffaterre ha visto como el rasgo distintivo del poema en prosa: una matriz temática con dos funciones. El miasma, efluvio maligno que se expandirá en el próximo poemario, ahora se detiene. La muerte, como matriz temática, se extiende hasta cundir por todo el poema, y así genera su significación. La

epidemia de la muerte se vence precisamente a través del antagonismo aparente del aniquilamiento por medio de la muerte. La significación es la misma que se ha derivado de los otros poemas. La muerte, o el no-ser, como violación y contradicción del principio de una vida discontinua, proveerá el escape y la libertad. El poeta anhela la muerte total, las cenizas de donde renacerá el nuevo hombre.

Sin embargo, la matriz temática de la muerte también genera la otra constante formal en todo el poemario y, específicamente ahora: me refiero a la metaironía de los signos. Los signos, al dinamizarse, indican una negación que se deriva no solo del concepto de muerte sino del amor y el humor lingüístico entre signos. Los signos juegan, se hacen el amor, adquieren un dinamismo y una polivalencia total. Mueren como significados, pero renacen en nuevas interrelaciones de significantes. Por ejemplo, el signo "ordenó," en el trozo antes citado, aparece ahora en sus dos componentes fonológicos: "orden" y "no," sugiriendo así que llegaremos al orden absoluto sólo a través de la negación, proceso propuesto por Mallarmé y que

Girondo cultivará hasta extremos en su próximo poemario. Por eso, la "destrucción," que en sí connota "estructuración" de un orden superior, se lleva a cabo a través de "un aguacero de granadas," signos que en sí refuerzan la idea negativa de "cero" y "nada." El signo "granadas" se descompone, por asociación paradigmática, con el caligrama que abre el libro, en la "g" de "gutural" y la "rana" que proporciona, precisamente, ese primer cantar de ranas. El lenguaje hasta ahora es sólo un simple cantar de ranas. Al desautomatizarlo, el poeta lo potencia. Los signos se conjugan en su copulación amorosa, y por eso hay marcadas referencias al acto sexual. El componente "agua" de "aguacero," y "nada" de "granada" se unen a la "ola" de sola para sugerir el líquido con obvia connotación sexual que causará el cataclismo final, que lo inundará todo hasta hacernos renacer en un nuevo orden. Los signos "abrasarla" y "llama" dejan de actuar como significados y cobran valor como interrelaciones de significantes. El "abra" de "abrasarla" sugiere un "abracadavra" lingüístico y se convierte en "abrazarla." Los signos no deben sólo consumirse en el fuego, sino conjugarse,

ligarse amorosamente. El poeta "llama" los otros signos y los interpenetra. Así el fuego exterior de "llama" se convierte en otra llamada de deseo, de amor. "Llama," acoplamiento perfecto de la fricativa lateral sonora de "llorar" y de "ama" de "amor," vuelve a reforzar, como lo hizo el signo "rama," la lucha del poeta entre el dolor y la violencia y el amor y la ternura. El amor/humor lingüístico, será el único medio capaz de llevarnos a la muerte del lenguaje convencional, de ese puro cantar de rana. En este contexto erótico, el signo "redujo" sugiere "sedujo" por la interpenetración de la sibilante de "sola." El proceso de seducción reduce y, al mismo tiempo, duplica. Aun en los "escombros" el poeta puede descubrir "hombros" de apoyo para una realidad superior. El otro signo de valor semántico negativo, "cenizas," renace a través de la interacción fonológica de sus dos componentes acústicos: "senos" y "risas." Otra vez, el amor y el humor (la metaironía) ofrecen al poeta la posibilidad de substraerse del mundo absurdo que lo rodea. El signo "lograr" trae la combinación "or" que se repite continuamente en el poemario por la acumulación de signos como "amor" y "llorar." Es

precisamente el llanto, el sufrimiento humano, lo que da sentido a la vida. En el poema número 20 Girondo había afirmado: "La vida sólo adquiere color en medio de la desolación y del desastre."
[p. 195]

La afirmación erótica y la negación irónica se unen en este poemario gironciano para superar la realidad mimética y llevarnos a la verdadera significación del poema, a su semiosis. Espantapájaros representa el triunfo de la metaironía para liberar ya no sólo el objeto, como habíamos visto en los dos primeros poemarios, sino también el sujeto. La metaironía disuelve el ser poético, reintegrándolo al mundo natural. En el poema no. 16, Girondo afirma este hecho: "ser hormiga, jirafa, poner un huevo, y lo que es más importante aún, encontrarme conmigo mismo en el momento en que me había olvidado, casi completamente, de mi propia existencia." [p. 188] La reconciliación del poeta consigo mismo y con el mundo, es sólo el primer paso para reunir el signo y el objeto, el nombre y lo nombrado. Octavio Paz resume así este proceso:

La distancia entre la palabra y el objeto -que es la que obliga, precisamente, a cada palabra a convertirse en metáfora de aquello que designa- es consecuencia de otra: apenas el hombre adquirió conciencia de sí, se separó del mundo natural y se hizo otro en el seno de sí mismo. La palabra no es idéntica a la realidad que nombra porque entre el hombre y las cosas -y, más hondamente, entre el hombre y su ser- se interpone la conciencia de sí. La palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior. Mas esa distancia forma parte de la naturaleza humana. Para disolverla, el hombre debe renunciar a su humanidad, ya sea regresando al mundo natural, ya trascendiendo las limitaciones que su condición le impone.⁴³

Por eso podemos decir que la metaironía de Espanta-pájaros inicia la crítica directa del lenguaje.

Notas

¹ Aldo Pellegrini, "Mi visión personal de Gironde," en Oliverio Gironde (Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1964), p. 15.

² Héctor René Lafleur, Sergio D. Provenzano, y Fernando Pedro Alonso, Las revistas literarias argentinas. 1893-1960 (Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1962), p. 116.

³ Roberto A. Ortelli, "Espantapájaros," Martín Fierro, No. 32 (4 de agosto 1926), s.p.

⁴ Luis Francisco Diéguez, Espantapájaros (Buenos Aires: El Inca, 1926), p. 12.

⁵ Luis Francisco Diéguez, p. 107.

⁶ Max Jacob, "Préface," Le cornet à dés (Paris: Gallimard, 1949), p. 23.

⁷ Max Jacob, "Préface," p. 21.

⁸ Max Jacob, "Préface," p. 22.

⁹ Max Jacob, "Préface," p. 21.

¹⁰ Max Jacob, L'Art Poétique (Paris: Emile-Paul, 1922), p. 67.

¹¹ René Guy Cadou, Esthétique de Max Jacob (Paris: Ed. Seghers, 1956), p. 22.

¹² Louis Emié, Dialogues avec Max Jacob (Paris: Corrêa, 1954), p. 169.

- 13 Suzanne Bernard, Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours (Paris: Librairie Nizet, 1959), p. 435.
- 14 Suzanne Bernard, p. 464.
- 15 Michael Riffaterre, Semiotics of Poetry (Bloomington: Indiana University Press, 1978), p. 117.
- 16 Max Jacob, "Préface," p. 10.
- 17 Max Jacob, Le cornet à dés, p. 101.
- 18 Raymond Roussel, Comment j'ai écrit certains de mes livres (Paris: Lemèrre, 1935), p. 22.
- 19 Jan Mukařovský, "Standard Language and Poetic Language," trans. Paul L. Garvin, en A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style (Washington: Georgetown University Press, 1964), p. 19.
- 20 Victor Shklovsky, Literatura i kinematograf (Berlín, 1923), p. 11, citado en Victor Erlich, El formalismo ruso (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 253.
- 21 André Breton, "Les mots sans rides," en Les Pas perdus (Paris: Gallimard, 1924), p. 171.
- 22 Victor Shklovsky, citado en Erlich, p. 253.
- 23 Jury Tynjanov, Arxaisty i novatory (Leningrad: 1929), p. 560, citado en Erlich, El formalismo ruso, p. 326.
- 24 André Breton, "Les mots sans rides," p. 169.
- 25 Riffaterre, Semiotics, p. 121.
- 26 Pellegrini, "Mi visión personal de Gironde," p. 10.
- 27 Pellegrini, p. 7.
- 28 Stefan Baciú, "Vida, pasión y muerte del surrealismo argentino," El Imparcial, 16 de marzo de 1974, s.p.

- 29 André Breton, Anthologie de l'humour noir (Paris: Ed. du Sagittaire, 1940), p. 8.
- 30 André Breton, Arcane 17 (Paris: Ed. Jean-Jacques Prauvert, 1965), p. 26.
- 31 Georges Bataille, L'Érotisme (Paris: Les Éditions de Minuit, 1957), p. 32.
- 32 Bataille, p. 18.
- 33 Bataille, p. 25.
- 34 Octavio Paz, El arco y la lira (México: Siglo XXI editores, 1967), pp. 24-25.
- 35 Yves Duplessis, Le surréalisme (Paris: Presses Universitaires de France, 1967), p. 25.
- 36 André Breton, Manifestes du surréalisme (Paris: Gallimard, 1972), pp. 76-77.
- 37 Marcel Duchamp, Duchamp du signe (Paris: Flammarion, 1975), p. 17.
- 38 Octavio Paz, Los hijos del limo (Barcelona: Seix Barral, 1974), pp. 154-155.
- 39 André Breton; citado en Gerard Durozoi y Bernard Lecherbonnier, Le Surréalisme (Paris: Librairie Larousse, 1972), p. 86.
- 40 André Breton, Manifestes, p. 78.
- 41 Jean Cohen, Estructura del lenguaje poético, trad. Martín Blanco Álvarez (Madrid: Gredos, 1974), p. 164.
- 42 André Breton, Manifestes, p. 46.
- 43 Octavio Paz, El arco y la lira, p. 36.

SEGUNDA PARTE

CRÍTICA DEL LENGUAJE: De la depuración de
Persuasión de los días a la motivación de
En la masmédula

Jadis on avait Dieu, et l'espérance
de la lumière, de la vie lumineuse
au-delà de la mort. Nous ne sommes
plus, d'après la science moderne, que
des animaux parmi les animaux; nos
passions ne sont que les passions de
la bête, parées de brillant mensonges;
nos éclairs de génie ne sont que des
névroses; nos prophètes, des hallucinés,
et nos religions, des fantômes créés
par nos tristes cerveaux. L'antique
voile est tombé pour fin de tout,
c'est la tombe ignoble, la mort sans
phrases.

Henri Cazalis
Le Livre du néant
Paris: Alphonse
Lemèrre, 1872,
pp. 43-44.

CAPÍTULO III: DEPURACIÓN DEL SIGNO

A. Búsqueda de la primordialidad del signo

Como hemos tratado de demostrar, a partir de Espantapájaros, la obra poética girondiana se convierte en la búsqueda consciente de un lenguaje primordial en que el signo, el mito y lo sagrado sean, como en un principio, uno. La lengua primera de Adán reflejaba esta unión, pues como nos dice Ernst Cassirer

The original bond between the linguistic and the mythico-religious consciousness is primarily expressed in the fact that all verbal structures appear as also mythical powers, that the Word, in fact, becomes a sort of primary force, in which all being and doing originate.¹

Lo mismo en Egipto que en la India, la palabra primordial creó el Ser y el mundo. En Egipto:

"le premier dieu lui-même fut produit par la force contraignante de son propre nom: au début

était le nom, qui a aussitôt fait sortir l'être
entier de soi, y compris l'être divin.² En la
India, la palabra hablada (Vac) es exaltada como si
fuera el origen del universo:

On the Spoken Word all the gods depend,
all beasts and men; in the Word live
all creatures. . . the Word is the
Imperishable, the firstborn of the
eternal Law, the mother of the Veddas,
the navel of the divine world.³

En la Biblia el Verbo se identifica con Dios:

"El Verbo era Dios. Todas las cosas por Él fueron
hechas, y sin Él no se hizo nada de cuanto ha
sido hecho."⁴

La palabra, el sagrado Logos, se corrompe
despues de la Caída. La humanidad, descendiente
de aquel Adán pecador, ha malgastado y menoscabado
el signo. La tarea del poeta contemporáneo es
precisamente acercar el signo poético a aquel
origen mítico y sagrado. Louis Claude de Saint-
Martin, un iluminista francés del siglo XIX, nos
recuerda que el lenguaje poético es profético porque
revoca el origen y la misión del hombre.⁵ Sartre
afirma que el propósito esencial del escritor
moderno "est de travailler l'élément non signifiant

du langage commun pour faire decouvrir au lecteur
l'être-dans-le monde d'un univers singulier. . . " ⁶

Greimas, por su parte, hablando del esfuerzo de
la lengua poética por reducir la distancia entre
significante y significado, arguye: "on dirait
que le langage poétique, tout en restant langage,
cherche à rejoindre 'le cri originel.'" ⁷

Girondo se une a la línea de los verdaderos
poetas que luchan por forjar un signo poético
sagrado y original. La palabra cotidiana es sólo
una vestidura que Girondo debe desechar para
reencontrar la desnudez del Edén. Es así como
podemos acercar el proceso girondiano a la filosofía
de Berkely. Afirma este último:

It were, therefore, to be wished that
every one would use his utmost endeavours
to obtain a clear view of the ideas
he would consider, separating from them
all that dress and incumbrance of words
which so much contribute to blind the
judgment and divide the attention. In
vain do we extend our view into the
heavens and pry into the entrails of
the earth, in vain do we consult the
writings of learned men and trace the
dark footsteps of antiquity -we need
only draw the curtain of words, to
behold the fairest tree of knowledge,
whose fruit is excellent, and within
the reach of our hand. ⁸

El semiotista Charles Morris ha indicado la gran relación que hay entre esta búsqueda poética de un lenguaje original, y la tarea de la semiótica. En su libro titulado Writings on the general theory of signs, Morris afirma que el hombre debe de liberarse de la telaraña de palabras que ha tejido. Y añade que el lenguaje tiene una gran necesidad de purificación, simplificación y sistematización que se podrá llevar a cabo a través de la teoría⁹ de los signos.

La sistematización del lenguaje, propósito de la poética girondiana, es inherente a la definición de lo que es la semiótica:

. . . la semiótica intenta depurar el lenguaje hasta encontrar un sistema en el que sea posible contrastar criterios de verdad: una lengua exacta, tanto en las relaciones de las palabras con sus objetos (verdad semántica) como en las relaciones que se establecen entre las distintas palabras (sintaxis).¹⁰

Podemos entonces concluir que los últimos poemarios de Girondo son una semiótica que busca un "deber ser de la lengua." La obra girondiana y la semiótica tienen una misma tarea. La sistematización y purificación del lenguaje se lleva a cabo

a través de dos vías: la depuración y la motivación. Henri Meschonnic en Le signe et le poème relaciona estos dos procesos: "Il y a une alliance naturelle entre le mouvement vers l'origine naturelle (motivée) du langage et le mouvement vers l'anéantissement¹¹ du langage." Girondo empieza con la depuración del signo en Persuasión de los días y Campo nuestro para llegar a la motivación total del signo en En la masmedula.

El proceso de depuración girondiano se acerca, como veremos, a la filosofía expresada por Merleau-Ponty en Phénoménologie de la perception:

Notre vue sur l'homme restera superficielle tant que nous ne remonterons pas à cette origine, tant que nous ne retrouverons pas, sous le bruit des paroles, le silence primordial, tant que nous ne décrirons pas le geste qui rompt le silence.¹²

Girondo experimentará con ese silencio primordial en el que resplandece la Nada, tratando de esta manera, de cortar "los hilos tartamudos, los babosos escuerzos que tienen la palabra"[p. 280], según expresa en su poema "Testimonial." Llega así hasta "Más allá del silencio," [p. 305] como

afirma en uno de sus poemas. De ahí también que el poema más significativo de esta etapa sea el titulado "Nihilismo" en el que dice:

Nada de nada:
es todo.
Así te quiero, nada.
¡Del todo!. . .
Para nada. [p. 332]

Este proceso depurativo termina en desilusión. El poeta se encuentra frustrado por su incapacidad de imitar ese ritmo cósmico original, de recuperar ese lenguaje inocente. Por eso, asomado al silencio de la luna, el poeta se pregunta:

¿Qué hacer?
¿Qué hacer?

La miro.
Quiero ulular.
No puedo. [p. 298]

En la masmédula será su respuesta a ese "¿Qué hacer?" Experimenta en ese libro con el signo poético motivado que asegura la homogeneidad entre el yo y el mundo. El signo motivado "est un signe qui admet la présence partielle de la réalité, qui incorpore cette parcelle de la réalité en son signifiant, au lieu de se contenter de sa

dénotation pure et simple." Gérard Genette define la función poética en su relación con la motivación del signo:

La fonction poétique, au sens le plus large du terme, se définirait ainsi par une conscience cratyléenne des signes, et l'écrivain serait le récitant de ce grand mythe séculaire qui veut que le langage imite les idées et que, contrairement aux précisions de la science linguistique, les signes soient motivés.¹⁴

El lenguaje gironciano de En la masmedula se sitúa junto al de Klebnikov y al de James Joyce, como un signo que hace lo que dice, que se imita, un signo que es el regreso a la indistinción primera. Julia Kristeva afirma que la "glosolalia" de Klebnikov, es decir, el sonido intencionalmente potenciado, sirve para "tisser un réseau de sens supplémentaire à la ligne signifiante, un réseau de phonèmes ou groupes phoniques chargés de pulsion et de sens."¹⁵ El signo motivado de En la masmedula, como el de Klebnikov, es revelación, es unir el signo a lo sagrado. La búsqueda del signo primordial va, como veremos, de la ascesis de Persuasión de los días hasta la fecundidad de En la masmedula. Después de experimentar con el signo aislado y silencioso,

el poeta lo engendra con placer en los poemas de En la masmédula. La escritura de este último texto se convierte en lo que Barthes ha señalado como "la science des jouissances de langage, son Kama-¹⁶ Sutra." Nora Lange revela en una ocasión el interés de Girondo por ese tratado sobre el arte¹⁷ de amar. La escritura gironadiana se convierte en cuerpo y se hace el amor para así restablecer el orden original, al abolir las diferencias sexuales. Así lo propone Peignot: "Aimer n'est-ce-pas tenter de retablir l'état de choses antérieur à notre chute, celui qui existait avant la diffé-¹⁸ renciation sexuelle?" El cuerpo, traducido ahora en lenguaje, busca ese estado primordial anterior cuando el signo y la cosa eran uno; es decir, cuando no existía diferencia entre significante y significado. Girondo se une a los poetas contemporáneos que destruyen la lógica del signo cotidiano. La obra de Girondo es, como veremos, una semiótica según ésta es definida por María Bobes Naves:

La semiótica. . . es fundamentalmente un método lógico que intenta establecer unas reglas, a las que ha de someterse el lenguaje, si quiere aspirar y realizar el valor "exactitud", o verdad".¹⁹

B. Rechazo del ruido de Occidente

1. El silencio pleno de Oriente

Hemos dicho desde el principio que la poesía de Gironde es un esfuerzo por arruinar el signo lingüístico y su semántica. En la primera etapa ya estudiada, vimos que esto se hace a través del humor. El humor mina el signo en carnaval de sus primeros poemarios y lo hace polivalente y plurisignificativo. Comienza así esa dinamización del signo a fin de "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu." El signo fijo y estático esconde significaciones más profundas. El signo en carnaval, como he llamado al signo girondeano según aparece en Veinte poemas, Calcomanías y Espantapájaros, consiste en una proliferación verbal con que el poeta va minando los fundamentos semánticos tradicionales. Ahora Gironde atravesará una etapa en que tratará de rescatar la verdadera significación del signo pero ya no a través del dinamismo sino de la reducción, del silencio. A los poemas en versos libres de largo aliento de sus primeros libros y a los poemas en prosa de Espantapájaros,

Girondo opone los poemas escuetos, mayormente en versos heptasílabos, de Persuasión de los días y Campo nuestro. En el silencio, en los blancos de la página, en la nada referencial que expresa, resplandece el signo.

Girondo sufre un cambio de raigambre filosófica entre los poemarios de su primera etapa y los tres últimos. La clave de esta nueva sensibilidad queda expresada en las publicaciones intermedias: el relato poético Interlunio, y los tres ensayos: "Nuestra actitud ante Europa," "El mal del siglo," y "Nuestra actitud ante el desastre." El ataque a Europa, común a las cuatro publicaciones, queda resumido en las siguientes palabras:

Si hasta ayer se encontraban personas cuya adhesión a Europa las hubiera llevado a "plagiar el desastre," hoy cada cual comienza a comprender, de acuerdo con su sensibilidad olfativa, que urge apartarse de ella antes de que llegue a un estado de completa descomposición.²⁰

El protagonista de Interlunio se encuentra saciado de Europa:

Europa es como yo -solía decir- algo podrido y exquisito; un Camembert con ataxia locomotriz. Es inútil untarla

con malos olores. La tierra ya no da más. Es demasiado vieja. Está llena de muertos. . . . Y por mucho que nos repugne -¡no queda otro remedio!- hay que repetir sus gestos, sus palabras, sus actitudes. [p. 251]

Girondo tratará de liberarse de toda la influencia europea. Abandona los caminos del surrealismo que había seguido en Espantapájaros. El psicoanálisis, con su énfasis en el sueño y el subconsciente, sufren un apogeo que los convierte sólo en boga. Se ha pasado al otro extremo. Afirma Girondo en "El mal del siglo" de 1937: "De concedérsele una capacidad que la autorizaba a dominarlo todo, la inteligencia termina por ser considerada una cenicienta a quien se le niega el derecho de en-
21
trometerse en nada." Por eso, el mismo artículo termina por hacer un elogio de la inteligencia renovada a través del humor, que será precisamente la poética que alentará toda la obra girondiana. Sólo la inteligencia, nos dice ". . . se halla capacitada para denunciar los desafueros de un
22
confusionismo que alcanza a lo verosímil." Y concluye afirmando:

. . . la inteligencia necesita, ante todo, abandonar la coquetería de calumniarse, y adquirir nuevamente el prestigio y la autoridad que ha perdido. Lejos de renegar de sí misma o de descender a un plano que no le es suyo, ella lo conseguirá, siempre que no se deje contaminar y permanezca tan distante de cualquier dogmatismo como de los intereses siempre subalternos y transitorios de la política.

Acostumbrada a saborear su soledad, como si fuese un mate amargo, ella no debe, por lo demás, preocuparse excesivamente por el resultado de su esfuerzo, y ha de arremeter, con el desinterés que siempre la alentó, contra cuanto amenace a la cultura, sin dejar de poner en ello esa pizca de ironía que reclamaba Sócrates para que las acciones más heroicas y los pensamientos más profundos no resulten un poco ingenuos.²³

Inteligencia e ironía, ésta es la fórmula que ofrece Gironde para combatir el caos que nos ofrece la sociedad europea. Por eso en Interludio el extranjero experimenta la plenitud junto al silencio elemental del campo, donde la vaca, su madre, lo acusa:

"nunca te has entregado. Cuando pienso que prefieres cualquier cosa a encontrarte contigo mismo. ¿Cómo es posible que puedas soportar ese vacío?" [p. 261]

Gironde guiará su signo poético hasta llevarlo a esa fiesta original y mítica en que el hombre se encontrará consigo mismo.

Girondo abandona el Occidente para experimentar con la filosofía oriental. En un reportaje de Beatriz de Nobile a Nora Lange, ésta alude al interés de su marido por "la magia negra, el Kamasutra, los precolombianos y la cuarta fundación²⁴ de Buenos Aires." Girondo se acerca en Persuasión de los días al proceso de depuración practicado por Mallarmé y a la doctrina oriental para liberarse²⁵ de las limitaciones del ego. El silencio en este poemario se acercará más al del ermitaño de Oriente que al del místico de Occidente. Es decir, Girondo no pretende unir realidades como habían hecho los surrealistas, sino más bien, vaciar la realidad de contenido. Es por eso que en Persuasión de los días las metáforas han desaparecido. El proceso procede a la inversa del practicado hasta ahora. Se trata de abolir totalmente la realidad. Octavio Paz, que tantas páginas ha dedicado a la filosofía oriental, puntualiza esta diferencia entre Oriente y Occidente:

. . . la India ha exaltado como figura suprema al ermitaño. Para los occidentales el bien supremo es sinónimo de comunión; para los orientales, la palabra llave es liberación. La vida superior implica una doble liberación: primero

de los vínculos sociales, sean los de la casta, la familia o la ciudad; en seguida hay que romper la cadena de la transmigración. Es lo contrario de lo que significa la palabra religión; no unir ni ligar sino soltarse, desprenderse, escapar.²⁶

2. El ascetismo/exorcismo en Persuasión de los días

Lo que los críticos tradicionales han visto como pesimismo y angustia, no es más que un esfuerzo por soltarse de la realidad, apoyado en la filosofía oriental. Es que la crítica tradicional, con su concepto de occidente, intenta situar a Persuasión de los días dentro del espíritu neorromántico de la década del 40, como una expresión angustiosa y desesperada de la existencia del poeta. Este es el caso de Luis Emilio Soto, quien hablando del Gironde de Persuasión de los días, arguye;

Su sensibilidad herida por la tragedia de nuestra época, dicta esas descargas de nihilismo que encuentran su símbolo en la arena. . . alma separada de la carne -extrañamiento del hombre, del prójimo y complacencia de la desintegración de su propia intimidad.²⁷

Gilberto González y Contreras también señala la amargura y pesimismo del libro: "Lo que en el fondo de sus poemas palpita es un genuino desesperanzarse por la incompreensión del mundo
28
circundante." Sin embargo, el nihilismo es liberación basada en el ascetismo hindú. El reto al tiempo del título, es sólo indicio del reto al

lenguaje sucesivo y temporal que se va a entablar en el poemario. Es decir, así como el yo del poeta será disuelto, la escritura como discurso temporal será también anulada. El poeta resultará un asceta y el poema un rito de purgación y limpieza. Por eso Girondo se postra ante su lector y afirma:

Aquí estoy
¡Azotadme!
Merezco que me azoten. [p. 274]

El llanto y el vómito que en otros contextos nos pueden parecer indicios de sufrimiento, aquí no son más que instrumentos de purificación, al vaciar al poeta de su contenido existencial. En "Invitación al vomito" Girondo afirma:

Cúbrete el rostro
y llora. . .
pero no te contengas.
Vomita.
¡Sí!
Vomita,
ante esta paranoica estupidez macabra,
sobre este delirante cretinismo estentóreo
y esta senil orgía de egoísmo prostático.
[p. 313]

El poeta se separa de la realidad agobiante que lo rodea. El llanto ha sido ya tema del poema número 18 de Espantapájaros. Las diferencias entre

ese poema y el titulado "A Pleno llanto" que aparece en este poemario, ya indican las diferencias entre los dos libros. Mientras que el primero es un poema en prosa, éste está escrito mayormente en versos heptasílabos. En Espantapájaros el infinitivo que expresa el llanto -"llorar"- está traspasado por el humor, aligerando así la angustia. La última estrofa expresa su desarrollo poético:

Llorar de amor, de hastío, de alegría.
Llorar de frac, de flato, de flacura.
Llorar improvisando, de memoria.
Llorar todo el insomnio y todo el día.[p. 190]

La liberación del inconsciente, dada aquí por la palabra "insomnio," ha contribuido a agrupar diferentes signos que violan el significado de "llorar." El poeta se deja llevar por el impulso acústico, agrupando así en la primera serie, signos que empiezan por la a media y después otros que empiezan por la labiodental fricativa sorda. Se trata de la proyección de homónimos sobre sinónimos con que Gironde construirá En la masmedula, técnica también con que trabajaban Raymond Roussel y Michel Leiris.

En Persuasión de los días, del infinitivo se

pasa a la primera persona plural, signo de la disolución del sujeto y el objeto, de la unidad de atman y brahman, según la doctrina hindú: "Y entretanto lloremos/ tomados de la mano." [p. 354] Pero este signo "entretanto" pierde su significado temporal para significar "entretantas cosas rotas lloremos." Es decir, rompe la continuidad para dar énfasis a la desarticulación. El "entre" se repite precisamente en la tercera estrofa dos veces, para enfatizar la destrucción: "entre ruinas," "entre mástiles rotos." El tiempo es también arruinado. La humanidad llorando vencerá no sólo la tristeza, sino que disolverá esa realidad en las ruinas que la rodean. La última estrofa expresa esa esperanza que nos recuerda aquella de los surrealistas: "Il y aura une fois".

Lloremos. ¡Ah! Lloremos
purificantes lágrimas,
hasta ver disolverse
el odio, la mentira,
y lograr algún día
-sin los ojos lluviosos-
volver a sonreírle
a la vida que pasa. [p. 356]

El llanto disolverá esta realidad y el signo lingüístico que la expresa. La esperanza reside

precisamente en un proceso de reducción absoluta. Por eso, la frase preposicional "-sin los ojos lluviosos-" queda sobredeterminada por el uso de los guiones. La esperanza no reside en un "con," sino en su negación, en un "sin." Además, los "ojos" sugieren el significante "hoyos," por extensión de la palatal sonora de "lluviosos." "Ojos" también nos lleva a la figura de reducción total, cero, a través de la repetición insistente de las "oes" en "ojos" y "lluviosos." El tiempo, otra vez sugerido por el sintagma "la vida que pasa," ya no quedará detenido, sino reducido a un absoluto, a una nada fructífera. El poeta, como el asceta hindú, aspira a la liberación. Paz resume el proceso del hindú en Corriente Alterna:

. . . el asceta hindú aspira a la liberación: romper el ciclo de muerte y nacimiento, anular el yo, disolverse en lo ilimitado y lo incondicionado, acabar con el esto y el aquello, el sujeto y el objeto -entrar con los ojos abiertos en la noche de la Negación.²⁹

La realidad exterior ha desaparecido en Persuasión de los días. Aquellos paisajes de Veinte poemas y Calcomanías ya no existen. En su

breve poema titulado "Deserción" Girondo expresa:

Se fue el pasto,
el arroyo.
Se fueron los caballos.

Los árboles,
la casa,
los caminos se fueron.

La costa ya no estaba,
ni la mar,
ni la arena.

Me quedaban las nubes,
pero también partieron. [p. 333]

La mujer, protagonista esencial de sus tres primeros poemarios, también se identificará con la nada. En el poema titulado "Tríptico" Girondo afirma:

Tendido
entre lo blanco,
la vi.
Se aproximaba.
Las pupilas baldías,
el cuerpo inhabitado,
sin cabellos,
sin labios,
inasible,
vacía;
junto a mí,
a mi lado. . .
¡Toda hecha de nada! [p. 285]

Como veremos más adelante, se trata ya no sólo de la negación de la mujer como ente femenino, sino

también de la anulación de aquella escritura femenina caracterizada por el cultivo de los afeites y lo adjetival.

El poeta, al situarse en la nada absoluta, pierde conciencia de sí. Antes, en Espantapájaros, el poeta todavía se encontraba en la segunda etapa del misticismo oriental: el samsara o la transmi-gración. Ahora llegaremos a su última etapa, el moksha, donde todo es uno. El "yo" ha desaparecido.

El poema "Tríptico" termina con las siguientes preguntas:

¿Era yo
la voz muerta,
los dientes de ceniza,
sin brazos,
bajo tierra,
roído por la calma,
entre turbias corrientes,
de silencio,
de barro?

¿Era yo,
por el aire,
ya lejos de mis huesos,
la frente despoblada,
sin memoria,
ni perros,
sobre tierras ausentes,
apartado del tiempo,
de la luz,
de la sombra;
tranquilo,
transparente? [p. 287]

En el poema "¿Dónde?" Gironde termina afirmando:

No estaba.
¡Estoy seguro!
No estaba.
Me he perdido. [p. 283]

El "ego" del poeta se disgrega y disuelve.
Esto queda explícito en el poema titulado "Restringido
propósito:

Tendré que abrir los poros
y disgregarme un poco.
No digo demasiado. [p. 337]

El propósito del poeta es ir reduciendo la realidad circundante, pero también el signo. Por eso, el último verso no sólo es contradicción del adverbio "un poco." Al nivel mimético, esta última afirmación funciona para indicar que el poeta participa de esa dialéctica agónica entre el ser y el no-ser que se resuelve solamente a través de la filosofía oriental. Sin embargo, al nivel semiótico, la frase se refiere al signo en sí. El poeta no dice demasiado. Trata de abordar el silencio mismo. El poema, como el resto del libro, es un demasiado no-decir, un no-discurso insistente.

3. El no-discurso de Persuasión de los días

Persuasión de los días inicia un proceso de depuración semántica y acústica hasta llegar a aquel silencio pleno que ya buscaba Stephan Mallarmé. La desintegración aparente en el contenido semántico de este libro de Gironde, es sólo reflejo de la desarticulación del signo. La realidad exterior se ha adelgazado tanto en este poemario, que en el primer poema nos dice que "Ya no existía nada,/ la nada estaba ausente." [p. 271] El poema es un rito de purificación del signo, una búsqueda de la plenitud y del poder sagrado del signo. La destrucción apocalíptica en este poemario es una aproximación al ideal órfico de la poesía que pretende unir la palabra y el ser para así reinventar el mundo. Gironde destruye sólo para crear esa nueva realidad.

Para Gironde, como para Heidegger, la lengua tiene una energía primitiva capaz de crear el mundo. La nada y el silencio que Gironde busca es el momento del vacío puro que precede al discurso, anterior a la creación original del mundo. En "Le poète et le mythe," Pierre Emmanuel afirma:

Le poète, d'instinct, abolit l'objet,
et rend la chose à son silence, qui

est l'antique respiration du tout.
 Il rétablit ainsi dans le monde une
 innocence et un néant: innocence,
 puisque le monde se retrouve antérieur
 à la parole, et néant, puisque la parole
 (ne fût-ce que temporairement) en est
 exclue. Ce faisant, le poète abîme,
 avec une hardiesse étonnante le fossé
 qui séparait l'homme du monde. Homme,
 il ne peut inverser le sens du temps;
 et de la contradiction entre l'acte
 originel, l'acte seul qu'il vient
 d'accomplir, en rendant la matière aux
 eaux primordiales, et sa nature coupable,
 limitée, accablée d'histoire, naît
 l'orgueilleuse nostalgie du pur néant
 volonté d'être le Dieu créateur, qui
 sur les eaux retient le Verbe prêt à
 fondre. 30

Esto es precisamente la dialéctica que se presenta
 en este poemario girondiano. Lo que algunos han
 visto como pesimismo, es el resultado de esta
 oposición entre la naturaleza humana del poeta y
 su ansia de totalidad.

Persuasión de los días es un ejemplo de lo que
 Barthes ha llamado un no-discurso. Se asemeja al
 proceso iniciado por Mallarmé para "dar un sentido
 más puro a las palabras de la tribu" aunque hay
 una diferencia esencial. Mallarmé, como ahora
 Girondo, había iniciado un proceso de anulación y
 ausencia. Por eso afirma:

C'est bien ce que j'observe sur moi
 -je n'ai créé mon oeuvre que par élimination, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer profondément dans la sensation des ténèbres absolues.
 La destruction fut ma Béatrice.³¹

El discurso de Mallarmé devuelve el objeto a su ausencia original. En "Crise du vers" Mallarmé afirma:

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.³²

Mallarmé limpia el mundo de los signos sin significaciones usando el lenguaje mismo. Susan Sontag aclara este proceso: "Mallarmé thought job of poetry was using words, to clean up our word-clogged reality by creating silences around them."³³ El discurso negativo de Mallarmé fue motivado por su búsqueda de la belleza absoluta. En una carta a Cazalis, significativamente autor de un importante tratado sobre el budismo, Mallarmé afirma:

. . . je te dirai que je suis depuis
 un mois dans les plus purs glaciers

de l'Esthétique -qu'après avoir trouvé
le Néant, j'ai trouvé le Beau.³⁴

A pesar de que, como hemos dicho, podemos acercar el proceso girondiano de depuración al de Mallarmé, la diferencia esencial reside en que Girondo no perseguía la belleza. Por el contrario, el propósito de Girondo era llegar a ese vacío absoluto que no es más que el acto mismo de la escritura en que las palabras ya no significan sino que son. Se acerca entonces a la teoría expresada por Barthes:

l'écriture se réduit alors à une sorte
de mode négatif dans lequel les
caractères sociaux ou mythiques d'un
langage s'abolissent au profit d'un état
neutre et inerte de la forme. . .³⁵

Pero el proceso girondiano supera esta tesis de Barthes. La poesía de Girondo esconde, como hemos señalado desde el principio, una honda significación semiótica, ya que pretende transgredir el signo cotidiano para acercarlo a su energía primitiva. Es decir, se une a la idea del signo como poder sagrado. Lo sagrado, como el signo, relaciona una cosa a otra. Mircea Eliade en su Traité d'histoire des religions señala que un objeto se convierte en

sagrado "dans la mesure où il incorpore (c'est à
 36
 dire révèle) "autre chose" que lui-même." Es
 más, originalmente el signo estaba unido al concepto
 de lo sagrado, a la divinidad. Jacques Derrida en
De la grammatologie arguye: "Le signe et la divinité
 ont le même lieu et le même temps de naissance.
 37
 L'époque du signe est essentiellement théologique."
 Pero el lenguaje se independizó del mito a través
 del nacimiento de la ciencia y de la lógica. Ernst
 Cassirer en su libro Language and Myth traza este
 proceso:

Myth, language and art, began as a
 concrete undivided unity, which is only
 gradually resolved into a triad of
 independent modes of spiritual creativity. . . .
 But . . . language and art both became
 emancipated. . . from their native soil
 of mythical thinking. . . . If language
 is to grow into a vehicle of thought,
 an expression of concepts and judgments,
 this evolution can be achieved only at
 the price of forgoing the wealth and the
 fullness of immediate experience. In
 the end, what is left of the concrete
 sense and feeling of content it once
 possessed is little more than a bare
 skeleton. . . . 38

Girondo será el "decompositeur" propuesto por
 Derrida. En Persuasión de los días tratará de
 violentar y desarticular el signo negativizándolo,

para acercarlo así al concepto original que lo une a lo sagrado, al mito.

Lo primero que notamos al acercarnos a Persuasión de los días es su forma escueta. Los versos son en su mayoría heptasílabos y de arte menor. Se ha dicho que la poesía de Gironde exige una lectura gestáltica. A través del esfuerzo por adelgazar la forma de su discurso, Gironde trata de aligerar el peso lo mismo del significado que del significante. Se percibe también en su forma exterior un cultivo de las formas clásicas. La rima y la medida métrica que encontramos en los poemas, es una manera de absolver las palabras de su peso semántico y referencial. Sigurd Burckhardt arguye que

. . . the nature and primary function of the most important poetic devices -especially rhyme, meter, and metaphor- is to release words in some measure from their bondage to meaning, their purely referential role, and to give or restore to them the corporeality which a true medium needs.³⁹

Este acercamiento a las formas clásicas es otra manera de acercarse al no-discurso.

4. Dos poemas de la negación dinamizada: "Visita" y "Vuelos sin orillas"

Luis Emilio Soto señala el poema "Visita" ⁴⁰ como la expresión del "Arte Poética" de Gironde. El poema es una negación de la muerte, pero también del poeta mismo:

No estoy.
No la conozco.
No quiero conocerla. [p. 323]

El poeta absorbe la muerte precisamente al nombrarla, al dinamizar la negación a través de la continua repetición del "no." El signo "no" se disgrega ya no sólo en el eje vertical sino a través de su repetición acústica en "conozco" y "conocerla." El poema niega lo inerte, lo perecedero, y afirma:

Todavía me intrigan el absurdo, la gracia.
No estoy para lo inmóvil,
para lo inhabitado. [p. 323]

El prefijo "in" de "inmóvil" e "inhabitado" se extiende para sobredeterminar el signo "intrigan." Es el "in" o el "no" lo que intriga y atrae al poeta en esta etapa. La dinamización que ocurre a través de la sobredeterminación de lo absurdo y la gracia, queda también detenida a través de la semiosis del

signo "para" como mera preposición en sintagma verbal que detiene o más bien anula lo inmóvil y lo inhabitado. El movimiento implícito en el significado referencial de "para" como preposición queda anulado por su significación semiótica como sintagma verbal. "Para" funciona entonces como signo dual. Estas experiencias cuajarán ya no en una muerte o en una nada, sino en un espacio superior en el que la dinamización y la inercia sean uno, en el que aun lo inmóvil esté detenido. Se trata de un proceso de anulación absoluta que nos llevará no ya a la muerte, sino a una nada fructífera, al Tao de la filosofía oriental de donde nace la misma contradicción. Por eso la "visita" de la muerte también es un "sí," una afirmación, un ver, o mas bien un "vi," e impregnado de la gracia que sobrevalora este poema, también una "risita."

Girondo no ha abandonado su uso del humor y del absurdo como armas para dinamizar su signo poético y fecundar la nada que lo acecha en un todo superior.

Según González Lanuza, el poema que abre Persuasión de los días, titulado "Vuelo sin orillas,"⁴¹ es el de mayor acierto. El título del poema ya evoca la agonía no solo de vivir, sino también de

poetizar. El poeta se sitúa en ese estado que Paz llama "la otra orilla" y que define así: "Al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y es como el agua corriendo incesante; a esto se llama: la otra orilla."⁴² De la personificación de las cosas en los primeros poemarios hemos pasado a un ambiente en que las cosas se han adelgazado tanto que casi están ausentes. La claridad de los Veinte poemas se ha tornado en sombra, en una penumbra en que la realidad apenas tiene peso. El proceso será a la inversa de aquél trazado en Interlunio: "Ya había pasado la hora más resbaladiza del amanecer, ese instante en que las cosas cambian de consistencia y de tamaño, para fondear, definitivamente, en la realidad." [p. 262] El poeta decorporaliza la realidad circundante y los objetos, devolviendo así al signo su verdadero ser. Es decir, Gironde disocia el signo del objeto, ya que usa el lenguaje precisamente para llevar el objeto a su ausencia original. Así el signo resplandece sin significado referencial.

Cito el poema en su totalidad para facilitar el análisis que sigue.

VUELO SIN ORILLAS

Abandone las sombras,
las espesas paredes,
los ruidos familiares,
la amistad de los libros,
el tabaco, las plumas,
los secos cielorrasos;
para salir volando,
desesperadamente.

Abajo: en la penumbra,
las amargas cornisas,
las calles desoladas,
los faroles sonámbulos,
las muertas chimeneas,
los rumores cansados;
pero seguí volando,
desesperadamente.

Ya todo era silencio,
simuladas cataástrofes,
grandes charcos de sombra,
aguaceros, relámpagos,
vagabundos islotes
de inestables riberas;
pero seguí volando,
desesperadamente.

Un resplandor desnudo,
una luz calcinante
se interpuso en mi ruta,
me fascino de muerte,
pero logré evadirme
de su letal influjo,
para seguir volando,
desesperadamente.

Todavía el destino
de mundos fenecidos,
desorientó mi vuelo
-de sideral constancia-
con sus vanas parábolas
y sus aureolas falsas;
pero seguí volando,
desesperadamente.

Me oprimía lo fluido,
 la limpidez maciza,
 el vacío escarchado,
 la inaudible distancia,
 la oquedad insonora,
 el reposo asfixiante;
 pero seguía volando,
 desesperadamente.

Ya no existía nada,
 la nada estaba ausente;
 ni oscuridad, ni lumbre,
 -ni unas manos celestes-
 ni vida, ni destino,
 ni misterio, ni muerte;
 pero seguía volando,
 desesperadamente.

El título de este primer poema nos indica ese estado contradictorio, esa "otra orilla" que Gironde busca. El vuelo con una connotación semántica positiva de liberación, queda robado de su significado por su contigüidad a la preposición negativa "sin." Además, "vuelo" unido al resultado de la metátesis del signo "orillas" en "llora," nos refiere también a "duelo", sobre todo al quedar determinado por la dental oclusiva sonora del adverbio que sirve como de estribillo constante, "desesperadamente." El signo "vuelo" contiene en sí una negación acústica de su significado positivo. Los otros signos del título también se niegan progresivamente. La preposición "sin" se une a "orillas" para expresar

el "sí" y el "no", el ying y el yang de los japoneses. Es decir, no una trascendencia hacia otra realidad, sino la percepción de la otredad según ha sido definida por Octavio Paz:

. . . la otredad es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte.⁴³

El signo "orillas" no sólo queda interpenetrado por su metátesis en "llora" sino también por la de "risa." El proceso girondiano a pesar de aparecer en la superficie como un proceso nihilista, es un proceso fecundo cuyo verdadero interés es el devolver la risa al mundo y al signo.

Por eso el signo "desesperadamente" también queda robado de su referencialidad para descomponerse a través de su insistente repetición acústica en signos que lo abren en otras posibilidades. Al negativismo semántico de "desesperadamente" se une ese "abracadavra" del signo que Girondo desarrolla. El signo, al parpadear, nos revelará la magia del signo poético alentado también por la repetición acústica del signo "hada." La disgregación del

signo también nos lleva a valorizar sus componentes acústicos con la misma noción positiva: "deseo" y "espero." La "mente," signo también contenido en "desesperadamente," del poeta, ya no puede proceder de una manera lógica y racional, sino que se debe llenar del "deseo" de lo que "era"; es decir, del momento anterior a toda lógica e historia para descubrirse a sí mismo. El "ente," es decir, el ser, es un es y un era, un deseo y una desesperación. Este ente poético que no es ni ser ni no-ser, dirige el discurso poético hacia el silencio ya que no hay lenguaje capaz de designar un "lo mismo."

En "Vuelo sin orillas" el proceso de depuración se da también en el eje vertical del desarrollo sintagmático. De lo concreto de las primeras dos estrofas: (las paredes, los libros, el tabaco, las plumas, las calles, los faroles, las chimeneas) se pasa a lo abstracto y movedizo de las estrofas tres a cinco: (el silencio, la sombra, los aguaceros, el relámpago, la luz, los mundos fenecidos). Por fin, en la penúltima estrofa, el poeta encuentra "el vacío escarchado," "la inaudible distancia," "la oquedad insonora," "el reposo asfixiante."

Poco a poco el poeta va no sólo adelgazando la visión, sino también guardando la respiración o silenciando su discurso hasta llegar al silencio absoluto.

Sin embargo, este vacío se mantiene escarchado, es decir, como la nada mallarmeana, estará cifrado por una sustancia más brillante, más transparente.

Este "vacío escarchado" será el lenguaje en su transparencia según había sido definido por Octavio Paz: "Llevar hasta su límite la negación. Allá nos espera la contemplación, la desencarnación del lenguaje, la transparencia."⁴⁴

Girondo, como Mallarmé, anhela un silencio que no será la disolución, sino más bien la resolución del lenguaje, un lenguaje más allá del lenguaje, un silencio anterior al silencio. Pero así como el silencio queda cifrado, el signo queda silenciado. Ahora la distancia es inaudible y la oquedad es insonora. Estos dos sintagmas nominales "distancia" y "oquedad" son en sí huecos, espacios que marcan precisamente la importancia de esos silencios que no se oyen, pero que sí dicen y significan. Sólo el reposo es asfixiante. Pero el poeta no se detendrá en esa nada estática, sino en la nada

dinamizada. Contendrá su aliento, su discurso, perseguirá el silencio precisamente mientras siga "volando desesperadamente." El cambio del pretérito "pero seguí" de las estrofas anteriores, al imperfecto "pero seguía" en esta estrofa y en la última, ya intensifica el dinamismo continuo del discurso poético. El esfuerzo poético es un continuo renovarse, un "seguía volando" sin esperanza de detenerse, un "seguía volando desesperadamente," una dinamización continua. Este vuelo sin orillas es representación del Nirvana oriental: una combinación de pasividad activa, de movimiento que es reposo. La única esperanza reside en el vuelo continuo del poeta aun después de reducirlo todo a la nada: "Ya no existía nada/ la nada estaba ausente," nos dice en la última estrofa del poema. El absoluto gironiano está emparentado con aquel absoluto budista de los Sutras Mahayanas del que "nada se puede decir porque esta vacío de todo -inclusive. . . , vacío

45

de su vacuidad." El poeta que "seguía volando desesperadamente" es ese ser inalterable e indestructible que, como señala Paz, "puede definirse únicamente por la negación; no es esto ni aquello ni lo de

más allá: neti, neti. No es esto ni aquello ni el todo ni las partes; no es trascendencia ni tampoco inmanencia; no está en ninguna parte y es siempre⁴⁶ y en todas partes."

Los poemas de Persuasión de los días van a presentar la trascendencia del lenguaje en el silencio. Pero este silencio en vez de ser signo de pesimismo es señal de la expresión de un absoluto del que nada puede decirse. Hegel ya había identificado el silencio con lo absoluto, y declaraba que lo absoluto

negates all things that are not absolute. It is their nothing or negativity. The absolute pervades all finite and definite positions; ruling out the metaphysical value of all positivisms, and thereby affirming its sovereign freedom. It is unutterable, unpredictable.⁴⁷

El proceso de Gironde se acerca a la filosofía de Heidegger. Gironde llega a la Nada no a través de un nihilismo circular o de un pesimismo latente, sino más bien por un esfuerzo por vencer esa nada desmoronada a que nos lleva el mundo objetivo de la realidad histórica de 1949. Heidegger creía que el ser absoluto emerge de la experiencia de la nada.

Octavio Paz explica el proceso:

En efecto, apenas el hombre se contempla, advierte que está sumergido en una totalidad de cosas y objetos sin significación; y él mismo se ve como un objeto más, todos cayendo sobre sí mismo, todos a la deriva. La ausencia de significación procede de que el hombre, siendo el que da sentido a las cosas y al mundo, de pronto se da cuenta de que no tiene otro sentido que morir. La experiencia de la caída en el caos es indecible: nada podemos decir sobre nosotros, nada sobre el mundo, porque nada somos. Mas si nombramos la nada -como efectivamente lo hacemos- ésta se iluminará con la luz del ser.⁴⁸

Es decir, el nombrar la nada es vencerla, es instalarse en ella y trascenderla, llenarla, hacerla brillar ya no con un ser a la deriva, sino con la verdadera plenitud del ser. El silencio girondiano no es nihilista entonces sino búsqueda del absoluto, de ese signo-mito que se comunica con lo sagrado.

El sintagma adverbial "desesperadamente" que se repite como estribillo en el poema inicial de Persuasión de los días es un signo que quedará dinamizado a través de todo el poemario. Este vuelo desesperado queda enlazado a la idea del "deseando nada" que había signado la poética del místico San Juan de la Cruz, y que ahora determina el deseo

gironciano de la nada. Por eso, el poema más
significativo de todo el libro -como ya dijimos-
es el que resume ese deseo de la nada titulado
"Nihilismo":

Nada de nada:
es todo.
Así te quiero, nada.
¡Del todo! . . .
Para nada. [p. 332]

Paradigmáticamente, "desesperadamente" queda
también interpenetrado por el título del poema que
abre la tercera y última sección de Persuasión de
los días: "Espera." El ser es, como ya hemos visto,
sólo una espera desesperada. Pero ese deseo, esa
ansia nihilista, será lo que dinamizará el círculo
en que vive el hombre y lo hará plurisignificativo:

esperé
esperaba,
cada vez con más ansias
de esperar y de espera. [p. 348]

El poeta espera liberarse de una vida estática,
de la muerte, del vacío, del signo-señal, a través
de la espera desesperada:

y a esperar,
y esperar,

y seguir esperando
con tal de no acercarme
a la aridez inerte,
a la desesperanza
de no esperar ya nada;
de no poder, siquiera,
continuar esperando. [p. 349]

Por eso el sintagma adverbial "desesperadamente,"
sobredeterminado en "Vuelo sin orillas" por su
repetición insistente y su dinamización acústica,
provocará uno de los poemas más importantes de
En la masmédula, "Aridandantemente." Es que,
como veremos, este último poemario girondiano
expresa el signo-amor que Girondo espera.

5. El advenimiento de la era prelógica

Ya en el antepenúltimo poema de Persuasión de los días, Gironde define "Lo que esperamos." El componente acústico del título nos sugiere fonológicamente "lógica" y también "lo que éramos." Es decir, lo que éramos antes de la lógica, cuando los signos se hacían el amor, signo sugerido por la metátesis de "esperamos" en "esperar amor." Se trata de lo que Lévy Bruhl define como el proceso prelógico que se opera a través del mito:

It is not antilogical, neither is it alogical. In calling it prelogical I mean only that it does not have as its main aim, as our thought⁴⁹ has, to abstain from contradiction.

Gironde busca el proceso prelógico del signo, el signo capaz de expresar una realidad mítica y plurisignificativa. Con palabras que nos recuerdan el "Il y aura une fois" de los surrealistas franceses, Gironde propone la abolición de la realidad y la llegada del signo pre-lógico, del signo-amor que surgirá en En la masmedula:

Tardará, tardará.

Ya sé que todavía
los émbolos,

la usura,
 el sudor,
 las bobinas
 seguirán produciendo,
 al por mayor
 en serie,
 iniquidad,
 ayuno,
 rencor,
 desesperanza:
 para que las lombrices con huecos portasenos,
 las vacas de embajada,
 los viejos paquidermos de esfínteres crinudos,
 se sacien de adulterios,
 de diamantes,
 de caviar,
 de remedios.

.

Pero, quizás, un día,
 antes de que la tierra se canse de atraernos
 y brindarnos su seno,
 el cerebro les sirva para sentirse humanos,
 ser hombres,
 ser mujeres,
 -no cajas de caudales,
 ni perchas desoladas-,
 someter a las ruedas,
 impedir que nos maten,
 comprobar que la vida se arranca y despedaza
 los chalecos de fuerza de todos los sistemas;
 y descubrir, de nuevo, que todas las riquezas
 se encuentran en nosotros y no bajo la tierra.

Y entonces. . .

¡Ah! ese día

.

y seremos capaces de acercarnos al pasto,
 a la noche,
 a los ríos,
 sin rubor,
 mansamente,
 con las pupilas claras,
 con las manos tranquilas;

y usaremos palabras sustanciosas,
 auténticas;
 no como esos vocablos erizados de inquina
 que babea las hienas al instarnos al odio,
 ni aquellos que se asfixian
 en estrofas de almíbar
 y fustigada clara de huevo corrompido;
 sino palabras simples,
 de arroyo,
 de raíces,
 que en vez de separarnos
 nos acerquen un poco;
 o mejor todavía,
 guardaremos silencio
 para tomar el pulso a todo lo que existe
 y vivir el milagro de cuanto nos rodea,
 mientras alguien nos diga,
 con una voz de roble,
 lo que desde hace siglos
 esperamos en vano. [pp. 366-368]

Los hombres han perdido hasta su propia humanidad.
 Se presentan no sólo como cosas -"cajas de caudales,"
 "perchas desoladas"- sino también como animales.
 De aquellas mujeres voluptuosas de Veinte poemas
 con "sus senos semidesnudos. . . unos senos que
 me llevaría para calentarme los pies cuando me
 acueste"[p. 55], sólo quedan "lombrices con huecos
 portasenos." La humanidad está contenida en esas
 "lombrices" que quedan calificadas por la frase
 preposicional que, a pesar de aparentar ser aditiva
 por el uso de la preposición "con," verdaderamente
 resta, adelgaza, niega. La referencialidad semántica
 de "hueco" niega el significado de "con." El signo

metairónico "portasenos" por su contigüidad sintáctica con el signo "hueco," dinamiza el "no" plural que contiene como significante, reforzando así la reducción a la nada, al no.

La mujer-vaca que antes había sido todo espectáculo ("El candombe les bate las ubres a las mujeres para que al pasar, el ministro les ordeñe una taza de chocolate" [p. 71]) ahora queda relegada también a un plano inferior y reductivo. "Las vacas de embajada" surgen por el enlace del significado de "embajada" como estatismo diplomático a su componente acústico "en bajada." Además, el signo que encierra fonológicamente, "baja," es la respuesta al reflejo insistente de los fonemas "bo," "su," de los signos "émbolos," "usura," "sudor," "bobinas," que componen el signo "subo." Esta oposición de "subo" a "baja" nos recuerda el juego de las escaleras del caligrama con que se abre Espantapájaros. El signo depurado también debe dinamizarse. Por eso, el signo "vacas" al desautomatizarse, al participar de ese subir y bajar en su pluridimensionalidad y pluridirección, sugiere "cava" y "saca." El poeta tendrá que cavar en su

pasado y sacar un signo que logre librarlo de esa realidad denigrante que lo rodea.

Los "viejos parroquianos" de los cafés de Calcomanías ahora se han convertido, irónicamente, por asociación fonológica, en "viejos paquidermos de esfínteres crinudos." El signo "viejo" refuerza fonológicamente "bajo." El signo "esfínter," músculo anular, se contradice semánticamente al abrir en vez de cerrar. Como significado, "esfínter" sugiere el "orín" que es precisamente lo que provoca el signo "crinudos" por asociación fonológica con "crin," enlazando así el verso, a la semántica animal con que asocia Gironde la humanidad: (lombrices, vacas, paquidermos). Significativamente, el sintagma adjetival no es "crinados" sino "crinudos." La forma inventada del sintagma adjetival sirve para sugerir también el "nudo." Es decir, las palabras deben anudarse, relacionarse, interpenetrarse. Además, semánticamente, en el contexto del verso y del que lo sigue, "nudo" sugiere junto al significado de esfínter como músculo anular, la idea del matrimonio que será violado a través de los adulterios del próximo verso. El hecho de que

Girondo escoja el signo "crinudos" en vez de "crinados," indica ese afán de Girondo por valorizar el componente acústico del signo, ya que "crinudos" indica los "cornudos" que quedan sugeridos a través del próximo verso -"se sacien de adulterios"-.

A su vez, el signo "adulterios" produce el signo "diamantes," como significado sugerido por su relación con lo anular del matrimonio, y como significante, por su componente acústico de "dos amantes." Debemos adular el signo llenándolo de amor, anudándolo en nuevas relaciones a través de la gran M, del gran amor, según había sido expresado en el poema número 7 de Espantapájaros. El último signo, "remedios" subraya, como significante, el hecho de que esta gran "eme" será el impulso, el "remo" hasta "Dios," hasta la interpenetración del signo y lo sagrado.

La era prelógica tardará, pero la repetición de este signo sintagmáticamente alejado de los otros en su posición preeminente, nos sugiere fonológicamente el hecho de que el signo debe arder, transformarse, darse, entregarse. En ese estado pre-lógico, el hombre se identificará con la tierra elemental.

Por eso el sintagma verbal "brindarnos" enfatiza, a través del fonema "brin," la "crin" del signo "crinudos." Es decir, sugiere una unión con el caballo elemental, símbolo, en la obra girondiana, de la esencia de la naturaleza pampeana.

C. El deseo inagotable de la nada-plena

El poeta de Persuasión de los días silencia los vocablos ruidosos culpables por la desnaturalización del hombre. Sin embargo, su silencio se encuentra lleno de un positivismo dinámico que apunta hacia su trascendencia o, como dice Susan⁵⁰ Sontag, "to a speech beyond silence." El deseo o la ansiedad de trascenderse es lo que impulsa a Gironde a romper consigo mismo y con la humanidad que lo rodea, a rastrear en esa nada simbolizada por la arena, el humo y lo blanco, para así reencontrarse en el orden de un cosmos natural y superior. Es por esto que la misión de Gironde en esta etapa es depurar el signo dinamizándolo a través del deseo, es decir, preservándolo en su inagotable insatisfacción, pues como nos dice Luis Cernuda,⁵¹ "El deseo es una pregunta cuya respuesta no existe." Los poemas de esta etapa se llenan de la ansiedad totalizadora de esa nada plena que lo es todo.

1. La ruptura del poeta con la humanidad y consigo mismo

El "Espantapájaros," el hombre desnaturalizado, ha sido producto de la cultura occidental. Sin embargo, el poeta no rechaza el mundo en su totalidad, sino que se separa sólo de aquella parte de la humanidad que está desnaturalizada y lucha por encontrar en ese aislamiento, en ese silencio, el signo primordial capaz de crear un mundo superior. En el poema "Testimonial" Gironde presenta ese "aquí" que no es más que "paisajes de arena/ nada más que de arena" [p. 279], y su alternativa: el horizonte límpido y desnudo que se desplegará luego en la plegaria de Campo nuestro:

Allí están,
allí estaban
las trashumantes nubes,
la fácil desnudez del arroyo,
la voz de la madera,
los trigales ardientes,
la amistad apacible de las piedras.

Allí la sal,
los juncos que se bañan,
el melodioso sueño de los sauces,
el trino de los astros,
de los grillos,
la luna recostada sobre el césped,
el horizonte azul,
¡el horizonte!
con sus briosos tordillos por el aire. . .
[p. 278]

Basado en la filosofía oriental, Gironde crea su propia religión del campo argentino. Para participar en ese mundo paradisiáco es necesario que el hombre se libere de la lengua que lo tiene aprisionado. Por eso, entre la presentación del "allí" y del "aquí" el poeta sitúa una estrofa que es la negación del lenguaje poético que había empleado en poemarios anteriores:

¡Pero no!
 Nos sedujo lo infecto,
 la opinión clamorosa de las cloacas,
 los vibrantes eructos de onda corta,
 el pasional engrudo
 las circuncisas lenguas de cemento,
 los poetas de moco enternecido,
 los vocablos,
 las sombras sin remedio. [p. 279]

La desnaturalización del hombre ha sido producto de "tanto mercader y ruido muerto" [p. 279]. El poeta afirma su fe en un lenguaje primordial en que el signo opere en su función plurivalente y plurisignificativa para así unir conceptos antagónicos y superar "las circuncisas lenguas de cemento." Gironde, ya lo hemos dicho, anhela nutrir el signo de poder mágico para que los opuestos puedan ser iguales. Desarrolla así "la ley de la similitud mágica" que queda explicada en el libro de James

G. Frazer titulado The Golden Bough. "Los vocablos," signo significativamente aislado por su importancia semántica dentro de la estrofa antes citada, deben esencializarse al separarse de su referencialidad exterior y fecundarse entre sí.

El hecho de que el poeta se nos presente en este poema como aislado y separado de la humanidad, ya indica el acercamiento del signo a la magia, ya que como dice Octavio Paz, "Toda operación mágica requiere una fuerza interior, lograda a través de un penoso esfuerzo de purificación."⁵³

En otro poema el poeta acusa a la humanidad que lo rodea:

Se nutren,
se han nutrido
de hediondas imposturas,
de cancerosos miasmas,
de vocablos sin pulpa,
sin carozo,
sin jugo,
de negras reses de humo,
de canciones en pasta,
de pasionales sombras con voces de ventrilocuo.
[p. 324]

Y continúa:

Se niegan al coloquio del agua con las piedras.
Ignoran el misterio del gusano,
del aire.

Ven las nubes,
 la arena,
 y no caen de rodillas.
 No quedan deslumbrados por vivir entre venas.
 Sólo buscan la dicha en las suelas de goma.
 Si se acercan a un árbol no es más que para
 mearlo.
 Son capaces de todo con tal de no escucharse,
 con tal de no estar solos.

El poema no sólo es la acusación de esa humanidad,
 sino el completo rechazo del Girondo europeizado de
Veinte poemas y Calcomanías. Los versos "Sólo
 buscan la dicha en las suelas de goma./ Si se acercan
 a un árbol no es más que para mearlo," tomados
 dentro del contexto paradigmático de la obra
 girondiana, nos remiten a otros de Veinte poemas
 con los que están en estrecha relación. Sabemos
 que la segunda ley de la magia, de acuerdo con
 James Frazer, es precisamente la ley de contacto o
 contagio que dice que "things which have once been
 in contact with each other continue to act on each
 other at a distance after the physical contact has
 54
 been severed." Es por esto que podemos relacionar
 el primer verso citado con aquel de "Croquis en la
 arena" que dice: "Mi alegría, de zapato de goma,
 que me hace rebotar sobre la arena." [p. 56] El signo
 "arena," que desaparece en el poema de Persuasión de

los días, se integra, sin embargo, a él por su aleación a la imagen en el poema de la etapa anterior. Es que la "arena" se convierte en uno de los símbolos primordiales en Persuasión de los días, ligado ya, no a una playa soleada, sino a la disgregación dinámica del signo en esta etapa. Para trascenderse, el poeta tiene que aislarse y refugiarse en el signo "arena," uno de los símbolos de la nada plena.

Volviendo al otro verso de "Testimonial" que rechaza el signo europeizado del Gironde de Veinte Poemas, "Si se acercan a un árbol no es mas que para mearlo," vemos que este verso queda enlazado a aquella imagen del embajador de Inglaterra que "después de aproximarse a un pedestal, levantó la pata como un perro." [p. 160] El árbol no ha servido hasta ahora más que como mingitorio para perros. En Persuasión de los días el árbol cobra valor totémico y se enlaza a lo sagrado. El poema "Tótem" termina con la siguiente exclamación: "¡Quién pudiera decirme si es un dios o es un árbol!" [p. 315] También el perro, animal fracasado en Veinte poemas, adquiere valor sagrado. En el poema "Pedestre" de Veinte poemas el perro se presenta como "Un perro fracasado, con ojos de prostituta que nos da

vergüenza mirarlo y dejarlo pasar." [p. 79] Esta imagen provoca una nota al pie de página que podríamos aislar como si fuera un membrete: "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 alcoholista, y son capaces de estirarse en un umbral, para que los barran junto con la basura. [p. 79] Nada más lejos de esta imagen del perro que la que aparece en el poema "Inagotable asombro" de Persuasión de los días. Los sintagmas adjetivales con que se les describe -"indescriptible," "único," "increíble," "inaudito"- sirven para espiritualizar o adelgazar la imagen corpórea del perro por la repetición fonológica del prefijo "in." El sintagma "único" cobra mayor relieve al reforzar su significado semántico a través de la diferenciación fonológica con el resto de los sintagmas adjetivales. Sin embargo, el prefijo dinamizado "in" queda también metatizado en "único." La importancia del prefijo "in," con su referencialidad negativa, queda subrayada por el "in" del sintagma adjetival del título del

poema: "Inagotable." Este sintagma adjetival cobra verdadera importancia en la obra girondiana ya que una vez más condensa, por su referencialidad semántica y fonológica, el hecho de que el deseo activo será la fuerza motriz capaz de dinamizar el "in," la Nada. Este momento en que el poeta se reencuentra con el cosmos natural, abarcado en el sintagma "inagotable" puede ser comparado al Nirvana oriental. El Nirvana, nos explica Paz,

. . . ofrece la misma combinación de pasividad activa, de movimiento que es reposo. Los estados de pasividad -desde la experiencia del vacío interior hasta la opuesta de congestión del ser- exigen el ejercicio de una voluntad decidida a romper la dualidad entre objeto y sujeto.⁵⁵

"Inagotable," por su significado, refuerza el deseo activo. Por su composición fonológica sugiere ese "in," esa nada que "agota" al poeta y su signo poético, que lo reduce, que rompe con la dualidad no sólo entre objeto y sujeto, sino también entre signo y cosa, entre significante y significado. La tarea para abolir esta realidad, este "aquí," es difícil y agotadora. Requiere un sacrificio del poeta y una reducción de su canto. Octavio Paz

explica:

La otra realidad exige la abolición de esta realidad. La visión se sustenta no sólo en una crítica intelectual sino en una práctica en la que participa el ser entero: toda mística implica una ascética.⁵⁶

El componente fonológico "gota" queda relacionado con aquel otro poema de Persuasión de los días en que el poeta, después de sacrificar su propia personalidad y esencializar su signo poético, se integra al cosmos. Afirma:

La lluvia,
con frecuencia,
penetra por mis poros. . . .

Y escucha:

el ritmo de las gotas
que manan de mi carne
como de una gotera. [p. 302]

La reducción de este poeta-asceta ha llegado al punto en que no es sangre lo que mana de su cuerpo ni de sus palabras. Al abolir esta realidad se ha logrado la integración con el cosmos. Es por esto que de su carne brotan gotas de lluvia, y que sus palabras, al esencializarse y desautomatizarse, serán ya no sólo agua, sino aquel surtidero de

significaciones a que hacía referencia Octavio Paz.

El signo depurado de Persuasión de los días no es un signo estático. Es un signo que al librarse de significado, busca su significación.

Este perro "inagotable" se relaciona con el caballo de "Aparición urbana." Estos dos animales, de honda conexión con el pueblo y el paisaje argentino, representan, como la naturaleza, lo sagrado. Lo mismo este perro-fantasma que el caballo-desnudo actuarán como el nuevo Cristo capaz de brindar a la humanidad un nuevo paraíso. El caballo se presenta

con sus crenchas caídas,
con sus ojos de santo,
todo, todo desnudo,
casi azul, de tan blanco. [p. 276]

Su desnudez, como la del perro antes presentado, se liga a aquel ángel que aparece en la Cuarta Elegía de Duino de Rilke para liberar al hombre de palabras y gestos que lo hacen sólo un muñeco. El antagonismo semántico de "todo" a "desnudo," como también el de "tan" a "blanco" contienen una vez más el estado activo-pasivo que es el Nirvana de Gironde, la Nada-más, Nada-todo, Nada-tan. Es a través de ese deseo de participar en la nada primordial, en la

tierra elemental habitada por perros y caballos desnudos, que el poeta logrará liberarse de palabras y gestos cotidianos y acoplar el signo a la plenitud del silencio. El hecho de que ante la alternativa del ángel rilkeano Gironde presente un caballo-ángel y un perro-angel, ya indica su rechazo de la trascendencia espiritual. Gironde anhela encontrar la "otra orilla" en su propio paisaje argentino. El paraíso no está en otra parte sino en nosotros. El poeta depura su lenguaje para así poder presentar ese campo límpido argentino, reflejo de ese nuevo lenguaje superior.

2. Los signos de la nada-plena: la arena y el humo

"Arena" es el título y el tema de uno de los poemas más importantes del libro. El poema está compuesto de una acumulación de sintagmas iniciados por el signo "arena." La repetición del signo "arena" disgrega (destruye) la referencialidad semántica a través de la sugestión fonológica de "hare-na" ("hare-nada") y la sintagmática, al acumular sintagmas sin otra conexión lógica que su aleación al signo "arena." Es así como el signo "arena" se viste de sentido positivo y pleno para hacerse símbolo de aquel signo primordial plurivalente que pueda, al negar esta realidad, crear una superior. La ausencia de sintagmas verbales disgregan la acción temporal y direccional. Esto queda reforzado por la reversión sintagmática del orden gramatical del sintagma "de arena" en la segunda estrofa:

De arena el horizonte.
 El destino de arena.
De arena los caminos.
 El cansancio de arena.
De arena las palabras.
 El silencio de arena.

La dinamización sintagmática se plurivaliza aún más en la próxima estrofa en que los versos comienzan y terminan con el signo arena":

Arena de los ojos con pupilas de arena.
 Arena de las bocas con los labios de arena.
 Arena de la sangre de las venas de arena.

"Arena," significativamente, empieza y termina por la letra "a." Sabemos que el Sutra Eksaksari expone su doctrina en la sílaba a: "En el sonido de esa vocal se condensa todo el lenguaje, todas las significaciones y, simultáneamente, la final ausencia de significación del lenguaje y del mundo," aclara⁵⁷ Octavio Paz. El signo "arena" sera así símbolo de la disolución de un lenguaje cotidiano y de la resolución del lenguaje. Este proceso queda explícito en los versos que siguen:

Arena de la muerte. . .
 De la muerte de arena.

La disgregación causada por la arena se prolonga a través de los puntos suspensivos. Sin embargo, esta "arena de la muerte" será precisamente el agente "de la muerte de arena." Es decir, esta disgregación total, aliada a la muerte, será capaz de liberarnos

del derrumbe a que se aproxima la humanidad. Sólo el acercarnos al signo "arena" nos llevará hacia ese signo primordial. El poema girondiano se ciñe a la definición dada por Octavio Paz:

. . . el poema es un espacio vacío, pero cargado de inminencia. No es todavía la presencia: es una parvada de signos que buscan su significado y que no significan más que ser búsqueda.⁵⁸

Por eso, el poema empieza y termina por aliar esa nada vacía, pero plena, esa "nada más" al signo "arena." El verso "y nada más que arena" se intensifica a través de la exclamación que concluye el poema: "¡Nada más que de arena!" La arena será símbolo de esa nada primordial, de ese signo-silencio que será un más. La arena opera como si fuera el surtidor de significaciones de que nos habla Paz. Se trata de una desarticulación y un silenciamiento de la palabra comercializada hasta llegar a un "nada" que será la totalidad trascendida. En el proceso poético de Girondo, la desarticulación nos llevará hacia un silencio que, al contener la arena, será una nada absoluta. El poema no dice nada y, no obstante, es el lenguaje en su totalidad.

El humo, como queda afirmado en su poema

"Predilección evanescente," es otro símbolo de ese
deseo disgregador, de esa nada que lo es todo:

Más que nada,
que todo

el humo

el humo

el humo [p. 339]

Este poema de tan significativa construcción, repite con su forma gestáltica, el desvanecerse del humo. Sin embargo, como en el poema "Arena," no se trata de una nada inerte, sino de una nada que es, como dice el poema, "Más que nada," una nada que es "todo." La repetición fonológica de los fonemas "da" y "do," en "nada" y "todo," los fecunda para relacionarlos a aquellos dados de Mallarmé en que encontramos las palabras pluralizadas a través de su dispersión tipográfica. El humo, producto gaseoso de la combustión de materias orgánicas, se opondrá al miasma, pero no se desligará de lo terrenal, pues el conjunto gestáltico y tipográfico del poema en vez de ascender, desciende, penetra por los poros de esa tierra que ha sido malgastada, eliminando así toda la corrupción que hay en ella. Los signos del título, al desautomatizarse, al ser penetrados por

ese deseo inagotable que anuncia el sintagma "predilección," se desintegran en sus componentes fonológicos: pre-di-lección -eva-nescente. Es decir, a través de la dinamización del signo surgirá una nueva realidad. Esta realidad "naciente," sugerida por la relación fonológica con el componente "nescente," se ligará a ese estado anterior a la Caída. Esto queda sugerido por los componentes fonológicos "pre" y "Eva." El signo debe quedar traspasado por un "pre decir," sugerido por los componentes acústicos "pre-di". Ahí, en esa realidad depurada y primordial aprenderemos la verdadera "lección."

La nada que Gironde anhela está siempre habitada, cifrada, activada a través del deseo. Es por esto que el título del poema reúne la positividad referencial del sintagma "predilección" con la negatividad semántica de "evanescente." No se trata ni de silencio absoluto, ni de realidad absoluta, sino de una nada que lo contendrá todo a través de la fuerza del deseo. El poema será así, como nos dice Paz:

. . . un conjunto de signos que buscan su significado, un ideograma que gira

sobre sí mismo y alrededor de un sol que
todavía no nace.⁵⁹

3. El deseo de "Pleamar"

El poema "Pleamar," el más escueto del libro, resume bien el deseo activo:

Nada ansío de nada,
mientras dura el instante de eternidad
que es todo,
cuando no quiero nada. [p. 342]

El poema es una cápsula dinamizada que expresa "el instante de eternidad," el momento de mayor intensidad y deseo que podríamos comparar al orgasmo sexual. El título sobredetermina el poema. El uso del signo "pleamar" en vez de "plenamar" sugiere no sólo un "pleno amar" sino más bien el estado de "pre amar." Tenemos que volver a hacer referencia a aquella interrogación de J. Peignot: "Aimer n'est-ce pas tenter de rétablir l'état de choses antérieur à notre chute, celui qui existait avant la différenciation sexuelle?"⁶⁰ El deseo sexual se integra al signo que ahora se fecunda. "Pleamar" también incluye el componente fonológico "lea", envolviéndonos a nosotros, los lectores, en ese deseo activo, en ese abandonarse a la fuerza del amor, para así poder trascender el signo estático que se presenta en la página. El lector también

debe de compartir ese deseo, impartiendo así a los
signos vida y libertad. Como nos dice Paz:

Poema y lector son dos momentos de una
misma realidad. Alternándose de una
manera que no es inexacto llamar cíclica,
su rotación engendra la poesía.⁶¹

D. De "en" lo blanco "a" lo blanco

1. Lo blanco de "Blanco"

Hemos venido haciendo alusión a las teorías de Octavio Paz al hablar de la atracción que Gironde siente por la vacuidad absoluta expuesta en la filosofía oriental. Es obvio entonces que Persuasión de los días se anticipa a la nueva estación de Octavio Paz que se abre a partir de Himno entre ruinas en 1948 y que establece una "dialéctica de la soledad" en que la palabra es fuente de toda liberación y de todo conocimiento. Uno de los epígrafes del poema de Paz titulado Blanco, serviría también a Persuasión de los días, poemario de hondo aliento romántico: "By passion the world is bound, by passion too it is released." En Blanco, el cuerpo del poema se identifica con el de la mujer, quien, a su vez, se identifica con el mundo.

Persuasión de los días, como Blanco, es más que nada la historia de la plenitud en que la palabra y el silencio se hacen uno a través del deseo: amalgamamiento perfecto de actividad y pasividad, de plenitud y vacuidad, de ruido y de silencio. El poeta llega:

Mas allá del silencio

 en mis venas,
 con su trote vacío,
 con su ritmo de muerte.

Un caballo y un coche. [p. 305]

El acto poético recupera ese ritmo original interior y anterior al silencio, a la muerte, al vacío.

Se comunica con el vacío pleno que suprime la antinomia entre irrealidad y realidad. La palabra debe fundirse con lo nombrado y desaparecer en ello.

El poema de la tercera parte titulado "Responso en blanco vivo" es significativo por su relación a Blanco de Octavio Paz, pero también por el simbolismo del signo "blanco" en Persuasión de los días:

Blanca de blanca asfixia
 y exangüe blanca vida,
 a quien el blanco helado
 nevó la blanca mano
 de blanca aparecida,
 mientras el blanco espanto
 blanqueaba su mejilla
 de blanca ausencia herida,
 al ceñir su blancura
 de intacta blanca luna
 y blanca despedida. [p. 361]

Los verbos heptasílabos con rima asonante en -ia, -ao, -au, desautomatizan el signo "blanco."

Ya el título presenta la antítesis semántica entre

el sintagma nominal "responso" y el sintagma adjetival "vivo." El poema girondiano, con su énfasis en el componente acústico del signo y la importancia de su oralidad, debe de ser considerado como un "responso" que active la vida interior de los signos, que resucite el signo-muerto. Este signo-resucitado que contiene en sí su negación, no será un blanco vacío sino un blanco vivo, un signo dinamizado y plurivalente capaz de vencer la muerte. La repetición insistente del signo blanco con sus variantes "blanca" y "blancura," se une al cambio sintagmático para plurivalizar el signo. En esta danza, el amor y la muerte se entrelazan, se identifican y terminan por ser absorbidos por el lenguaje. Los signos "asfixia," "helado," "espanto," "ausencia," "luna," "despedida," se relacionan a través de su referencialidad con la muerte. El amor se evidencia por la sugestión semántica de "vida," "mano," "aparecida," "mejilla," "ceñir su blancura." Se trata precisamente de la muerte de ese signo femenino y afeitado que había sido cultivado por los poetas románticos. El verso de estirpe romántica "nevo la blanca mano" queda violado por el verso que dice: "blanqueaba su mejilla." Este último verso tiene un sentido

antitético al del uso romántico que, por lo general, "coloreaba la mejilla." La muerte (lo blanco) queda así introducida en el signo femenino (lo rojo). El signo se depura para acercarse a esa blancura primordial que es la verdadera vida. Por eso, el signo, el discurso girondiano, se llena de asfixia, de espanto, de ausencia, de despedida. El poema se vacía de contenido semántico e ideológico y se concentra en una reducción y depuración total que lo alía al silencio. No hay ni variedad ni acumulación de sintagmas diversos, sino más bien lo contrario, un signo "blanco" que por su referencialidad semántica se une al vacío, pero que por su plurivalencia y repetición sintagmática se fecunda sobre todo al aliarse y compenetrarse con el signo "vivo." El poeta debe depurar, pero no quedarse en el silencio vacío sino trascenderlo hacia ese silencio primordial que lo dice todo. Se trata del tránsito de en lo blanco a lo blanco de que nos habla Octavio Paz:

Enamorado del silencio, el poeta no tiene más remedio que hablar. La palabra se apoya en un silencio anterior al habla -un presentimiento de lenguaje- es silencio cifrado. El poema es el tránsito entre el querer decir y el callar que funde querer y decir.⁶²

La acumulación en este poema del signo "blanco" significativamente con asociación semántica al vacío, nos recuerda aquel poema de Pierre Emmanuel titulado "Sache te taire":

Plus silencieux que le silence
 (À peine un chant)
 Les mots font des cercles immenses
 Dans le néant.⁶³

Se trata precisamente del silencio que apunta a un discurso que traspase el silencio para llegar a la transparencia. La repetición insistente de la letra "a" en este poema, letra con que empieza el alfabeto, parece remontarnos a un tiempo original, comienzo del verdadero signo. La "a" es la única letra común a la rima del poema: "ia," "ao," "ua." Hay versos con obvia acumulación de ese fonema: "Blanca de blanca asfixia," "de blanca aparecida," "blanqueaba su mejilla," "de blanca ausencia herida," "de intacta blanca luna," y "blanca despedida." Como con el signo "arena," tenemos que recordar que, como ya dijimos, para el Sutra Eksaksari en la "a" se condensa todo el lenguaje y todas las significaciones y, al mismo tiempo, es la final ausencia de significación del lenguaje y del mundo.

2. El metapoema: "Rebelión de vocablos"

La mayoría de los poemas de Persuasión de los días silencian el signo al repetir signos con referencialidad semántica de vacuidad: "no," "nada," "blanco," "humo," "arena." Uno de los metapoemas de mayor importancia es el titulado "Rebelión de vocablos." El proceso de depuración es aquí opuesto al visto anteriormente en otros poemas, ya que se trata de la acumulación de sintagmas semánticamente incompatibles. La violación del desarrollo sintagmático y semántico de la frase apunta también al vacío referencial y a ese texto que se hace el único cuerpo y objeto del poema. Los vocablos ahora se suceden sin programa conceptual o referencial, ni paradigma gramatical o fonológico alguno. Este procedimiento se asocia así a la concepción transracional de los futuristas rusos en que Gironde basará el ejercicio de En la masmedula. Habíamos visto anteriormente poemas contruidos en pos de una acumulación de signos sin aleación semántica. Sin embargo, existía entonces una relación fonológica. El amontonamiento de signos-cuerpo en "Rebelión de vocablos" sirve para disociar la

palabra de la cosa. Gerald Bruns, en Modern Poetry and the Idea of Language, arguye:

To the extent that the poet amplifies the corporeality of his language, he actively pursues the dissociation of words and things: he constructs a negative discourse in which language itself moves to become the subject or purpose of the act of speech.⁶⁵

"Rebelión de vocablos" es así muestra de ese poema puro que había definido Mallarmé:

L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de réflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle.⁶⁶

El poema se convierte así en tema del acto de escritura. El poeta se libera de aquel signo que apuntaba hacia otra cosa.

"Rebelión de vocablos", que a primera vista nos parece una liberación de las palabras a la manera surrealista, termina con la siguiente afirmación:

Me resisto. Me niego.
Los que sigan viniendo
han de quedarse adentro. [p. 353]

Se trata de un esfuerzo consciente del poeta por darle un nuevo sentido a la palabra que le ha prestado el mundo, tentativa que culminará con En la masmédula. Podemos ver así este poema como la transición entre Persuasión de los días y En la masmédula. Es Octavio Paz, otra vez, quien define los dos momentos: el primero, que podemos apreciar en "Rebelión de vocablos" y el segundo, que se inicia con la resistencia que se ofrece al final del mismo poema y que culmina en los textos de En la masmédula:

Cuando el poeta se siente desprendido del mundo y todo, hasta el lenguaje mismo, se le fuga y deshace, él mismo se fuga y se aniquila. Y en el segundo momento, cuando decide hacerle frente al silencio o al caos ruidoso y ensordecedor, y tartamudea y trata de inventar un lenguaje, él mismo es quien se inventa y da el salto mortal y renace y es otro. Para ser el mismo debe ser otro. ⁶⁷

3. El poema como "Rata-Sirena-Faústica"

La poesía gironadiana de esta etapa es una "Rata-Sirena-Faústica" (como se titula uno de sus poemas). Es decir, es una acumulación de signos vacíos que al integrarse en la página del poema buscan, como Fausto, obtener la juventud, la plenitud absoluta, la inmortalidad. El poema será como una sirena que atrae y enamora el signo a la página yerta y, al mismo tiempo, lo extravía, le hace perder su contenido referencial. El poeta-mago, separado ya del mundo circundante (hemos visto que Girondo afirma inclusive "Me niego"), roe, destruye el signo poético buscando ese signo primordial que sea reflejo del cosmos. La poesía se acerca así al procedimiento del conjuro, del hechizo, de la magia. La depuración y purificación es, precisamente, uno de los requisitos para la magia, según Octavio Paz:

Toda operación mágica requiere una fuerza interior, lograda a través de un penoso esfuerzo de purificación. Las fuentes del poder mágico son dobles: las fórmulas y demás métodos de encantamiento, y la fuerza psíquica del encantador, su afirmación espiritual que le permite acordar su ritmo con el del cosmos.⁶⁸

Los signos del título significativo "Rata-Sirena-Faústica," han sido creados por la varilla mágica del poeta y así encierran una plurivalencia de posibilidades semánticas. El signo "faústica" representa la amalgamación del adjetivo "cáustica" que aparece repetidamente en el poemario y el signo "Fausto," nombre del personaje literario que vende su alma por la juventud. El poeta tiene que roer el silencio de la página en blanco con su canto mordaz: "¿Te molesta que roa tu techo,/ tu silencio?" [p. 311], dice al abrir su poema. Así convertirá su canto cáustico en fecundidad y juventud eterna. El signo "rata" también contiene y absorbe esta antinomia de vacío y plenitud por su referencial semántico de animal destructor pero fecundo. Como "sous-texte" "rata" da "ata." El significado del "sous-texte" queda reforzado semánticamente por su unión sintagmática con el signo "sirena" que, como ya vimos, también sugiere algo que atrae y ata. El signo desautomatizado, mágico, será capaz de transformar la realidad al atar y unir las antinomias. El proceso de atar está aliado al de desatar los componentes fonológicos que se unen arbitrariamente

en el signo cotidiano. Por eso, "si -ire- na,"
 al desautomatizarse, se descompone y sugiere la
 afirmación del viaje futuro hacia la "nada" plena
 donde todo volverá a nacer, referencialidad sugerida
 por la atracción del componente final de "sirena"
 ("na" → nada) hacia el componente inicial ("si")
 que nos da "nasi" → "nací." Esta desintegración del
 signo "sirena" no sólo se hace posible por las
 repetidas referencias al roer del signo, sino también
 por su aleación fonológica al signo "arena" que ya
 sabemos es de gran importancia en este poemario.
 El hecho de que los tres signos queden atados por
 guiones en su configuración tipográfica dentro del
 poema, ya indica esa interpenetración de los signos.
 El poema termina con la afirmación del poder de
 una poesía ni surrealista ni realista, sino de honda
 conexión con el cosmos primordial:

Allí están las ventanas
 que te dan un pretexto
 para abrir bien los brazos.

Asómate al marítimo
 bullicio de las calles.

¿No oyes una sirena que llama desde el puerto?
 [p. 312]

El poeta debe sacrificarse, entregarse como un Cristo, para así llegar al momento anterior a la Caída. La imagen del poeta que abre bien los brazos ante las ventanas, puede ser comparada a aquella del hombre que se crucifica ante una reja en "Croquis sevillano" de Veinte poemas. Allí Gironde afirma: "Hay una capa prendida a una reja con crispaciones de murciélago." [p. 73] La reja de Veinte poemas, después de la depuración y purificación del signo, se convierte en "ventanas," significativamente en el plural, y mientras que en la primera imagen sólo se oyen las "crispaciones de murciélago," ahora escucharemos el "pretexto"; es decir, aquel texto verídico, preadánico, que es reflejo del cosmos original. Por eso, la imagen de la rata y la sirena quedan compenetradas al hablar del "marítimo bullicio de las calles." Se trata de oír una sirena que no llame desde el mar, sino desde el puerto, desde tierra en estrecha relación con el mar. Veremos que este puerto será precisamente la pampa, tema del poemario Campo nuestro y que queda sugerida aquí por la relación de "fáustica" con el Fausto de Estanislao del Campo, poema que por estar dentro de

la modalidad gauchesca, se encuentra en estrecha relación con el escenario de la pampa. Además, "sirena" también se relaciona con Campo nuestro, ya que allí la pampa se presenta como el canto de la sirena que atrae al poeta:

Una tarde, en el mar, tú me llamaste,
pero en vez de tu escueta reciedumbre
pasaba ante la borda un campo equívoco
de andares voluptuosos y evasivos.

Me llamaste, otra vez, con voz de madre
y en tu silencio sólo hallé una vaca
junto a un charco de luna arrodillada;
arrodillada, campo, ante tu nada. [p. 380]

El contraste entre una y otra estrofa indica el cambio filosófico del Girondo europeizado de los Veinte poemas, al Girondo en completa compenetración con la campiña argentina. Girondo evoluciona desde una actitud evasiva que nada entendía de su campo. Ya en Interlunio se encuentra saciado de la madurez europea y descubre simbólicamente la disponibilidad inagotable de la naturaleza. El paisaje, la inmensa llanura con su fisonomía intemporal, le proporciona la respuesta esperanzada en Persuasión de los días. Por eso puede decirle:

Muchas gracias por crearnos una muerte
de tu mismo tamaño y tan perfecta
que no deja ni el rastro de una huella. [p. 386]

Girondo ha abandonado la filosofía occidental;
sin embargo, la inquietud constante que aflora en
Persuasión de los días, se resuelve en el silencio
y la soledad del Campo nuestro. En el poemario
anterior, Girondo se refugia en los conceptos
orientales de la vacuidad y el Nirvana, pero no
logra compenetrarse con ellos. Ahora el título
Campo nuestro, con su adjetivo posesivo, interioriza
e incorpora el campo a su persona y, por ende,
a su texto poético. El campo es así la respuesta
a toda esa inquietud metafísica y lingüística.
La visión telúrica de esa "inmensa llanura de silencio"
se convertirá en el Nirvana girondiano. Como
veremos, la angustia, la desintegración, desaparecen.
Sólo encontraremos la campiña en su nada plena.
Precisamente el valor de esta obra girondiana
reside en el descubrimiento del tesoro mágico, de
lo "real maravilloso," de la fuente de ese lenguaje
primordial y límpido, dentro de la naturaleza
americana. Por eso, Pablo Neruda, nuestro poeta
americano por excelencia, afirma su admiración por

este Gironde americano. En un poema que le dedica
en Sur dice:

Hacía falta un argentino
que con las espuelas del tango
rompiera todos los espejos
incluyendo aquel abanico
que fue trizado por un búcaro.

.
yo no quiero que espere nadie
la moneda falsa de Europa:
nosotros los pobres americanos,
los dilatados en el viento,
los de metales más profundos,
los millonarios de guitarras,
no debemos poner el plato;
no mendiguemos la existencia.

Me gusta Oliverio por eso:
no se fue a vivir a otra parte
y murió junto a su caballo.⁶⁹

E. El campo y su trayectoria poética

La pampa ha sido motivo de toda una trayectoria poética argentina. Guillermo Ara en su ensayo titulado "Una típica expresión argentina: lo pampeano," se expresa de este modo:

Es muy posible que el poeta argentino se sienta tan fuertemente atraído por la pampa no sólo por razones que atañen a un pasado que jugó sobre ella sus cartas de más noble recordación, sino porque no existe quizás un territorio más cercano al puro lirismo que este despojado y evasivo plano de nuestra llanura. Se puede decir de la pampa lo mismo que de la poesía: en la imposibilidad de definirla sólo podemos atinar a expresar 'lo que ella no es.' He aquí la inabarcable dimensión de la pampa en la negación de sus notas más intensas: dinamismo, fugacidad, silencio, soledad, cualidades que, como todas las cualidades de las cosas, pertenecen tanto al objeto o al paisaje como al alma del contemplador. . . . Es la fascinación del misterio que en la inasible desnudez de la pampa se hace vertiginoso y obsesionante.⁷⁰

Desde las Odas seculares de Leopoldo Lugones, la pampa ha sido motivo de fascinación por parte de los poetas. Enrique Larreta se dirige a ella:

Anhelosa llanura, desmaterializada
 fantasma de ese mundo que el mundo me ofrecía,
 metafísica paz, divina geometría
 de abstractos horizontes y tierra despojada.⁷¹

La pampa, "dimensión espiritual con su signo
 de nostalgia, de melancolía, de territorio que
 infunde una propensión a dejarse anonadar. . . con
⁷²
 inerme fatalismo," ha sido cantada por muchos en
 la época contemporánea: Horacio Rega Molina

-Patria del campo; Baldomero Fernández Moreno

-Campo argentino; Ricardo Güiraldes -El cencerro

de cristal y Poemas solitarios; Jorge Luis Borges

-Fervor de Buenos Aires; Leopoldo Marechal -La patria;

Ricardo Molinari -Oda a la melancolía; León Benarós

-Décimas encadenadas; Vicente Barbieri -Corazón del

oeste y El río distante; Miguel D. Etchebarne

-Campo de Buenos Aires.

1. Güiraldes y la creación del mito-pampa

¿Podríamos entonces ubicar Campo nuestro dentro de la trayectoria poética argentina? Hemos ya señalado la obra de Ricardo Güiraldes como interpretante textual de Gironde en su primera etapa. Sin embargo, la búsqueda del signo esencial, capaz de expresar el nuevo mito argentino, es común a la obra de Güiraldes y de Gironde. Sabemos que Güiraldes también sufrió la experiencia del Oriente. En una carta de El Sendero afirma:

Leo mucho, sobre todo libros teosóficos, que son los que más pueden acercarme a Oriente, que es, a su vez, lo que más puede, según creo, acercarme a mi más hondo modo de pensar.⁷³

Como Gironde, Güiraldes viajaba continuamente a Europa y vivió largamente en París. Es su perspectiva europea lo que le revela la quietud argentina de la pampa. En una carta a un amigo, Güiraldes afirma:

. . . Mirá, che, ha sido en París donde comprendí, una noche en que me vi solito y mi alma, que uno debe ser un árbol de la tierra en que nació: espinillo arisco o tala pobre. . . . Me sentí huérfano, guacho y ajeno a mi voz, a mi sombra y a mi raza. Lié mis

petates, y ¡hasta la vuelta!, le dije, che. Cuando bajé del barco, tomé un pingo y me entreí, como cuando era cachorro, hasta el corazón de la pampa.⁷⁴

Parecería que Güiraldes prevee el futuro conflicto entre el surrealismo europeo y el realismo mágico americano:

En Europa, el problema está en ver las cosas bajo el prisma de un temperamento interesante. Muchos se torturan en buscar una forma de arte novedosa. Aquí todo el secreto estaría en apartarse de normas ajenas y dejar que los sujetos mismos fueran creando en uno la forma adecuada de expresarlos. ¡Y pensar que en cada una de las formas del arte hay un alma que está esperando su palabra!

En los yaravíes y los estilos está la rudimentaria expresión de la montaña y la pampa.

En tejidos, ponchos y huacos está el criterio interpretativo de la forma y el color.

En el lenguaje pulcro y malicioso del gaucho el embrión de una literatura viva y compleja. Todo estaría en ser capaz de llevar estas enseñanzas a una forma natural y noble.⁷⁵

Así como Don Segundo Sombra es la novela del mito gaucho, Campo nuestro será el poema del mito pampa. Tanto la imagen del gaucho primitivo como la de la pampa esencial, se derrumban ante el progreso científico y agrícola y la colonización. El campo

ha sufrido un cambio:

Al verte cada vez más cultivado
olvidan que tenías piel de puma
y fuiste, hasta hace poco, campo bravo. [p. 382]

Y continúa:

¿A qué sabran tus pastos
cuando logren, por fin, domesticarte
y en vez de campo potro desbocado
te transformes en campo endomingado?

Cómo ríen tus sapos, tus maizales,
con dientes de potrillo,
del candor con que todas tus ciudades,
no bien salen del horno,
ya ostentan capiteles, frontispicios,
y arquitecturas postizas.

Sólo soportas, campo, los aleros
que aconsejan vivir como el hornero. [p. 384]

La energía dinamizada y positiva del "potro desbocado" que es el "campo-nada" se ha convertido por su relación semántica y fonológica en los "dientes de potrillo." El uso del diminutivo en "potrillo" y de la transformación del signo "desbocado" en "dientes," ya indica el humor semántico que deconstruirá el campo-ciudad otra vez en campo-nada. El uso del sintagma adjetival "desbocado" unido a "potro" funciona como signo dual para sugerir no sólo el dispararse o llenarse de energía del signo (indicado por su significado semántico), sino también, al

dinamizarse y descomponerse en sus elementos fonológicos, trae la imagen de una persona sin boca, muda, incapaz de hablar. El campo, "potro desbocado," no sólo es energía cósmica, sino quietud y silencio absoluto de donde nace precisamente el nuevo signo argentino, realidad sugerida por el significado referencial de potro, no sólo como caballo joven (juventud), sino también como silla para uso de las parturientas en el acto del alumbramiento (nacimiento). Este último significado se hace válido por la relación fonológica de "partos" con los "pastos" del campo a que se hace referencia en esa primera estrofa. La cópula de lo dinámico y la quietud es absoluta, lo que también está sugerido por la antítesis que presenta "potro" con su otro significado de máquina de madera que sujeta a los caballos. La oposición se presenta, asimismo, en los dos significados que activa el signo "desbocado": el semántico de licencioso y libre, y el fonológico de mudo y taciturno. Se trata precisamente de ese estado que defiende Güiraldes así:

La exaltación, cima de nuestro sentir,
 trae por saturación la serenidad.
 El límite alto de nuestra exaltación
 es el límite bajo del paisaje de otro

mundo más sutil.

Los sapos y los maizales de la segunda estrofa, rodeados de sintagmas alegres y frescos -"como ríen," "con dientes de potrillo,"- contrastan con la pomposidad de los "capiteles, frontispicios y arquitrabes" rodeados de sintagmas alardosos y negativos -"ostentan," "postizos"- . El "horno" artificial en que nacen las ciudades, contrasta fonológicamente con el "hornero," ave propia de la pampa. El sufijo "-ero" de "hornero" positiviza el signo, al asociarse fonológicamente con el signo "cero," símbolo precisamente de ese campo-nada que Girondo entroniza, pero también se liga a "eros," Dios del amor y proyección de ese signo-cero-nada en signo-matriz por extensión de la forma circular. Es precisamente a través de ese signo-matriz que se forjará una nueva realidad en que la nada y el todo sean un lo-mismo. Campo nuestro es así el esfuerzo por mitificar esa llanura inmensa, madre del ser argentino, por nombrarla en toda su extensión y, de este modo, recuperarla a través del poder de la palabra.

Así como el rezo es el intento de recuperar lo

sagrado y lo divino, el poema-plegaria que es Campo nuestro será el esfuerzo por rescatar el paraíso desplegado en esa "inmensa llanura de silencio."

Es importante notar que el interpretante textual de este poema es, nos parece, "Tierra" de El cencerro de cristal de Ricardo Güiraldes:

Cuna, tumba.
 Hágase tu voluntad y no la nuestra.
 Danos el pan de cada día y los cataclismos.
 Sufre los dolores de estos tus hijos.
 ¡Oh pura, que concibes
 por obra y gracia del sol, Nuestro Señor,
 que está en los cielos todopoderoso!
 Santa Madre, sé buena para nuestra vida
 y ábrenos esas
 tus fosas cariñosas en la hora eterna de
 nuestra muerte.
 ¡Así sea!

Este poema se enlaza al Campo nuestro de Gironde no sólo por la temática de la campiña argentina como madre, sino también por ser recitación oral de una oración. El verso antepenúltimo de Campo nuestro, como en Güiraldes, reitera y dinamiza el primer verso del "Padre Nuestro": "Tú que estas en los cielos, campo nuestro." [p. 386]

2. Interpenetración de campo/canto y clamor/calma

La edición original de Campo nuestro fue impresa en letras muy grandes enmarcadas por grandes espacios blancos, todo lo cual se pierde en la edición de las Obras completas. Ya Mallarmé había precavido al lector acerca del significado de los blancos en un texto poético:

. . . le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence. Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s'est comme divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre, preuves nuptiales de l'Ideé.⁷⁸

Es así como el lector, al acercarse al texto, lo relaciona, por su disposición tipográfica, a algún cuento de hadas o una canción de cuna de su infancia. La estructura del texto refleja esa llanura-nada que abarca todo un horizonte infinito y que se convierte en leyenda feérica, en mito paradisiaco. El hecho de que el poemario sea precisamente, un poema extenso, opone el concepto de dilatación y amplitud a esa nada referencial del poema. Otra vez, estamos ante la corporización ya no sólo del paisaje de la nada-plena, sino también

de su texto. La imagen paisajista se ha convertido en imagen textual. Es decir, Campo nuestro no sólo es el intento por acordar el canto al campo argentino, sino por compenetrar la campiña en su quietud infinita en el texto poético. Se da entonces una interpenetración total de los signos "canto" y "campo."

Estos dos signos se relacionan fonológicamente, ya que los dos empiezan con el fonema "ca" y terminan con "o." El lector detecta la compenetración de los dos signos a través de los dos versos siguientes:

Hasta la oscura voz de tus pantanos
da fervor a tu sacro canto llano. [p. 383]

El poeta, desde el principio, ha usado el signo "llano" y sus derivativos para presentar el campo: "Ante el sobrio semblante de tus llanos." [p. 375]

En un verso significativamente aislado y rodeado de blancos, Girondo afirma: "Lo que prefiero, campo, es tu llaneza." [p. 379] El poeta escoge el signo "llaneza" por su interpenetración fonológica con "belleza." La belleza reside en la sencillez y la esencialidad. Se acerca así a la teoría expresada por Mallarmé: ". . . je n'ai crée mon oeuvre que par élimination, . . . La destruction

fut ma Béatrice." La planicie de la pampa se amplía en "una inmensa llanura de silencio."

El hiperbolismo del signo "inmensa" se une al quieto "silencio." Además, "inmensa" contradice por la dinamización de su prefijo "in," el "si" con que abre el signo "silencio." La repetición semántica y la transformación del fonema "in" en "en" seguido de la alveolar fricativa sorda en "inmensa," sugiere la entrada del signo en esa "s". . . , representación sonora del quietismo y el silencio total a que Girondo aspira. La "e" de "en" interpenetra el signo "llanura" para convertirlo en "una inmensa llenura de silencio," una nada plena, un silencio cifrado y poderoso.

El campo, como el canto, es también voz. Girondo, con su constante interés en el significante del signo lingüístico, no se conforma con expresarlo en su grafía, sino que lo hace sonar. Por eso, el campo no será sólo extensión gráfica o visual, sino también sonora. En los dos versos citados en los que el lector descubre la semiosis del signo, ya oímos la "oscura voz de tus pantanos." El poemario se abre con una estrofa en que también se le otorga voz al campo:

Este campo fue mar
de sal y espuma.
Hoy oleaje de ovejas,
voz de avena. [p. 375]

El campo primitivo se identificaba con el mar que representa el acto erótico, según la simbología surrealista, es decir, el viaje y la experiencia de la "petite morte" que comunica al hombre consigo mismo. El genitivo "de sal y espuma" añade, a la imagen del campo, dinamismo a más del concepto de cataclismo. Este cosmos primordial fue creado precisamente por el "Big Bang," teoría que expresa con el signo "Bang" el acto sexual con que comienza el universo. El presente, sin embargo, es sólo un "hoy" que se liga a la vocal "o" con que empiezan los otros dos signos del verso para convertirse en "hoyo," ausencia. El "oleaje" (signo que representa el cataclismo) detiene su dinamismo semántico a través de su relación fonológica con el signo "oveja." Este signo se une por relación semántica de reino animal y por relación fonológica (repetición de v,e,a) al signo "avena." Al producirse la semiosis, esta primera estrofa apunta al verdadero significado del poema. El intento girondiano consiste en descubrir y transmitir ese signo-cero, pero que es

al mismo tiempo, signo-amor, reflejo de la pampa primordial en su papel dual de "nada" y de "grávido vientre." El sintagma "voz de avena" sufre así una desautomatización absoluta. Por su contigüidad sintagmática con el mar y el oleaje, por su significado semántico de "grano," y por su construcción fonológica, "avena" nos sugiere "arena." "Arena" fue el símbolo por excelencia en Persuasión de los días de la disgregación necesaria del signo establecido. "Avena" refuerza la dinamización liberadora a través de un signo en estrecha relación semántica con la pampa. Al "vea" que se repite fonológicamente en "ovejas", Girondo opone el "a ver nada" sugerido por el signo "avena." Se trata otra vez de aquella teoría oriental de la plenitud de la Nada que queda explicada por Güiraldes en El Sendero:

Lo perfecto en el estado de salud corporal así como lo perfecto en lo que llamamos buen tiempo -salud del día- dan sensación de no existencia.

Son las desarmonías que uno tiene tendencia a combatir, las que por su presencia dan sensación de existencia.

Esto constituye una pequeña argumentación a favor del Nirvana.

La nada vista así equivaldría a Suma Existencia.

Por eso "avena" también sugiere fonológicamente "haber nada." El poeta anhela poder adoptar esa voz de "haber nada" pero que será voz plena. Esta "voz de avena," tomada en el contexto de plegaria y rezo, aporta, como en "Tierra," un "Ave María." La "voz de avena," dinamizada en "ave nada," representará también el "hornero," ave sencilla que construye su nido de barro en la pampa argentina, y que será símbolo en el poema, como ya vimos, de esa pampa plena y serena.

La voz de la pampa es también "voz de toro":
 "¿Si no hubieras andado siempre solo/ todavía tendrías voz de toro?" [p. 381] La soledad y el ascetismo son, como ya hemos visto, características inherentes a la verdadera "voz de todo" extensión de la dental de "todavía" y "tendrías" en "toro." La repetición de la alveolar fricativa sorda en "si," "siempre," "solo," silencia los signos. El "si" pierde su función gramatical como conjunción condicional y opera para contradecir el adverbio "no." Esto se refleja en la dinamización de "si" en "siempre" que balancea el "nada" contenido en el signo "andado." Se trata otra vez de un signo primordial que contiene el sí y el no. La pampa

es nada-plena, silencio-cifrado:

Ya sólo es un silencio emocionado
tu herbosa voz de mar desagotado. [p. 376]

Una vez más, la repetición de la alveolar fricativa sorda en "solo," "silencio," "emocionado," "herbosa," "voz," "desagotado," parece llenar el texto de la quietud absoluta que el poeta anhela para percibir "la otra orilla." Ya Gúiraldes había elogiado este estado de calma:

LA QUIETUD perfecta en todo lo circundante y la propia quietud, crea el estado de gran percepción. Un día quieto en temperatura -la media parece inexistencia de temperatura-, quieto de viento -cesa la sensación de contacto del cuerpo con algo-, la quietud de los sentidos -salud perfecta es olvido del cuerpo-, producen la inexistencia exterior. La ausencia de pensamientos a raíz del olvido corporal, crea la inexistencia interior.
Entonces se percibe.⁸¹

Por eso, la inmensa tranquilidad es verdaderamente un sí, reiterado fonológicamente en "si len cio" y "emocionado." El hecho de que el si ("ci" en ambos signos) vaya seguido por la "o" indica la plenitud del cero. La creación de los neologismos "herbosa" y "desagotado" son intentos girondianos de experimentación lingüística. "Herbosa," palabra-

valija compuesta de "hermosa" y "hierba," es un ejemplo de las palabras-valijas que Gironde cultivará en su último poemario. "Desagotado," es prototipo del uso sobredeterminado del prefijo para crear un signo capaz de expresar dos realidades semánticas antitéticas. El prefijo "des" niega la referencialidad semántica del sintagma adjetival "agotado." Es decir, a través del discurso poético silencioso y pleno en armonía natural con el cosmos primordial que escenifica la pampa primitiva, se desatará un cataclismo tanto natural como lingüístico que inundará una vez más aquella pampa que había sido vaciada de su mar. El discurso poético será así un acercarse a esa naturaleza original.

La voz con que Gironde se expresará en este poemario será un canto-campo, un clamor-calma. Así como vimos la interpenetración de los signos "campo" y "canto," notamos la alianza de "clama" y "calma":

-¿Es tu silencio mar quien me reclama?
 - "Ven a dormir a orillas de mi calma."
 [p. 386]

Este último verso es la respuesta afirmativa y positiva al "Vuelo sin orillas" con que comienza

Persuasión de los días. En aquel poemario, la nada era sólo deseo, y así el poeta sólo "seguía volando desesperadamente." Ahora el poeta llega a comulgar con el campo-nada:

Tu santa luna, campo solitario,
convierte nuestro pecho en un hostiario.

Déjanos comulgar con tu llanura. . . .
Danos, campo eucarístico, tu luna.[p. 384]

3. El deseo respondido

La poética del deseo girondiano encuentra respuesta en Campo nuestro. No es el deseo entonces lo que mueve al poeta en este poemario, sino más bien el placer lingüístico que verifica la satisfacción de su anhelo. En Persuasión de los días el "deseo desesperado" crea un texto móvil pero sin respuesta. Ahora, al comulgar con el campo, el poeta crea un texto-niño. Esta comunión con el campo se puede relacionar con el acto sexual. El texto nace precisamente de ese placer lingüístico ya que "le point commun de l'activité érotique et de l'activité textuelle est en effet la constitution d'une forme, d'une structure conduite à son achèvement."⁸²

La naturaleza ya no se presenta como en Persuasión⁸³
de los días como un ideal que el poeta anhela.

Ahora la tarde se entrega como mujer en acto erótico:

Sin rubores, ni gestos excesivos,

 con el mismo candor que usan tus chinas
 y reprimiendo, campo, su ternura,
 se te entrega la tarde ensimismada. [p. 378]

El poema se produce por placer y engendra placer.
 A través de la comunión sexual se trata de abolir la
 diferenciación sexual. Por eso el "campo macho,"

"campo padre-nuestro," "campo adulto," "campo desollado,"
 "campo nocturno," "campo solitario," también queda
 presentado como vientre femenino:

Tenso y redondo y manso,
 como un grávido vientre
 virgen campo yacente. [p. 378]

Este campo andrógino es horizonte líneal, "inmensa
 llanura," (falo) y, al mismo tiempo, círculo, sím-
 bolo obvio del útero femenino (no-falo) de donde
 nacerá la nueva realidad y el nuevo signo. El
 signo capaz de reflejar ese "campo-niño" o "campo
 recién nacido" debe ser también un signo traspasado
 por el placer sexual para entonces poder exceder
 la diferenciación entre signo y cosa. Una vez
 que se consume el deseo, muere no sólo el autor
 para quien el escribir es como el acto sexual,
 una función de regeneración y pasos hacia la muerte,
 sino también el objeto mismo del deseo. Como nos
 dice Francis Ponge:

. . . il y a mort à la foi de l'auteur
 et mort de l'objet du désir, mettons
 de la chose, du pre-texte, du référent,
 pour que puisse naître le texte.⁸⁴

Así entonces, en Campo nuestro queda sólo el

texto y su ritmo. Hasta el mismo campo ha desaparecido.

Por eso Gironde afirma:

Al galoparte, campo, te he sentido
cada vez menos campo y más latido. [p. 378]

El primer poema de El cencerro de cristal presenta el caballo-criollo como animal mitológico creador de la realidad americana: "Iluso, la tierra rodó al empuje de sus cascos; fue ritmador del mundo." 85 En Gironde, el lenguaje primordial debe ser reflejo del galope trascendente del caballo:

¿Oyes, campo, ese ritmo?
¡Si fuera el mío!. . .
sin vocablos ni voz te expresaría
al galope tendido.

Estas pobres palabras
¡qué mal te quedan!
Pero qué quieres, campo,
no soy caballo
y jamás las diría
si tú me oyeras.

Por algo ante el apremio de nombrarte
he preferido siempre galoparte

Ritmo, calma, silencio, lejanía
hasta volverte, campo, melodía. [p. 377]

El canto de Gironde es el acorde fiel al galope del caballo que será precisamente la única melodía que nos comunicará junto con nuestra prehistoria.

Campo nuestro es el texto no del tema campestre,

sino la asimilación de su latido, de su melodía, de su galope, de su ritmo. Estamos solamente ante el ritmo textual cósmico y totalizador:

Cuanto más te repito y te repito
quisiera repetirte al infinito. [p. 381]

Lo único que queda es trote y melodía, acorde final del signo con el ritmo cósmico:

Cuando me acerco, pampa, a tu recuerdo,
te me vas, despacito, para adentro. . .
al trote corto, campo, al trotecito. [pp. 380-1]

La tarea del poeta es entonces transponer la vivencia del campo en la del canto para reunir así esas palabras desautomatizadas por el canto y liberarlas de los significados que nos devuelven al mundo de las cosas. La poesía de Gironde destruye la naturaleza funcional del lenguaje. Campo nuestro retiene la forma exterior de las relaciones (el juego de los significantes), su música, pero no su realidad (el significado). Así nos lleva a lo que Mallarmé llamo "l'ensemble des rapports existant dans tout." Campo nuestro nos comunica precisamente con esa estructura melódica y rítmica que es el discurso girondiano. Al relacionar

los signos de acuerdo con la totalidad de las relaciones universales, el hombre puede adquirir su primacía original. Entonces el hombre se encontrará consigo mismo:

Galopar. Galopar. ¿Ritmo perdido?
hasta encontrarlo dentro de uno mismo. [p. 380]

Notas

- ¹ Ernst Cassirer, Language and Myth, trad. Susanne Langer (New York: Dover Publications, 1953), pp. 44-45.
- ² Ernst Cassirer, La philosophie des formes symboliques (Paris: Minuit, 1967), p. 64.
- ³ Taittiriya Brahm., 2, 8, 8, 4 (German by Gelder in his Religions-geschichtliches Lesebuch, p. 125), citado en Ernst Cassirer, Language and Myth, p. 48.
- ⁴ The Holy Bible (New York: Thomas Nelson and Sons, 1953), John I: 1-3, p. 103.
- ⁵ Frank Paul Bowman, "Occultism and the language of Poetry," New York Literary Forum, 4 (1980), pp. 51-64.
- ⁶ Jean Paul Sartre, Plaidoyer pour les intellectuels (Paris: Gallimard, 1973), p. 110.
- ⁷ A. J. Greimas, Du sens. Essais sémiotiques (Paris: Seuil, 1970), p. 279.
- ⁸ George Berkeley, The Principles of Human Knowledge (Cleveland: World Publishing Co., 1967), p. 62.
- ⁹ Charles Morris, Writings on the General Theory of Signs (London: Mouton, 1971), p. 18.
- ¹⁰ María del Carmen Bobes Naves, La Semiótica como teoría lingüística (Madrid: Gredos, 1973), p. 68.
- ¹¹ Henri Meschonnic, Le signe et le poème (Paris: Gallimard, 1975), p. 65.

- 12 Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception (Paris: Gallimard, 1945), p. 214.
- 13 I. Fonagy, "Motivation et remotivation," Poétique, 11 (1972), p. 414.
- 14 Gérard Genette, "Langage poétique, poétique du langage," en Figures II. Essais (Paris: Ed. du Seuil, 1969), p. 145.
- 15 Julia Kristeva, Critique, no. 322, p. 212.
- 16 Roland Barthes, Le plaisir du texte (Paris: Seuil, 1973), p. 14.
- 17 Norah Lange, Palabras con Norah Lange. Reportaje con Beatriz de Nóbile (Buenos Aires: Carlos Pérez ed., 1968), p. 58.
- 18 Jérôme Peignot, Les jeux de l'amour et du langage (Paris: 10/18, 1974), p. 19.
- 19 Bobes Naves, p. 69.
- 20 Oliverio Girondo, "Nuestra actitud ante el desastre" en Nuestra actitud ante el desastre (Buenos Aires: s.e., 1940), p. 8.
- 21 Oliverio Girondo, "El mal del siglo," en Nuestra actitud ante el desastre, p. 41.
- 22 Oliverio Girondo, "El mal del siglo," p. 46.
- 23 Oliverio Girondo, "El mal del siglo," pp. 46-7.
- 24 Norah Lange, Palabras, p. 58.
- 25 La relación del ocultismo con el movimiento simbolista ya ha sido trazada por Alain Mercier en Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914), Vol. I (Paris: Nizet, 1969) y por John Senior en The Way Down and Out: The Occult in Symbolist Literature (Ithaca: Cornell University Press, 1959).
- 26 Octavio Paz, Corriente alterna, 7ma ed. (México: Siglo Veintiuno Editores, 1973), p. 109.

- 27 Luis Emilio Soto, "Persuasión de los días," Argentina Libre, no. 125 (5 de noviembre de 1942), p. 6, cols. 3, 4, 5.
- 28 Gilberto González y Contreras, "Persuasión de los días, por Oliverio Gironde" Revista Iberoamericana, X, no. 20 (marzo 1946), pp. 356-358.
- 29 Paz, Corriente alterna, p. 144.
- 30 Pierre Emmanuel, "Le Poète et le mythe," en Poésie raison ardente (Paris: Egloff, 1948), pp. 73-74.
- 31 Stéphane Mallarmé, Correspondance, I (Paris: Gallimard, 1959), pp. 245-246.
- 32 Mallarmé, Oeuvres, p. 368.
- 33 Susan Sontag, Styles of Radical Will (New York: Farrar, Straus, & Giroux, 1966), p. 22.
- 34 Mallarmé, "Lettre à Henri Cazalis," Correspondance, p. 220.
- 35 Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture (Paris: Éditions du Seuil, 1972), p. 56.
- 36 Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions (Paris: Payot, 1949), p. 98.
- 37 Jacques Derrida, De la grammatologie (Paris: Minuit, 1967), p. 25.
- 38 Ernst Cassirer, Language and Myth, pp. 98-99.
- 39 Sigurd Burckhardt, "The Poet as Fool and Priest," English Literary History, no. 23 (1956), p. 280.
- 40 Luis Emilio Soto, p. 6.
- 41 Eduardo González Lanuza, "Oliverio Gironde: Persuasión de los días," Sur, no. 97 (octubre 1942), p. 105.
- 42 Octavio Paz, El arco y la lira (México: Fondo de Cultura Económica, 1973), p. 122.

43 Octavio Paz, Los signos en rotación y otros ensayos (Madrid: Alianza Editorial, 1971), p. 321.

44 Octavio Paz, Corriente alterna, p. 73.

45 Octavio Paz, Los hijos del limo (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 45.

46 Paz, Corriente alterna, p. 135.

47 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Encyclopedia of philosophy, trad. Gustav Emil Mueller (New York: Philosophical Library, 1959), p. 103.

48 Paz, El Arco y la lira, p. 150.

49 Lucien Lévy-Bruhl, Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures, citado en Elizabeth Sewall, The Orphic Voice. Poetry and Natural History (New York: Harper & Row, 1960), p. 17.

50 Susan Sontag, Styles of Radical Will, p. 18.

51 Luis Cernuda, "No decía palabras" de su libro Los placeres prohibidos de 1931, citado en Gerardo Diego, ed. Poesía española contemporánea (Madrid: Taurus, 1968), p. 500.

52 James George Frazer, The Golden Bough, I (London: Macmillan, 1966), p. 52.

53 Octavio Paz, El arco y la lira, p. 53.

54 James G. Frazer, p. 53.

55 Paz, El arco, p. 37.

56 Paz, Corriente alterna, p. 93.

57 Paz, Corriente alterna, p. 70.

58 Paz, Los signos, p. 318.

59 Paz, Los signos, p. 66.

60 Jérôme Peignot, Les jeux de l'amour et du langage, p. 19.

- 61 Paz, El arco, p. 39.
- 62 Paz, Corriente alterna, pp. 74-75.
- 63 Pierre Emmanuel, "Sache te taire," Chansons du de à coudre (Paris: Engloff, 1947), p. 55.
- 64 Paz, Corriente, p. 70.
- 65 Gerald Bruns, Modern Poetry and the Idea of Language (New Haven: Yale University Press, 1974), p. 197.
- 66 Mallarmé, Oeuvres, p. 366.
- 67 Paz, El arco, p. 178.
- 68 Paz, El arco, p. 53.
- 69 Pablo Neruda, "Oliverio," Sur, no. 313 (julio-agosto 1968), pp. 1-4.
- 70 Guillermo Ara, "Una típica expresión argentina: lo pampeano," en Los Argentinos y la literatura nacional (Buenos Aires: Ed. Huemul, 1966), pp. 47-48.
- 71 Enrique Larreta, "Soneto," citado en Ara, p. 49.
- 72 Ara, p. 35.
- 73 Ricardo Güiraldes, Obras completas (Buenos Aires: Emecé, 1962), p. 535.
- 74 Güiraldes, citado en Ivonne Bordelois, Genio y figura de Ricardo Güiraldes (Buenos Aires: Ed. Universitaria, 1966), p. 38.
- 75 Güiraldes, Obras completas, p. 743.
- 76 Güiraldes, Obras completas, p. 540.
- 77 Güiraldes, Obras completas, p. 51.
- 78 Mallarmé, Oeuvres, p. 387.

- 79 Mallarmé, Correspondance I, pp. 245-246.
- 80 Güiraldes, Obras completas, p. 532.
- 81 Güiraldes, Obras completas, p. 540.
- 82 Raymond Jean, La Poétique du désir (Paris: Ed. du Seuil, 1974), p. 23.
- 83 Recuérdese el poema "Testimonial," de O.C. de Oliverio Girondo, p. 278.
- 84 Francis Ponge, Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers (Paris: Gallimard, 1963), p. 171.
- 85 Güiraldes, "Mi caballo," Obras completas, p. 41.
- 86 Mallarmé, Oeuvres, pp. 367-368.

CAPÍTULO IV: LA MOTIVACIÓN DEL SIGNO

A. El humor morfológico del signo

1. El humor morfológico

Repetimos que la poética girondiana se basa desde su primer momento en un signo plurivalente y plurifacético que el poeta desautomatiza. Como hemos visto, Girondo sobredetermina el componente acústico del signo, liberándolo así de su significado. La motivación semántica del sonido destruye la relación arbitraria entre las dos partes del signo. Es así que se llega al signo motivado de En la masmedula.

Hemos colocado este poemario dentro de una tercera etapa girondiana en que el humor vuelve a imperar. Sin embargo, ahora el humor opera sobre el orden morfológico del signo para hacer de cada palabra un interpretante lexemático del resto de la obra. En la masmedula se construye a base de signos transparentes y motivados capaces de soli-

darizar el significante y el significado y de asegurar así la homogeneidad entre el yo y el mundo. Girondo se integra a la dinamización del signo poético que se emprende en nuestro siglo:

Des mots valises de Lewis Carroll au travail de Dada et du surréalisme, et à la fortune récente des recherches d'anagrammes par Saussure, le mot a été pluralisé.¹

La poética girondiana, desde el comienzo, ha sido un ataque al lenguaje convencional e insuficiente. Recordemos que en el poema "Lo que esperamos," Girondo ataca los "vocablos erizados de inquina" y "aquellos que se asfixian en estrofas de almíbar y fustigadas claras de huevo corrompido." Los signos de En la masmécula son ejemplo de esas palabras "simples, de arroyo, de raíces, que en vez de separarnos nos acerquen un poco." Su referencialidad traspasa los límites del lenguaje. No se trata de una escritura automática al modo surrealista, sino de un proceso científico y lógico en que el poeta se inserta dentro del lenguaje y lo domina.

El signo de En la masmécula, como el de Joyce,

funcionara' como un átomo Bohr. William Thompson se había referido a este modelo, que ahora podemos aplicar a Gironde, al hablarnos de la obra joyceana:

The normal word, is like a Lucretian atom: it is hard and discrete; Joyce's word is like a Bohr atom: there is still the old word as the nucleus, but about it there are new electrons of meanings. The atom is a convenient model, for the word had an independent reality for Joyce, so that he hoped to achieve a chain reaction of meaning through polymorphemic fusion.²

La aglutinación, o la fusión de morfemas, en En la masmedula ocasiona la indirección semántica que crea una nueva realidad. No se trata de un proceso asemántico, absurdo o ilógico, sino de todo lo contrario. Se da aquí una intensificación del proceso semántico al fusionar dos signos que se fecundan entre sí, no sólo como imagen acústica, sino también como significado, para crear una nueva significación. La semiosis llega así a ser el primer nivel del texto poético. El lector se ve forzado, por el escándalo del signo poético con su nueva configuración, a traspasar la realidad mimética y referencial, e integrarlas en un nivel más alto de significación semiótica. No es posible hacer

una lectura heurística del texto, ya que el poemario viola no sólo el código morfológico, sino también el sintagmático. La puntuación desaparece. Los signos se dejan llevar por el impulso rítmico y fonológico, en vez de imponerse al sistema cerrado de estructuras sintácticas. Sólo la lectura hermenéutica es posible, ya que el discurso liberado del orden horizontal sintagmático, se mueve hacia el eje vertical paradigmático. La unidad del poema se percibe no por medio del proceso predicativo, sino por la organización paradigmática en motivos que traspasan su propia referencialidad semántica, para imponer un nuevo orden. Ya desde el manifiesto futurista de Marinetti se había sobrevalorizado al poeta asintáctico. Marinetti afirma:

Les mots délivrés de la ponctuation
rayonneront les uns sur les autres
entrecroiseront leurs magnétismes
divers, suivant le dynamisme ininterrompu de la pensée.³

2. En la masmedula

"Masmedula," al policondensar dos vocablos, sugiere el lugar más allá del tuétano de los huesos del poeta que será ahora voz y canto. Pero al desintegrarse en sus fonemas constitutivos, "masmedula" adquiere otra significación. Los fonemas "En la" apuntan fonológicamente hacia el signo "enlazar," que define la fusión de los vocablos girondianos. El uso de la preposición "en," seguida del artículo definido femenino "la," sugiere la introducción del concepto de signo-matriz, signo que se deja traspasar y, que al fecundarse, engendrará una nueva realidad. Este concepto de la unión sexual, queda reforzado por la desautomatización del signo "ama," contenido como imagen acústica en "En la masmedula." De esa engendración sexual significativa, nacerá el nuevo poeta, y así la nueva realidad. Fonológicamente, "En la masmedula" también indica la nueva compenetración del poeta y la poesía ya que contiene como "sous-texte" no sólo el grito del poeta "hazme," sino también el "hazme ulular," signo este último sugerido por la repetición del fonema "ul," enlazado en Persuasión de los días a aquel esfuerzo del poeta por decir

el signo verdadero: "Quiero ulular. No puedo."

El fonema "ul" será también significativo en este poemario, ya que su inversión, "lu," crea el poema "Mi lumía," invitación a la fecundación del signo que ocasionará el "eromito" girondiano.

3. El "volleo" del texto-pampa

Aunque el proceso de desautomatización del signo se hace más radical en el plano morfológico en este poemario, es obvio que existen grandes vínculos con las obras anteriores. La agonía que aflora en En la masmédula ya había aparecido en Persuasión de los días. Es más, muchos de los poemas parecen ser continuación o, mas bien, reorganización del mismo tema. Así el "Sigo solo" del poema "Aridandantemente" de En la masmédula es la continuación del "Solo" del Nocturno 9 de Persuasión de los días. El título "Aridandantemente," es también eco del "desesperadamente" del primer poema del poemario anterior. "El puro no" será, como veremos, reflejo de "Nihilismo" y de "Pleamar." El perro "indescrptible" y "único" del poema "Inagotable asombro" de Persuasión de los días aparece como el "Sombracanes" de En la masmédula. La diferencia, como veremos al analizar detalladamente algunos de estos textos, reside no sólo en las transformaciones morfológicas a que se somete el signo de En la masmédula, sino también en la actitud filosófica del poeta ante el poema. Habíamos hablado del ascetismo oriental que

se manifiesta en Persuasión de los días. El poeta se aleja de su realidad circundante y, en el vacío, pretende encontrar la "Nada plena." Sin embargo, en Campo nuestro, Gironde interioriza la campiña argentina como corporización de ese vacío absoluto. Pasamos de un ascetismo oriental a un "misticismo gaucho" en que el poeta interpenetra su "canto" con "campo." En la masmedula es sólo el desarrollo de ese texto-pampa con su signo infinito y en toda su extensión. Nos atrevemos a afirmar que este poemario parte precisamente de aquel verso de Campo nuestro cuya estructura rítmica perdura en la sensibilidad del lector:

Cuando me acerco, pampa, a tu recuerdo
te me vas, despacito, para adentro. . .
al trote corto, campo, al trotecito.
[pp. 380-1]

La interiorización del ritmo del galope pampeano, es precisamente lo que produce el signo-infinito de En la masmedula, al que de ahora en adelante llamaremos signo-matriz. Sólo que en este libro, el poeta que ya ha interiorizado el campo, es su único espectáculo. Se da ahora una interpenetración de poeta y canto. El texto poético se convierte en

metatexto y el poeta se integra a su metatexto.

El poema que mejor expresa esta identificación de poeta y poesía es "Yolleo," neologismo que sugiere la acción de "yollar," afirmar el "yo," integrar el yo al "vos" y a la "voz." "Yollar" también es casi una metátesis del sintagma verbal "llorar" que había sido tema del poema número 9 de Espantapájaros y de "A pleno llanto" de Persuasión de los días. El poeta se presenta "aquí yollando/ con mi yo solo solo que yolla y yolla y yolla." Se trata de una substitución del llanto y de la agonía de la soledad humana, por la afirmación de ese yo poético y original. La transformación de "llora" en "yolla" es en sí un acercamiento fonológico a un infantilismo primitivo. Es decir, la substitución ortográfica de la palatal lateral sonora por la palatal fricativa sonora y el cambio fonológico de la alveolar vibrante simple a la palatal sonora representan una pronunciación infantil. Además, el cambio de la "l" a la "y" es la transcripción ortográfica del "yeísmo" rehilante propio de la Argentina. El cambio indica así la abolición del sufrimiento, al surgir un yo = vos = voz infantil (ilógico y absurdo) e integrado a un argentinismo

esencial y primitivo. Se trata una vez más del esfuerzo por llevar su yo poético y así su voz, hacia los comienzos míticos. "Yolleo" es fonológicamente doble afirmación del yo: "yo-eo." Contiene también el signo "oye" (yolleo) que se repite como súplica en el poema: "no me oyes." El poeta se dirige a ese "tatacombo," "tataconco," y "tatatodo" que quiere descubrir dentro de sí mismo. Estos tres signos, significativos por ser palabras-valijas, repiten el sintagma "tata," sobredeterminado porque como significado designa el nombre infantil y familiar con que se designa al padre. "Tata" también contiene como "sous-texte" el signo "ata." El poeta no quiere disolver su yo, sino afirmar su yo original anterior aun a la creación del universo, del ser y del habla. Es decir, el poeta anhela la plena identificación con el momento de plenitud sagrada: "soy yo sin vos/ sin voz." "Tatacombo" y "tataconco" repiten el eco de esta "sin voz," ya que los signos "combo" y "conco" (concoideo) sugieren una forma curva capaz de proyectar un eco hasta un infinito anterior y posterior. Por eso el tercer signo, "tatatodo," sugiere como significado, un absoluto, un todo. El signo es eco

perfecto de los otros dos. Sintagmáticamente queda precedido por los otros dos versos que acompañan los otros dos signos en el poema: "eh vos" y "no me oyes." El poeta le suplica a su voz que lo "tatatodo," es decir, que lo infantilice y lo ate todo para abolir el "hasta cuando" con que termina el poema. Este verso ("y hasta cuando") queda separado gráficamente del poema para intensificar la impaciencia de ese yo "harto en todo." El poeta vence su yo "harto en todo" por medio de la desautomatización científica del signo, su semiótica. Así el yo "harto en todo" se convierte, al dinamizarse sus signos, en su trasposición fonológica, un yo "tatatodo." Ya Graciela de Sola había indicado que en En la masmédula se presenta el "poema-acto" "que va mentando el absoluto presente de las sensaciones y al mismo tiempo creándolas." ⁴ Este final es ejemplo de este poema-acto que vence la agonía, la espera, al hablar. El final es así un triunfo.

4. Del signo-cero al signo-matriz: "El puro no"

Dijimos ya que el signo de En la masmedula resulta ser un signo-matriz. Se da una transición de la forma circular del fonema "o" que signa Persuasión de los días y que continúa ahora en poemas como "El puro no," a la matriz en que se fecundará el signo. Esta transición queda bien señalada en el poema "El puro no":

EL NO
 el no inóvulo
 el no nonato
 el noo
 el no poslodocosmos de impuros ceros noes
 que noan noan noan
 y nooan
 y plurimono noan al morbo amorfo noo
 no démono
 no deo
 sin son sin sexo ni órbita
 el yerto inóseo noo en unisolo amódulo
 sin poros ya sin nódulo
 ni yo ni fosa ni hoyo
 el macro no ni polvo
 el no más nada todo
 el puro no
 sin no [p. 417]

Este poema es un buen ejemplo del uso intensificador y neológico del prefijo que Gironde utiliza para formar ese signo-matriz. Ya el filósofo E. Husserl había utilizado los prefijos para llevar el lenguaje hacia ese principio mítico. Jacques

Derrida señala que en la obra de Husserl,

Proto-, Arche-, Ur- renvoie a l'originarité phénoménologique, celle du sens, du fondement, du droit, après la réduction de toute facticité.⁵

Girondo lleva el signo hacia ese origen o principio señalado por la posición sintagmática inicial del prefijo. En el poema citado, la sobredeterminación del prefijo negativo "in," "im," "a," reduce la realidad semántica de los signos, al negarlos. Este es el caso de los signos neológicos que violan la realidad lexemática: "inóvulo," "nonato," "inóseo," "amódulo." Otras veces, el prefijo aparece aislado, violando así su realidad lexemática: "macro" aparece como palabra en el poema, y aun encontramos un signo ocasionado por dos prefijos -"plurimono."- Hay en este poema otros ejemplos del uso desautomatizado del signo. "Poslodocosmos," aglutinación de los morfemas "pos-lodo-cosmos," actúa como una palabra-valija a la manera de Lewis Carroll o de James Joyce. Hay partículas utilizadas en el lenguaje convencional para formar voces compuestas que aparecen como signos aislados -"démono"- y también existen barbarismos reductivos

como es el signo que le sigue -"deo"- (démono, de l, diablo → deo, de o, dios). La formación de neologismos viola el código léxico y también el morfológico. La función gramatical del signo desaparece. Así el adverbio negativo "no" queda sustantivado -"el no"- y también verbalizado -"noan."- Girondo, como ya hemos dicho, explota la violación sintagmática y morfológica y se deja llevar por el componente acústico del signo, por su ritmo y su orden fonológico. Es por eso que el nivel fonológico queda también intensificado en el poemario, y los signos parecen amalgamarse no sólo a través de su configuración gráfica (palabras-valijas) sino por su configuración acústica. A pesar de que a primera vista esta concentración de neologismos nos parece un universo absurdo, si examinamos con cuidado su producción y composición, veremos que todo responde a la poética girondiana de esta etapa. El "no" quedará siempre fecundado, al convertirse en signo-matriz. Por eso los prefijos negativos se fertilizan con signos cuya referencialidad semántica apuntan hacia la reproducción sexual que dará origen a un nuevo signo: "inóvulo," "nonato." El signo

"ceros" libera el morfema "Eros," dios del amor que ocasionará el "eromito" del signo. Esta dinamización del morfema "eros" se produce por su intensificación fonológica en el signo "impuros" que precede a "ceros." "Impuros" = no puros, repite el "puro no" del título que se identifica con ese "cero-eros." Se trata de un poema que afirma ser pura ausencia y así reflejo del libro puro. Podemos insertarlo en la corriente señalada por Derrida:

Seule l'absence pure -non pas l'absence de ceci ou de cela- mais l'absence de tout où s'annonce toute présence -peut inspirer, autrement dit travailler, puis faire travailler. Le livre pur est naturellement tourné vers l'orient de cette absence qui est, par-delà ou en deça de la génialité de toute richesse, son contenu propre et premier. Le livre pur, le livre lui-même, doit être, parce que en lui est le plus irremplaçable, ce "livre sur rien" dont rêvait Flaubert.⁶

El erotismo queda reforzado semánticamente. El signo "amor" surge fonológicamente por la repetición de "almorbo amorfo." Aun el aislamiento del prefijo "macro," que de primer momento nos parece sólo intensificar semánticamente el "no" que lo sigue, ahora repite el significado del signo "inóvulo." "Macro" sugiere así el "macrogameto," la célula

femenina que se une con la masculina durante la reproducción sexual, el óvulo. "Inóvulo" también queda repetido fonológicamente por "sin nódulo," signo importante ya que por su referencialidad semántica de concreción, apunta hacia el proceso aglutinativo girondiano, pero que también se descompone en sus componentes fonológicos para funcionar como lo que el crítico L. Guilbert ha denominado "acronymes," composición por reducción de los componentes en que subsisten solamente las extremidades. Es decir, "nódulo" proviene de "no + masmedula," es la reducción de los dos terminos. Sugiere entonces esa reducción fertilizadora a que se someterá el signo girondiano. Es también el complemento exterior que se unirá a la interiorización sugerida por "medula," ya que el morfema "nodo" indica un tumor duro y redondeado sobre los huesos. Estamos dentro y afuera de los huesos, en la plena totalidad. El signo "nódulo" queda también reforzado fonológicamente por el neologismo "amódulo." Los signos se interpenetran y así "amódulo" contagia el signo que lo precede, "unisoló," al convertirlo en "unísono," música con falta de inflexión. La transformación

de "unisoló" en "unísono" se hace posible por la repetición insistente de la "n" que perdura en el "no" del poema y su aleación fonológica con el "sin son" del verso anterior. Es decir, el nacimiento del nuevo signo poético tendrá que ocurrir a través de la unisonancia y la amodulación del signo, del esfuerzo por encontrar la interpenetración de significante y significado. Se trata de la unión sexual al unísono de los componentes del signo y de los signos arbitrarios para así llegar a la unisexualidad, a la amalgamación perfecta, al "sin son" y al "sin sexo." El sexo y el son quedan abolidos.

Girondo lucha por edificar un signo verdaderamente "óseo." Por eso, la composición fonológica del signo más sobredeterminado del poema, "poslo-docosmos," repite tres veces el fonema "os" con su significado de hueso reforzado por el signo "inoóseo." Esta referencialidad a los huesos que se enlaza con la masmédula del título, indica también la muerte del poeta cotidiano y del signo arbitrario. Así se explica el verso "ni yo ni fosa ni hoyo," referencias a la sepultura, aunque el signo "fosa"

contiene el fonema "os" y nos sugiere por extensión fonológica "fósil," vestigios óseos de seres orgánicos. Debemos aquí recordar la aficción de Gironde a la paleontología, rama de las ciencias naturales que estudia los fósiles. Tenemos aquí un ejemplo de lo que Barthes ha llamado "biografemas"⁸ ya que podemos descubrir en esta aficción a los huesos que denotan la existencia de organismos de una época geológica distinta de la actual, el interés girondiano por revelar y desenmascarar los restos de aquel signo primordial.

Pero el proceso girondiano para llegar a exhumar esos huesos, es precisamente a través de la intersexualidad del signo arbitrario. Recordemos que como ha dicho J. Peignot, amar es restablecer el estado de cosas que existía antes de la diferenciación sexual para llegar a un "sin sexo."⁹ El signo compuesto de dos prefijos, "plurimono," parece ahora surgir como perfecto acoplamiento de la relación sexual en que el pluri (más de uno) se hace mono (uno). La integración será entonces capaz de hacer surgir un nuevo signo representado aquí por el neologismo "plurimono." Se trata de

la interpenetración de muerte y vida que había visto Georges Bataille. Por eso el signo "yerto," seguido sintagmáticamente por "inóseo noo," viola la muerte y la rigidez a que apunta su referencialidad semántica para actuar como signo "amorfo" y dinámico y así desautomatizar su componente fonológico, "ero." Los signos "yerto inóseo noo" apuntan hacia una misma referencialidad. La amalgación de muerte y vida a que nos lleva la copulación erótica queda así transferida al signo por la aglutinación con el prefijo "in" en "inóseo" y con el fonema "o" en "noo." Como dice Bataille: "La possession de l'être aimé ne signifie pas la mort, au contraire, mais la mort est engagé¹⁰ dans sa recherche."

El poema termina con la afirmación de la nada-todo que habíamos experimentado en poemas de Persuasión de los días como "Nihilismo" y "Predilección evanescente." La diferencia, como venimos observando, reside en que este texto en sí es el Kama-Sutra del signo poético, la escritura como placer lingüístico, como orgasmo gráfico. Se liga así a aquella escritura que el poeta francés Francis Ponge exalta en su libro Savon:

Il faut concevoir l'écriture non comme la transcription, selon un code conventionnel, de quelque idée extérieure ou antérieure, mais à la vérité, comme un orgasme, comme l'orgasme d'un être ou d'une structure, déjà conventionnelle par elle-même, bien entendu, mais qui doit, pour s'accomplir, se donner avec jubilation comme telle, en un mot, se signifier elle-même.¹¹

Es decir, el signo poético de En la masmedula es resultado de un orgasmo jubilador de los signos que los destruye como señal-referencial. Se acerca así a ese signo sin significación de que habla Jacques Derrida:

C'est quand l'écrit est défunt comme signe-signal qu'il naît comme langage; alors il dit ce qui est, par la même ne renvoyant qu'à soi, signe sans signification, jeu ou pour fonctionnement car il cesse d'être utilisé comme information. . . comme passage d'un état à l'autre ou d'un signifiant à un signifié.¹²

El poeta experimenta una necesidad fisiológica o biológica de encontrar ese signo-cósmico, similar a la necesidad sexual. Se funden así ambas necesidades: la poética y la sexual, y el poema nace como escritura erotográfica. Girondo, como Apollinaire, muestra gran interés por las obras eróticas.¹³

En la masmedula es el espacio de una erotografía, ya que la actividad erótica se confunde con la actividad textual. Podríamos aplicar al texto girondiano las palabras con que Barthes se refiere a la obra de Sade:

La saturation de toute l'étendue du corps est le principe de l'érotique sadienne: on essaie d'employer (d'occuper) tous ses lieux distincts. Ce problème est celui-là même de la phrase (en quoi il faut parler d'une érotographie sadienne, la structure de la jouissance ne se distinguant pas de celle du langage): la phrase (littéraire, écrite) est elle ainsi un corps qu'il faut catalyser, en remplissant tous ses lieux premiers (sujet-verbe-complément) d'expansions, d'incises, de subordonnées, de déterminants; certes, cette saturation est utopique, car rien ne permet (structuralement) de terminer une phrase.¹⁴

Se trata de una exploración sensual del signo arbitrario para fecundarlo y generar un signo superior. Es por esto que con los poemas de este poemario, como veremos más adelante, se pueden formar dos grupos temáticos: la muerte del poeta y el erotismo sexual. El poeta trata de abolir la discontinuidad de su ser y de su lenguaje a través de la violencia erótica. Girondo se basa pues en

la teoría expuesta por Georges Bataille:

Le spermatozoïde et l'ovule sont à l'état élémentaire des êtres discontinus, mais ils s'unissent, en conséquence une continuité s'établit entre eux pour former un nouvel être, à partir de la mort, de la disparition des êtres séparés. Le nouvel être est lui-même discontinu, mais il porte en lui le passage à la continuité, la fusion mortelle par chacun d'eux, des deux êtres distincts.¹⁵

Girondo pretende entonces a través de su erotismo lingüístico encubrir su sufrimiento, su agonía. Bataille ha señalado:

. . . il semble à l'amant que seul l'être aimé peut en ce monde réaliser ce qu'interdisent nos limites, la pleine confusion de deux êtres, la continuité de deux êtres discontinus.¹⁶

Debemos ver el signo girondiano de En la masmedula como un esfuerzo por vencer la agonía metafísica a que apunta el signo arbitrario convencional. Girondo remunera el lenguaje y su tentativa termina así en una armonía melódica anterior a toda discontinuidad. Su esfuerzo por comprimir todas las palabras en un signo-matriz, señala su interés por llevar el lenguaje hacia sus comienzos, hacia sus

orígenes, en que un solo signo contenía en sí todo lo que se podía decir. En la masmédula es tal vez aquel "libro total," símbolo de la idea de Dios, que Borges presenta como "la cifra y el compendio perfecto de todos los demás," ¹⁷ el "golem" de todos los libros. Su lengua, como la biblioteca de Babel de Borges, sustituye todo el discurso humano porque contiene todo el discurso.

B. La motivación del signo poético

El intento girondiano es original y sorprendente, pero está basado en una honda tradición poética que parte de las tentativas futuristas y dadaístas. Sin embargo, tenemos que señalar que así como en su primera etapa el humorismo girondiano se unía a una metafísica, su experimentación lingüística no se detiene en sólo el placer y la recreación verbal de juegos de palabras, sino que apunta a una metafísica poética.

Los esfuerzos futuristas y dadaístas ya señalaban una semi-nostalgia del estado primitivo¹⁸ de la lengua en que la palabra era lo que decía. Esta motivación lingüística se lleva a cabo en nuestra época principalmente a través de dos procedimientos:

1. el que explota el defecto de los defectos que se encuentran naturalmente en la lengua: onomatopeyas, efectos de expresividad fónica, asociaciones léxicas, etc.
2. el que trata de corregir el defecto, acercando y adaptando el significante al significado al modificar el orden morfoló-

gico de los signos y crear nuevos signos.¹⁹

Suzanne Bernard ha señalado la desintegración del lenguaje como una de las características distintivas de la poesía contemporánea:

[J]amais encore la tentative pour trouver une langue ne s'était accompagnée d'une telle volonté de destruction non seulement à l'égard de la grammaire et de la logique, mais à l'égard des mots eux-mêmes.²⁰

La obra girondiana, al motivar su signo poético, se aproxima al esfuerzo de la poesía fonética por descubrir toda la gama expresiva de la palabra: su espíritu (semantismo), su carne (la articulación), su valor, su tono, su ritmo, su duración, la intensidad y la rapidez de la pronunciación, el sentimiento que la inspira y el sentimiento del que la dice. La poesía fonética es "l'exploitation poétique de tous ces éléments du mot ou de la phrase, en dehors
21
de toute convention." El idiolecto literario moderno está lleno de aproximaciones a la poesía fonética en que el significante del signo es sobrevalorizado para ponerse al mismo nivel del significado. Se busca descubrir la trama sensible del signo lingüístico, al mismo tiempo que se anula su significado.

1. El futurismo ruso

Uno de los primeros esfuerzos en esta dirección fue la obra de los futuristas rusos. "Hemos decidido investir a las palabras de significado, en dependencia de sus características gráficas y fonéticas,"²² afirma una declaración futurista. Así se llega al lenguaje abstraído de sentido ("zaumny jazyk") de Kručěnyx y Kamenskij. Sin embargo, el lenguaje transracional (zaum) termina en fracaso ya que no tiene sentido. J. Tynjanov aclara:

Il linguaggio transmentale, come linguaggio, è privo di senso, non possiede la funzione comunicativa propria del linguaggio in genere; non gli resta che una funzione puramente nominativa, tale che può adempierla con successo nel campo della nomenclatura sociale.²³

Étienne Souriau señala que esta poesía puramente fonética, no puede ser literatura:

Quand il s'agit d'une suite de phonèmes totalement dénuée de sens, et visant à n'offrir qu'une sorte d'arabesque sonore, le terme de littérature est impropre. De telles combinaisons artistiques ne peuvent être considérées que comme une sorte de musique concrète, s'imposant une gamme de bruits exclusivement tirés des sons du langage articulé.

Ici on sort, comme on dit, des limites de l'épure. Il n'y a plus langage transgressif, il y a hors-langage.²⁴

Sin embargo, existe un poeta futurista que logra salvar su poesía de la eufonía pura para "encontrar, sin romper el círculo hechizado de las raíces, la piedra filosofal de las transformaciones recíprocas de las palabras esclavas, fundir libremente las palabras esclavas."²⁵ Xlebnikov, como Gironde, potencia el morfema, utilizando su significado potencial para crear neologismos poéticos. Ejemplo de esta efectivación del morfema en que las representaciones acústicas se asocian a las representaciones semánticas, es su poema "Hechizo de risas" que transcribimos aquí en su traducción al español:

Oh, pónganse a reír, risoteros,
oh, revienten de risa, risoteros,
de qué se ríen los risoteros,
de que ríen ridículamente,
pónganse a reír ridículamente,
ridículos, ridículos,
rientes, rientes,
oh, pónganse a reír, risoteros,
oh, revienten de risa, risoteros.²⁶

En la masmédula se acerca así al proceso de motivación semántica del sonido según había sido explorado por Xlebnikov.

2. Los franceses: Del signo "lanternois" al signo "charabias"

Los poetas franceses modernos, desde Valéry y Mallarmé, han intentado la motivación lingüística. Es importante señalar que por los mismos años que Gironde escribe En la masmédula, traducía, junto con Enrique Molina, Una temporada en el infierno de Arthur Rimbaud. Debemos recordar que ya este poeta había intentado inventar una palabra poética (logos) que fuera accesible a todos los sentidos.

Hemos hablado, al acercarnos a Espantapájaros, de la influencia decisiva de Max Jacob y de Marcel Duchamp. Este último publica en 1939 su Rose Sélavy, compendio de interferencias, relaciones y combinaciones de sonido, sentido y grafía. Marcel Duchamp ha señalado su deuda con otro poeta francés que se adelanta a los movimientos dadaísta y surrealista: Raymond Roussel. Afirma Duchamp que fue fundamentalmente Roussel el

responsible for my glass, "La Mariée
Mise à Nu." It was from his Impressions
d'Afrique I got the general approach.²⁷

Roussel, como afirma Michel Foucault,

. . . ne parle qu'à partir d'une manque qui lui est essentiel. De ce manque, on éprouve le "jeu" -aux deux sens du terme- dans le fait (limite et principe à la fois) que le même mot peut dire deux choses différentes et que la même phrase répétée peut avoir un autre sens.²⁸

El mismo Roussel explica como él escribe sus libros:

Je choissais deux mots presque semblables (faisant penser aux metagrammes). Par exemple billard et pillard. Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques.²⁹

Este procedimiento está hondamente relacionado a la aleación fonológica de signos que vimos en Espantapájaros. Lo señalamos solamente para recalcar la honda tradición poética francesa por destruir el signo arbitrario. Todo signo poético funciona así como palabra mediadora o signo dual, según ha sido definido por Michael Riffaterre, tal como ya lo señalamos.

Sin embargo, el experimento lingüístico de Roussel, se queda, como el de Max Jacob y el de Marcel Duchamp, dentro del primer procedimiento que señalamos al hablar de la motivación lingüística, aquél que explota el defecto de los defectos.

Después de pasar por la experiencia surrealista es cuando realmente los poetas franceses liberan el signo poético en su aspecto sintagmático, lexemático y morfológico. La tentativa poética se convierte así en un proceso para crear un nuevo lenguaje con una significación profunda: "Mots qui sur leur face de signification restent obscurs, au moins tout d'abord; mais qu'on peut³⁰ éclairer comme d'une lanterne sourde."

Hay dos poetas franceses contemporáneos que reinventan la lengua poética según su necesidad expresiva. Son ellos Leon Paul Fargue y Henri Michaux. Mientras que el primero es más atrevidamente inventivo, el segundo crea signos con hondas connotaciones semánticas. Un ejemplo de esto lo vemos al comparar un trozo de un poema de Leon Paul Fargue titulado "Danse macabre" con "Le grand combat" de Henri Michaux. Así presenta Fargue a los parisienses en su poema "Danse macabre":

Demain, ce sera le tour des pédicures,
puis viendront les facteurs, les opticiens,
les maroquiniers, les savants, les nobles,
les ziblocousses, les cacotermes, les
pantagouriches et les botonglouzez.³¹

Michaux desautomatiza los signos y los recompone

según su necesidad expresiva en el poema "Le grand combat":

Il l'emparouille et l'endosque contre terre;
 Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle;
 Il le pratèle et le libucque et lui baruffle
 les ouillais,
 Il le tocarde et le marmine,
 Le manage rape à ri et ripe à ra.
 Enfin il l'écorcobalisse.³²

Mientras que en los signos inventados de Fargue
 -"ziblocousses," "cacotermes," "pantagouriches,"
 botonglouzez,"- se diluye la semántica, los vocablos
 forjados por Michaux -"écorcher," "croc," "marmiter,"
 "miner"- contienen sugerencias de ofensa moral y
 física. Por esto nos parece que es más lícito
 acercar la tentativa girondiana a la de Michaux,
 ya que su nuevo lenguaje conserva cierta referencia-
 lidad semántica. Es decir, el significado no es
 sacrificado al significante, sino que se intenta
 una amalgamación homogénea de ambos componentes del
 signo. Sin embargo, la tentativa de ambos poetas
 franceses puede clasificarse como de lo que Etienne
 Souriau ha llamado "lanternois," palabras inventadas
 de sentido indeterminado que se añaden a la lengua
 institucional, normal. El experimento girondiano

traspasa también estos límites, ya que no se trata de inventar palabras sino de sublimar el propio lenguaje institucional, amalgamando varios signos en uno, abreviando algunos, deformando otros, ya sea fonológica o sintagmáticamente. Otra vez, se trata ya no de palabras "lanternois" inventadas, sino de signos "charabias," deformados sistemáticamente para expresar una nueva realidad. Ya no será un "hors-langage" sino un lenguaje de adentro, de "en la masmedula."

Tal vez el escritor francés que mejor se pueda ligar a esta deformación del lenguaje existente al romper y revolver signos entre sí que resultan en neologismos, barbarismos o "lapsus linguae" inventivos, sea el inventor del fenómeno "paralloïdre," André Martel. Le Paralloïdre des Corfes, su primera obra, aparece en 1951 en París. Martel explica que el signo "paralloïdre" está formado por tres elementos: "parall" que viene de paralelo, "oide," forma, y la letra "r" que sirve para reforzar y dar al barbarismo más rugosidad. Añade:

Littéralement, paralloïdre désigne donc un langage qui est à côté, en marge du langage officiel. Le paralloïdre suit par conséquence un chemin qui est de

même sens que celui de la langue classique, mais sans ne jamais se confondre avec elle.³⁴

Esta amalgamación de vocablos es característica también del lenguaje de En la masmedula. Martel ha explicado que el título de su obra, Le Mirivis des Naturgies, es una yuxtaposición de "Le Miroir Merveilleux du visage des surgies de la nature." A pesar de que Girondo no nos ofrece ninguna clave, los signos de su obra experimentan esta misma integración en un solo lexema. Así el título del poema "Aridandantemente" indica no sólo un andar árido, sino sugiere -rada, hada, ida, anda, ante, ate, mente, ente.- Es decir, connota también el poder positivo mágico del signo para llegar a la era preológica "ante la mente." Existen, como veremos, infinitudes de signos ya no sólo duales sino plurivalentes. Por ejemplo, el amor "olevecabracobra" será el impulso que produce el poema. Este signo-matriz contiene una polivalencia semántica que nos da: ola-ver-abracadabra-abra-cobra-obra. El amor hará surgir la ola que producirá el verdadero ver, el abrir hacia una realidad más profunda donde todo cobre valor y se produzca la obra verdadera en este

abracadabra mágico del signo-amor.

3. Del "nonsense" de Lewis Carroll al "scrambling" de James Joyce

La tentativa de Martel, enlazada a la de Gironde por su uso de "bloconymes" (congregación de varias palabras en una sola),³⁵ está hondamente relacionada, así mismo, con la tradición inglesa de lo que se ha denominado "nonsense." Elizabeth Sewell en su libro The Field of Nonsense, dedicado a los dos maestros del género, Edward Lear y Lewis Carroll, explica los juegos con palabras y sus componentes que cultivan los dos autores de esta manera:

Words are themselves units made up of collections of smaller units, the twenty-six letters of the alphabet, and play with these lesser units is possible as well. The individual letters can be disordered and rearranged, as in anagrams or word-building games played with letter cards. . . . games of this type . . . do not depend merely upon the possibility of arranging series of letters in various ways. They turn upon the fact that certain combinations of letters bear reference, i. e. form a word, and the object of the game is always directed towards such a group. The result of the building or reshuffling has to be a word and not gibberish which is a group of letters to which no unit of reference is attached.³⁶

El termino "nonsense" surge de la obra de Edward Lear titulada Book of Nonsense de 1846. La mezcla

simultánea lexemática que se da en esta obra influirá no sólo al Lewis Carroll que publica su Alice's Adventures in Wonderland en 1865, sino también al genio de esta experiencia aglutinadora: el James Joyce de Finnegan's Wake. La teoría de Humpty Dumpty acerca de dos signos empaquetados en una palabra como una valija, parece determinar el uso de estos signos aglutinantes. El mismo Lewis Carroll aclara el proceso:

For instance, take the two words "fuming" and "furious." Make up your mind that you will say both words, but leave it unsettled which you will say first. Now open your mouth and speak. If your thoughts incline ever so little toward "fuming," you will say "fuming-furious"; if they turn, by even a hair's breadth, towards "furious," you will say "furious-fuming"; but if you have the rarest of gifts, a perfectly balanced mind, you will say "frumious."³⁷

Estas palabras-valijas actúan como signos-duales ya que reúnen dos lexemas que son en sí el ápice
38
de un paradigma asociativo. Sin embargo, Michael Riffaterre ha distinguido el "nonsense" simple, al estilo de Lewis Carroll, de lo que él llama "scrambling." Este último tipo de "nonsense" está determinado intertextualmente y se impone al lector como forma

estructurada a pesar de su calidad de inaceptable por el uso lingüístico. El "scrambling" es en sí un texto, un signo con su propia textualidad. Es decir, no sólo apunta hacia un hipograma, sino que el lector percibe las constantes semióticas que señalan hacia connotaciones en vez de denotaciones. 39

La diferencia de las palabras-valijas de Lewis Carroll a las de James Joyce u Oliverio Gironde, reside precisamente en la trayectoria del "nonsense" al "scrambling." Por ejemplo, el signo "frumious," una palabra "nonsense," existe sólo como yuxtaposición de "furious" y "fuming," y no aporta nada nuevo. Sin embargo, las palabras-valijas de Joyce, como las de Gironde, apuntan no sólo a la yuxtaposición de signos sino que funcionan como neologismos sorprendentes con sus propias connotaciones, son ejemplos de "scrambling." Otro crítico ha señalado esta diferencia al hablar de las palabras-valijas de Joyce:

Occasionally these agglutinations are portmanteau creations in the manner of Lewis Carroll, but in the main they are not merely the arbitrary splicing of words (as in slithy, produced from slimy and lithe). Rather, the agglutinations in Ulysses are the weldings of two or more single words to produce units

with special meanings (for example, gigglegold).⁴⁰

El discurso de Joyce, como el de Girondo, se basa en combinaciones sorprendentes de fonemas que resultan en neologismos connotativos. Ejemplo de esto es el pasaje siguiente:

Bygmester Finnegan, of the Stuttering Hand, freemen's mauerer, lived in the broadest way immarginable in his rushlit toofarback for messauges before joshuan judges had given us numbers or Helviticus committed deuteronomy (one yeasterday he sternely struxk his tete in a tub for to watsch the future of his fates but ere he swiftly stook it out again, by the might of moses, the very water was eviparated and all the guenneses had met their exodus so that ought to show you what a pentschanjeuchy chap he was!) and during might odd years this man of hod, cement and edifices in Toper's Thorp piled buildung pon the banks for the livers by the Soangso.⁴¹

Hemos adelantado que la obra girondiana se inclina sobre el eje paradigmático. Sabemos que el discurso poético en sí niega las diferencias al establecer equivalencias, por ejemplo, al usar la metáfora. James Joyce, como también Girondo, lleva este proceso substitutivo y equivalente hasta el mismo lenguaje. Es más, se ha observado que todo

Finnegan's Wake ha sido construído a través de estas asociaciones paradigmáticas:

It is probably true to say that every paragraph in Finnegan's Wake is both built up out of pieces drawn from elsewhere in the book and, conversely, capable of being broken down and related to all the diverse contexts from which those pieces came.⁴²

Por lo tanto, lo mismo Finnegan's Wake que En la masmeñula contienen su propio hipograma. Mientras que los signos de Lewis Carroll son arbitrarios, tanto los de Joyce como los de Gironde están motivados. Todavía Humpty-Dumpty en Through The Looking Glass (1871), afirma: "When I use a word, . . . , it means just what I choose it to mean -neither more nor less."⁴³ Lewis Carroll repite esta afirmación de la plena libertad interpretativa del oyente y también del lector al decir que ". . . no word has a meaning INSEPARABLY attached to it; a word means what the speaker intends by it, and what the hearer understands by it, and that is all."⁴⁴ Sin embargo, la obra de Joyce, como también la de Gironde, restringe la libertad interpretativa del lector e impone la

presencia del autor. Los signos que esas obras transcriben no son arbitrarios sino hondamente motivados por el poeta. Riffaterre aclara este proceso:

. . . scrambling and the hypogram it necessarily points to presuppose the presence of an author, an intent on his part to play with another text and stimulate a comparison. . . . the fact that this comparison is the reader's responsibility does not make reading dependent upon his idiosyncrasies: the system of inescapable ungrammaticalities makes reading a restrictive process. The only freedom left to the reader is the certainty that his reading is wrong, his task unfinished, so long as the ungrammaticalities are not removed.⁴⁵

El hecho de que el hipograma, en ambos casos, es la obra misma, indica el esfuerzo de ambos escritores por crear el texto verídico, aquél que, libre de todo constreñimiento cultural, incluyendo el del lenguaje, coincida con la plenitud absoluta,⁴⁶ con el puro ser, pura substancia y pura esencia.

El esfuerzo por realizar una obra a través de equivalencias y de contraer las palabras en un solo sinónimo, indica la tentativa por llevar el lenguaje hacia sus orígenes en el que todo era uno y en el que una sola palabra contenía todo lo

que se podía decir.

C. La parodia intertextual del signo en Hispanoamérica

1. Del juego fonológico en la "jitanjáfora" de Brull al "eromito" del signo en el poema "Mi lumia"

¿Es Gironde un fenómeno único y solitario en Hispanoamérica? No, ciertamente. A partir de la vanguardia encontramos numerosas tentativas por desautomatizar el signo poético. Bastaría con mencionar la jitanjáfora de Mariano Brull, Trilce de César Vallejo, Altazor de Huidobro, y la narrativa de Cortázar y de los más jóvenes -Cabrera Infante, Puig, Sainz, Sarduy-.

Alfonso Reyes bautizó el poema onomatopéyico de Mariano Brull y toda fórmula verbal que se le acercara con el nombre de jitanjáfora.⁴⁷ Ésta se enlaza con el juego fonético característico de la⁴⁸ poesía dadaísta y también de la afro-antillana.

Podemos identificar en el poema "Jitanjáfora" ejemplos del proceso aglutinador que es característico de Gironde. El signo "jitanjáfora" es, según Rafael Posada, una palabra-valija humorística compuesta de "gitana + metáfora." Hay otros ejemplos de estas contracciones de signos: filiflama = hilo de la llama;

olalúmea = ola de la luna; milingítara = miel en
 cítara; salumba = sal + rumba. La jitanjáfora⁴⁹
 explota el defecto del defecto del lenguaje, el
 único ejemplo de la no-arbitrariedad del signo
 lingüístico: la onomatopeya. Se acerca así a los
 esfuerzos dadaístas de Marcel Duchamp y a los juegos
 de palabras de Raymond Roussel. Los signos se
 recrean en un juego fonológico fútil, sin convertirse
 en signos textuales con significación propia. No
 se trata de vencer la arbitrariedad del signo o
 de desautomatizarlo. Es sólo un intento verbal
 lúdico e infantil.

Aun el poema de mayor juego fonológico en
En la masmedula, "Mi lumía," apunta siempre hacia la
 semiosis de su signo. El poema no sólo explota el
 defecto del defecto del lenguaje, sino que trata
 de llevar el significante hasta el mismo plano del
 significado. Es decir, las palabras-valijas no sólo
 connotan el significado de sus componentes, sino que
 apuntan hacia una significación única y superior:
 el eromito del signo. Tal vez la mejor manera de
 delinear estas diferencias sea acercándonos un poco
 a este poema girondiano:

MI LU
 Mi lubidulia
 mi golocidalove
 mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma
 y descentratelura
 y venusafrodea
 y me nirvana el suyo la crucis los desalmes
 con sus melimeleos
 sus eropsiquisedas sus decúbitos lianas
 y dermiferios limbos y gormullos
 mi lu
 mi luar
 mi mito
 demonoave dea rosa
 mi pez hada
 mi luvisita nimia
 mi lubisnea
 mi lu más lar
 más lampo
 mi pulpa lu de vértigo de galaxias de semen
 de misterio
 mi lubella lusola
 mi total lu plevida
 mi toda lu
 lumía [p. 422]

Como en la jitanjáfora de Brull, en "Mi lumía"
 experimentamos la aliteración repetitiva de la
 alveolar fricativa lateral. "Mi lumía" repite el
 "yolleo" del otro poema que hemos visto, es ejemplo
 de ese esfuerzo girondiano por crear un sistema
 de equivalencias donde todo se resuelva en uno.
 Por eso, el amor y el orgasmo, con su resolución
 de dos seres en una conciencia, será el ritmo
 que Girondo querrá imitar. El "yo-eo" es también
 "mi mía," la disolución del yo-poeta en el yo-ella.

Los signos se fecundan para convertirse en un signo-amor. Por eso, todas las palabras-valijas que nos parecen ser un mero juego fonológico apuntan hacia su propio "gormullo," palabra-valija que indica no sólo el murmullo del gorjeo del poeta (articulación), sino también el de las Gorgonas (mujeres míticas que petrificaban a cuantos las miraban). El signo-amor debe hechizar, encantar el canto y el poema y llevarlo hasta la indiferenciación total. A pesar de violar la puntuación y la estructura de la frase, el poema conserva su función gramatical. Las palabras-valijas inventadas funcionan como sintagmas nominales ("milubidulia," "golocidalove," "melimeos," "eropsiquisedas," "dermiferios," "gormullos," "demonoave," "luvisita," "lubísnea," "plevida"), o como sintagmas verbales ("descentratelura," "venusafrodea"). A veces la indeterminación semántica ocasiona la indeterminación gramatical o sintagmática del signo. Así en el caso del verso "mi lubella lusola," las dos palabras-valijas pueden actuar ya como sintagma nominal, ya como sintagma adjetival. A pesar de que no es éste el caso de Gironde, ya Lewis Carroll había señalado que la presencia de estructuras sintácticas familiares

puede conferir sentido aun a una jerigonza ilógica.⁵⁰
 Esto queda ejemplificado en el poema "Jabberwocky".
 La jitanjáfora opera sólo en el plano fonológico ya
 que es imposible asignarle función gramatical diversa
 a los neologismos del poema. "Mi lumía" queda así
 en el mismo centro de estas dos direcciones. Su
 estructura sintáctica conserva cierta familiaridad
 sintagmática. Al mismo tiempo, no se trata de una
 jerigonza ilógica, sino de signos textuales con una
 honda significación.

En el poema "Mi lumía," las referencialidades
 semánticas de las palabras-valijas apuntan no sólo
 al amor y al sexo, sino también a la muerte que da
 vida, a aquel nirvana que pierde su función como
 sintagma nominal en el poema para activarse en el
 sintagma verbal "me nirvana." Así el fonema repetitivo
 y central, "mi lu," sugiere ya no solo "mi luz"
 sino también "mi luna." Nos parece que el poema se
 produce como conversión de un verso de Güiraldes
 que dice: "¿Cómo son blancos los huesos de los
 muertos y la calavera de la luna!"⁵¹ Sólo que
 ahora, ya no en los huesos sino en la masmédula,
 el resplandor de la luna = muerte, será luna = vida

(amor) por la relación fonológica de "mi lu" con la Venus de Milo que nos "venusafrodea" en el poema. Así todos los signos serán signos excesivos que muestren el deseo-loco, l'amour fou, como diría Breton. De igual manera, "Lubidulia" es yuxtaposición de líbido, vida más idilio. "Golocidalove" indica el gozo excesivo, a lo loco, que mata (por su componente -cida que viene del latín matar) pero que también da vida (por su aleación fonológica y paradigmática al trasponer la bilabial sonora de lubidulia a "-cida"), y que es una reafirmación del amor al contener el signo en inglés, "love." Los sintagmas verbales "enlucielabisma" y "descen-tratelura" también apuntan a esa "caída hacia el centro" a ese "abismo del ser" del Nirvana budista a que llegamos a través del amor excesivo que es la muerte del "más acá." "Enlucielabisma" ya encierra en un signo el sube y baja de escaleras que habíamos visto por primera vez en Espantapájaros al sugerir en, luz, luna, cielo, abismo (el Nirvana, la otra orilla). "Descen-tratelura" también sugiere el descender dentro de sí del poeta y su signo poético, el "descentrarlo" para encontrar en él lo "telúrico," lo apegado a la tierra, su centro verdadero. Ese

subir y bajar, ese "encielarse" y "enabismarse" se repite a través del juego antitético de los signos: "demonoave dea rosa/ mi pez hada." La antítesis semántica ocurre en el plano horizontal de "démono" (demonio) a "dea" (diosa) y en el plano vertical de "ave" a "pez." La antítesis fonológica se refuerza al fecundar el signo "rosa" con "hada" que lo convierte en "rosada," color mágico que surge también por su asociación al neologismo "melmeleo" = miel y su aleación semántica a un compuesto de rosas: miel rosada. Es decir, la agonía y el mal del mundo introducidos por el diablo (Lucifer o Luzbel), sugeridos fonológicamente por la repetición del fonema "lu," es vencido por una "demonoave dea," un pez-hada, una diosa-demonio, mujer que vuela en las alturas y nada en las profundidades del oceano, que vence las antinomias -el bien y el mal, la altura y las profundidades-. Es así que el Luzbel del mundo real, es ahora, en la masmédula, "lubella" → luzbella → luz ella (demonio-mujer) que hechiza, encanta y libera al poeta, al signo, al poema y, por ende, a los lectores. "Mi lubella" es la única luz, mi "lusola" pero también mi "luz

ola" al referirse al flujo de la marea oceánica con que se asocia el acto sexual. "Lusola" contiene en sí todo el verso anterior con su encadenamiento de sintagmas: "mi pulpa lu de vértigo de galaxias de semen de misterio." La asociación de signos sin continuidad semántica señala la ilogicidad y continuidad del orgasmo. El signo "pulpa" se fecunda con la bilabial oclusiva de "vértigo" para convertirse en "vulva," abertura externa de la vagina. La combinación de los fonemas "lu de" sugieren el "ludir," frotar una cosa con otra en un acto lúdico, en un juego. Es decir, sugiere así el gozo del erotismo fecundante de los signos al causarles vértigo para llegar ya no al cielo ni a las nubes, sino a las galaxias. El resplandor, la luz, surge ahora no de la luna = muerte, sino de la blancura de las "galaxias de semen" = vida. Así, en el pleno orgasmo se logrará la "total lu plevida," la plena vida, la pre-vida. El poema está construido desde la "eropsiquis" del poeta y descubre "sus eropsiquisedas," "sus decúbitos lianas y dermiferios limbos y gormullos." La palabra-valija "eropsiquisedas" es en sí una repetición insistente del

erotismo del signo. El componente "psiquis" se relaciona también con la figura mitológica Psique, una joven de gran belleza que se reúne con Cupido y se convierte en inmortal a pesar de las aflicciones que Venus le trae. El último morfema, "sedas," surge por la relación semántica con "sed," apetito o deseo ardiente, y de "seda," secreción viscosa, que se relacionará con el semen. Todos los signos se relacionan semánticamente con ese proceso del amor total que resultará en la muerte para el mundo y el rescate en sí de la continuidad del ser. El sintagma nominal "decúbitos" aporta su significado para que las lianas, bejucos que se emplean precisamente para hacer ligaduras, estén tendidas en un plano horizontal, acostadas. Pero además, aísla y sobredetermina su componente "cúbito," uno de los huesos del antebrazo. Este estar en el hueso del signo y del poeta, se refuerza con el neologismo "dermiferios" que sugiere que cada una de las dos mitades, de los dos componentes del signo (de los dos hemisferios), tienen que unirse, ligarse dentro de su misma piel, en su hueso, debajo de su epidermis, en su dermis. Por eso el signo "limbos" apunta

no sólo a ese estado al borde en que entran, como dos amantes, los dos componentes del signo al fecundarse, sino también al signo en inglés, "limbs," que indica precisamente un miembro del cuerpo tal como el brazo señalado por el signo "cúbito." Esta liberación de un signo en inglés es aceptable solamente porque existe otro signo en el poema "golocidallove" producido en la misma lengua.

Notemos, de paso, que los signos en otras lenguas han sido utilizados por muchos poetas contemporáneos para presentar ideogramas de culturas en su totalidad. Este es el caso del uso de la cita políglota, por ejemplo, en los poemas de Ezra Pound y de T. S.

52

Eliot. El poema es, como dijimos al empezar nuestro análisis, sólo los "gormullos" (murmullos eróticos y hechizantes) repetitivos del poeta. La proyección de los versos "mi luvisita nimia/ mi lubísnea/ mi lu más lar/ más lampo/," procede por aglutinación fonológica. Así las palabras-valijas sobredeterminadas -"luvisita" y "lubísnea"- repiten el morfema "bis" con su significado de una cosa que debe repetirse dos veces. "Luvisita" es la repetición excesiva y prólija del poema de Persuasión de los días titulado "Visita." Sólo que ahora, la gracia con que Gironde

quería vencer la muerte, lo inmóvil, se producirá a través del humor-amor morfológico. La visita será ahora una "luvisita," luz-visita. "Lubísnea" sugiere fonológicamente dos figuras que evocan la gracia y el dinamismo del amor: Dulcinea, ideal femenino del renacimiento español, y Visnú, uno de los dioses del brahmanismo. "Lubísnea" es luz-visnú-dulcinea, pero es también luzbel-dulcinea, otra vez, demonoave dea, lubella. La repetición fonológica de "más lar" "más lampo" sugiere la transición del grito del poeta "hazme" del título "masmédula" a "hazla." Es decir, el poeta crea ese signo-mujer-amor, ese signo "lubella" que será precisamente el eromito, "mi mito" (mismo) que nos pondrá en contacto con la utopía original, con la magia primitiva. Girondo se acerca a Roland Barthes e identifica el mito con el lenguaje, el lenguaje con el mito. Claude Lévi-Strauss nos asegura que

Aproximar el mito al lenguaje no resuelve nada: el mito integra la lengua; por el habla se lo conoce; pertenece al discurso. Si queremos dar cuenta de los caracteres específicos del pensamiento mítico, tendremos que establecer entonces que el

mito está en el lenguaje y al mismo tiempo
más allá del lenguaje.⁵³

"Mi lumía" es, entonces, la inserción del mito en
el signo poético, pero no de un mito cualquiera sino
del "eromito" característico del signo girondiano.
Vemos así qué enorme distancia hay entre el expe-
rimento de la jitanjáfora y la obra girondiana.

2. Del juego verbal de Vallejo como compensación de la angustia, a la erotografía girondiana

En 1922 se publica en Lima un poemario de César Vallejo que causa un "estruendo mudo" por su novedad expresiva. Se trataba de Trilce. Los recursos expresivos de Vallejo, con su abundancia de neologismos, han sido ya bien señalados por los críticos.⁵⁴ Sólo agregaremos que también en Vallejo el signo se desautomatiza y encontramos arcaísmos y giros coloquiales, signos que violan su función sintagmática y que tienen una ortografía caprichosa. Toda esta tentativa parecería ser un esfuerzo del poeta por vencer los límites del lenguaje; sin embargo, en Vallejo, la invención verbal es reflejo sólo de una agonía y un sufrimiento extenso que enajena al hombre hasta de su mismo lenguaje. Es decir, la destrucción del signo es sólo imagen del dolor humano. Bataille afirma que no sólo en el amor, sino también⁵⁵ en la agonía se quebranta el lenguaje. La poética de Vallejo en Trilce es expresión, entonces, de la pura angustia, de una humanidad que está condenada a sufrir y que nunca superará su dolor:

La esfera terrestre del amor
 que rezagóse abajo, da vuelta
 y vuelta sin parar segundo,
 y nosotros estamos condenados a sufrir
 como un centro su girar.⁵⁶

El neologismo "rezagóse" es una palabra-valija que contiene "rezago" (atraso o residuo), pero también "gose" (goce). La antítesis producida por los dos significados a que apuntan los dos lexemas del signo, ya indica la imposibilidad del alcance, la cancelación del amor. La connotación negativa queda reforzada por el acento escrito que Vallejo añade, ya que sobredetermina otro lexema a que también apunta el signo: "agóse" se convierte en "ahogose." El "goce" también desaparece por la sobredeterminación del fonema acentuado "os" que connota "hueso" y así la muerte a la que la humanidad está condenada.

A pesar de que Gironde siente asco ante una humanidad y una realidad que acusa ("Todo,/ todo,/ en el aire,/ en el agua,/ en la tierra,/ desarraigado y ácido,/ descompuesto,/ perdido" [p. 350]), su poesía trata de ser un exterminio de la agonía a través de ese "giro hondo" del signo a que ha sido destinado el poeta por su nombre. Como Gironde expresa en "Lo que esperamos," ese día en que

descubriremos "de nuevo, que todas las riquezas se encuentran en nosotros y no bajo la tierra"[p. 367] llegará, y el poeta se acerca a él usando las "palabras sustanciosas" de En la masmedula. El poeta también se presenta ahora "recansadísimo," pero su poema "Cansancio," acumulación de palabras que comienzan con el prefijo -re, precisamente por repetir la fatiga del poema del mismo título en Persuasión de los días, dinamiza el cansancio en la esperanza al desautomatizar fonológicamente el signo "ansia" que luego aparecerá en el verso "en ansia de alta resonancia" (cansancio). Por eso, el poema termina con lo que parece ser silencio, pero es sólo escritura del silencio:

simplemente cansado del cansancio
del harto tenso extenso entrenamiento
al engusanamiento
y al silencio [p. 460]

El cansancio también se transforma, por aleación fonológica, en el signo "silencio" a que se reduce el último verso. Pero esta opción al silencio indica sólo el completo control de las palabras por el poeta. Este cambio de una actitud pasiva a una activa, queda sugerido por el cambio de la insis-

tencia repetitiva de la preposición "de" y el artículo definido (cansado del . .) a la preposición "a" (al silencio). Refleja así el control que ejerce el poeta al final de "Rebelión de vocablos" en Persuasión de los días. El silencio es, pues, un vehículo sin sonido que contiene todo el lenguaje y toda literatura. Gironde se acerca así a lo que Edward Said ha visto como el "zero point calm of original primitivism and wholeness"⁵⁷ y al que Gironde se refiere como "la pupila del cero," el "soplosorbo del cero/vacío," "el puro no."

Aunque tanto Vallejo como Gironde exaltan el absurdo como ideal, la actitud de ambos ante él es distinta. Vallejo en el poema 73 afirma:

Absurdo, sólo tú eres puro.
Absurdo, este exceso sólo ante tí se
suda de dorado placer. (P.C., p. 504)

Gironde, aun en Persuasión de los días, dice: "Todavía me intrigan el absurdo, la gracia." [p. 323] Es decir, el absurdo de Vallejo, como el del teatro del absurdo moderno, nace de una desilusión agónica que quita significado y propósito al vivir. La distorsión del lenguaje es reflejo de ese fragmentarismo

característico de un mundo incomprensible. La poética de Vallejo encierra la filosofía del absurdo según la formulación coherente que le dará Albert Camus en Le Mythe de Sisyphe en 1942 y a la que apuntaba ya la obra de los dadaístas. Trilce es reflejo de la angustia de entreguerras que percibe la alienación del hombre dentro de un mundo vacío. Por el contrario, Girondo usa el absurdo como lo hicieron los surrealistas, precisamente para liberarse de la lógica que lo aprisiona. En Vallejo el absurdo en sí es sólo espejo de la inteligibilidad del mundo. La diferencia entre la poética de Vallejo (del absurdo) y la de Girondo (del lenguaje) puede quedar bien señalada con estas palabras de Michel Foucault. Hablando de la tentativa de la literatura del lenguaje éste afirma: "Ce n'est pas le 'sens' qui manque mais 'signes,'⁵⁸ qui ne signifient pourtant que par ce manque."

En la poesía de Vallejo falta el sentido, y sus neologismos son reflejo de esa vida incoherente. En la poesía de Girondo se busca el signo-original y sus neologismos significan a través de esa carencia que pretende acercarlos a la palabra primigenia. Mientras que Girondo encuentra en su eromito

del signo una posible salida del "miasma" que lo persigue, Vallejo no encuentra liberación ni aun en el placer sexual. La Venus de Milo se le escapa:

¿Por ahí estás, Venus de Milo?
Tú manqueas apenas pululando
entrañada en los brazos plenarios
de la existencia,
de esta existencia que todaviiza
perenne imperfección. (P.C., p. 459.)

La Venus de Milo se identifica con la imperfección, ya que es su ausencia, su manquedad, lo que se señala. El signo "entrañada" se contamina con la "x" de "existencia" para producir una Venus de Milo "extrañada." El sintagma adverbial "todavía" se dinamiza en el neologismo verbal "todaviiza" que con su repetición de la "i" prolonga y extiende la "perenne imperfección." La Venus de Milo, figura que Gironde exaltará como paladín del amor liberador, ahora se presenta sólo como "laceadora del paréntesis." "Laceadora," neologismo procedente de "lacear" + "cazadora," pierde su connotación positiva al comunicarse por similitud fonológica con el signo "lacerada." Es decir, la Venus es sólo una ausencia. Ese hueco que se señala en la primera estrofa de este poema ("Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja")

y que señala el sexo de la mujer, se ha extendido hasta abarcarlo todo y convertirse en un vacío absoluto.

El poema número 9 de Trilce presenta el acto sexual. El lenguaje se encrespa y se trasciende la ortografía: "Vusco volvvver de golpe el golpe," "Fallo bolver de golpe el golpe." Sin embargo, este cambio de grafía indica solamente la futilidad del acto sexual:

Fallo bolver de golpe el golpe.
No ensillaremos jamás el toroso Vaveo
de egoísmo y de aquel ludir mortal
de sábana,
desque la mujer esta
¡cuánto pesa de general! (P.C., p.428)

La búsqueda del signo en Vallejo es "vusco" que es "fallo," pérdida. Ni el egoísmo ni la mujer serán ensillados. El hombre está condenado a vivir en su imperfección. Lo que perdurará será el "toroso Vaveo," signo este último que al enlazarse con la bilabial oclusiva sonora, produce el "babeo" que aparecerá en el poema de Gironde "Es la baba." La mujer como salvación no está presente. Por eso el lenguaje pierde referencialidad semántica "desque la mujer esta/ Cuánto pesa de general!" El uso

de la contracción sorprendente "desque" y la falta del acento para provocar el sintagma verbal necesario que produciría un sentido lógico en el signo "esta," ya anula la presencia de la mujer que luego se presenta como ausencia absoluta, "Y hembra es el alma de la ausente."

Veremos que lejos está la deformación del signo de la transformación esperanzada de Gironde. El poema "Ella" de En la masedula presenta una mujer enlazada a aquella que había presentado en su poema 22 de Espantapájaros. Sólo que ahora el relámpago, la corriente de ella, es el mismo signo-amor. El impulso fonológico enlaza los signos. Así el verso "rompiente ente florescente" se produce por la "corriente" de la repetición fonológica del fonema "ente" que se comunica con el signo "ser" del segundo verso. El impulso rítmico de la ola-corriente-amor produce los siguientes versos:

que gota a gota agota boca a boca
la mucho mucho gozo
la muy total sofoco
la toda "shock" tras "shock"

Los signos en inglés que aparecen en el poema sirven

para desautomatizar el mundo futurista de las máquinas:
 "shock," "cross," "knock out," "robot." Ella es
 "natal"/"letal," renacimiento y muerte. El humor
 del significante girondiano aflora con el verso
 "una dona mórbida ola" que parece surgir del cliché
 "la dona mobile." El signo "móbile" se transforma
 en "mórbida" no sin antes transmitir su significado
 de dinamismo. Por eso, "mórbida" viola su significado
 de "enfermiza" y aporta el signo "amor" (dona morbida)
 y también su componente fonológico, "vida," enla-
 zándose así a la presentación de "Ella" como
 "natal/letal." Se llegará al "edén/infierno"
 a través de un "sedimiento aglutinante de un pre-
 cipitado de labios," labios que se abren para besar,
 pero también para hablar y poetizar. Lo mismo el
 amor que la poesía poseen esta característica
 aglutinante capaz de vencer las antinomias. Ella,
 el eromito del signo, se convierte así en "el paraíso
 hecho carne/ una perdiz a la crema." El signo "hecho,"
 en el penúltimo verso del poema (segundo del final),
 refleja su transformación "lecho" en el segundo verso
 del poema. "El paraíso hecho carne" es precisamente
 ese "ser lecho." La carne se identifica con el signo
 "perdiz" ya no sólo ave como significado, sino también

"pez" como significante, al perder su realidad lógica y referencial. El paraíso no es una sublimación de la realidad sino que está en ella, por eso se une a una imagen cotidiana: "una perdiz a la crema." Sin embargo, la imagen queda dinamizada. La perdiz = pez-ave = ella, al ser crema para el poeta, lo suaviza, pero también lo quema por su asociación al signo "cremación." El paraíso es un estado "intensísimo," un instante de eternidad con el cual el poeta se comunica a través de su "eromito."

En 1922 Vallejo no conoce la filosofía optimista que desarrollarán los surrealistas a partir de su primer manifiesto de 1924. Treinta años después, Girondo se nutre de las enseñanzas de los surrealistas, y a pesar de que no podemos reducir su obra a una imitación servil de la poética surrealista, mucho tiene en común con ella. Como vimos, los surrealistas exaltan sobre todo el valor de la mujer y de la poesía para liberar a la humanidad de las amarras lógicas y comunicarlas con el Punto Supremo. En la poesía girondiana, el amor no sólo aparece como tema sino que el erotismo se convierte en el cuerpo mismo del poema. Por eso su signo es un signo-amor.

Vemos entonces el "ella" no sólo como "paraíso hecho carne," sino también como "paraíso hecho letra," signo este último que surge por impulso repetitivo rítmico del último signo del poema "crema."

El absurdo del signo, no apunta, como en Vallejo, a una ilogicidad humana sino a una lógica superior y liberadora. A pesar de sus neologismos, Trilce es una obra todavía cerrada ya que no logra traspasar sus propios límites expresivos. Por el contrario, En la masmédula apunta a una apertura total.

El juego verbal de Vallejo se relaciona con la seudo-lengua maníaca de los enfermos. Su "gloso-manía" es una forma regresiva de compensación de su angustia.

3. Del "tralalí" del pájaro de Huidobro al "croar" de las ranas girondianas.

Existe en nuestras letras otra tentativa poética frente al lenguaje de la misma magnitud que la de Girondo. Se trata, claro está, del Altazor de Huidobro y de la escritura lúdica basada en el sinsentido del juego de significantes que elabora en sus dos poemarios de 1941, Ver y palpar y El ciudadano del olvido.

Se da en Altazor la desconfianza a la palabra que signa toda la poética del lenguaje. Huidobro señala la putrefacción de la palabra: "Todas las lenguas están muertas/ Muertas en mano del vecino trágico." (O.C., p. 393) ⁶⁰ Girondo ataca de la misma manera, el lenguaje convencional: "los vocablos erizados de inquina" [p. 368]; "los vocablos carcomidos" [p. 313]; "los vocablos sin pulpa, sin carozo, sin jugo" [p. 324]; "los hilos tartamudos, los babosos escuerzos que tienen la palabra" [p. 280]; "las lenguas carcomidas por vocablos hipócritas" [p. 351]; "las circuncisas lenguas de cemento" [p. 278]. Lo mismo Huidobro que Girondo se alzan en contra de la poesía tradicional. Altazor se refiere a ella:

Poesía aún y poesía poesía
 Poética poesía poesía
 Poesía poética de poético poeta
 Poesía
 Demasiado poesía. (O.C., p. 391)

Girondo ataca las "canciones en pasta, de pasionales
 sombras con voces de ventrílocuo"[p. 324]; "los poetas
 de moco enternecido"[p. 279]; "aquellos que se
 asfixian/ en estrofas de almíbar/ y fustigada
 clara de huevo corrompido."[p. 368]

¿Cómo se oponen los dos poetas a estas tendencias
 de la poesía tradicional? Huidobro en el primer
 canto de Altazor define su intento poético para
 desencadenar la "bella locura en la vida de la
 palabra":

Hay que resucitar las lenguas
 Con sonoras risas
 Con vagones de carcajadas
 Con cortacircuitos en las frases
 y cataclismos en la gramática
 Levántate y anda. (O.C., p. 393)

Ya esta afirmación, con su énfasis en las risas,
 las carcajadas, los cortacircuitos y los cataclismos,
 indica el poder lúdico del experimento lingüístico
 de Huidobro. En el tercer canto, Huidobro vuelve
 a repetir su fe en el goce acrobático a que somete

el signo convencional:

Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos
 Mientras vivamos juguemos
 El 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

 Pasión del juego en el espacio (O.C., p. 393)

A partir del cuarto canto en que se presenta el
 "pajaro tralalí," el signo poético juega, pero esta
 vez para revivir ese lenguaje convencional, aligerar
 el signo de su carga y de su peso semántico. Como
 en Gironde, el significante del signo se libera,
 y así los elementos fónicos, dentro del signo,
 adquieren una significación superior:

Porque encontré la clave del eterfinifrete
 Rotundo como el unipacio y el espavverso
 Uiu Uiui
 Tralalí tralalá
 aia ai ai aaia ii (O.C., p. 402)

La traslación de los fonemas "uni" y "es" en los
 signos del segundo verso -"espacio"→ "unipacio"
 y "universo" → "es(pa)verso"-, ya indican la
 homología secreta que hay no sólo entre sonido y
 significado, sino también entre forma visual y

significado. El hecho de que el fonema "pa" quede intensificado o alienado del proceso constructivo del otro signo, apunta a la semiosis del signo "espavero." "Rotundo," interpenetrado por la sobredeterminación de la bilabial oclusiva sorda en "espavero," también se convierte en "profundo." Al alienar el fonema "pa," el verso nos comunica que el "espacio-unipacio" y el "universo-espavero" es verso. Sólo el acto poético guiado por un espíritu como el de Huidobro podrá convertir el universo y el espacio caótico en verso, el verso en universo y espacio. Tenemos así interpenetración de los tres signos. La sobredeterminación del fonema "pa" también sugiere la honda significación de ese verso-universo-espacio. El "espavero" se une al "espanto" y también al "espasmo," por aleación fonológica, produciendo, pues, ese lenguaje larval que se reduce ya no a la combinación de fonemas significativos, sino simplemente de letras. Los signos "espasmo" y "espanto" se unen con los "estremecimientos de placer y agonía" que causan la consumación del signo convencional. Recordemos que en el primer canto Huidobro dice: "Los verdaderos poemas son incendios.

La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o agonía." (O.C., p. 366) Huidobro pretende acercarse al "eterfinifrete," palabra que encierra ese eterno fin, ese ideal de trascendencia que el poeta busca.

Vemos que tanto Huidobro como Gironde adoptan una postura de completo desafío al signo convencional. Lo que los diferencia es, entonces, la postura que asumen ante el signo poético. En Huidobro es el espíritu lúdico lo que alienta las fugas de los signos ojo (O.C., p. 395) y molino (O.C., pp. 408-412) en Altazor. Se trata de una lingüística recreativa que al tramar su juego libera el lenguaje de su rol comunicativo.⁶¹ Se juega con el signo para dinamizarlo. La teoría del lenguaje expuesta por la poética de Huidobro podría unirse a esta idea de Mme. de Stäel acerca de la lengua francesa que puede aplicarse a cualquier lengua:

[E]lle n'est pas seulement comme ailleurs un moyen de communiquer ses idées, ses sentiments et ses affaires, mais un instrument dont on aime à jouer et qui ranime les esprits comme la musique chez quelques peuples et les liqueurs fortes chez quelques autres.⁶²

La repetición aliterativa de los signos en Altazor sirve para aligerar su peso semántico y pluralizarlos. Las variaciones de los signos golondrina y ruiseñor (O.C., pp. 398-399) y farándula y mandolina (O.C., p. 414), también acrecientan el poder lúdico del signo para así liberarlo de su significado referencial y comunicativo. "Golondrina" sufre una metamorfosis que libera el fonema "golon" → golondro (deseo y antojo) para unirse a otros signos de obvios significados lúdicos. Al principio los vocablos surgen de un impulso rítmico incoherente, pero ya el segundo vocablo, "trina," exalta por su significado el componente significante del signo poético al aportar su significado de adorno musical. El hecho de que este signo también connote como significado tres cosas distintas, provoca la acumulación por aleación fonológica de los tres signos siguientes -"cima," "china," "clima."- "Trina" sobredetermina el resto de la secuencia, ya que también aporta su significado de "gorjeo" que se asocia al canto de los pájaros (la golondrina antes, ahora el poeta) y también con el comienzo del habla del niño. El resto de los signos quedan así subordinados al signo "trina" como el poetizar del poeta-pájaro

("rima," "gira," "lira," "brisa," "chilla") y el hablar del poeta-niño que juega ("risa," "niña," brisa"). El signo "trina" también se enlaza con la afirmación insistente del poeta, "No hay tiempo que perder," por su significado de impaciencia. Por eso el poeta "chilla" de rabia e impaciencia. Es precisamente la desautomatización de "trina" como adorno musical que consiste en una sucesión rápida y alternada de dos notas conjuntas de igual duración, lo que provoca la secuencia fonética de la escala musical en que se transforma el signo "ruiseñol." El fonema "ui," que después se desautomatizará como sonido puro en la descomposición fonética del final del poema, ahora desaparece y se substituye por la "o" de "golondrina" para expresar ese "golondro" (deseo y antojo) de poder trinar (roseñol). La descomposición del signo ruiseñol, al desintegrarse en los fonemas que componen la vocalización de las notas en la escala musical, repite el "trino" del signo. Los nombres fonéticos de las notas nada aportan en términos musicales. El signo convencional tampoco apunta hacia su semiosis en el código lingüístico. El nombre de

la nota musical y del signo lingüístico son arbitrarios. Huidobro pretende violar esa arbitrariedad y motivar el lenguaje de acuerdo con un juego lúdico en que el significante del signo se sobrevaloriza. El intercambio de fonemas entre signos con que comienza esta secuencia ("Al horitaña de la montazonte/ La violondrina y el goloncelo,") provoca la otra secuencia de variaciones fonéticas con los signos "farándula y mandolina" (V, 93): "Empiece ya/ La farandolina en la lejantaña de la montaña/ El horimento bajo el firmazonte." Los signos "horizonte" y "montaña" se transforman en las dos secuencias:

<u>horizonte</u>	→	<u>horitaña</u>	→	<u>horimento</u>
<u>montaña</u>	→	<u>montazonte</u>	→	<u>montaña</u>

La dinamización e interpenetración de los signos en las dos secuencias es total.

Sin embargo, nos detenemos aquí para señalar que los neologismos causados por la trasposición de los fonemas nada nuevo aportan. Se trata solamente de un juego lingüístico cuyo único objetivo es aligerar el peso semántico del signo. Las palabras inician en las alturas su acto acrobático; sin embargo, no logran trascender sino que, como Altazor,

caen y se destruyen. Estamos aquí todavía dentro del "nonsense" de un Lewis Carroll y no dentro del "scrambling" de James Joyce o de Oliverio Girondo. Estos nuevos signos señalan solamente la desarticulación y la explosión del lenguaje, pero no inician su semiosis. Aquí está precisamente la diferencia entre la obra de Huidobro y la de Girondo. Huidobro, como Girondo, desautomatiza el signo, pero su obra no apunta hacia una semiosis superior. Por eso sus signos se desarticulan totalmente hasta llegar al balbuceo de letras arbitrarias con que termina el fracaso del séptimo canto. En este canto final Huidobro se acerca a aquel lenguaje primordial que nos define Otto Jespersen:

. . . the earliest language was. . . indeed a sort of half-way house between singing and speech with long almost meaningless conglomerations of sounds which served rather as an outlet for intense feelings than for an intelligible expression of them, and which in any case was not primarily thought of as a means of telling other people something or other, though by a round-about way it did come eventually to serve as a means of communication.⁶³

El Canto VII de Altazor expresa un "ulular" que sin embargo connota un sentimiento intenso de fracaso.

En la primera parte del canto, el signo "monlutrella" ya conglomeraba la montaña, la luz, y la estrella a que aspira su tentativa "eternauta" (de eterno astronauta). Sin embargo, el final nos comunica un sentido de plena amargura. El neologismo "lunatando" pierde ahora su connotación lógica positiva para actuar sólo como imagen acústica al sugerirnos "lamentando." El poeta "ululaya ululamento," "sensorida" (senso herida) e "infimento" (hasta el infinito firmamento). Lo único que llenará ese "tempovío" (tío-vivo) donde el hombre y el signo giran, será ese "cantatorio ululaciente." Ese "canto-hueso" que "ulula-yaciente." Es decir, la desarticulación total se produce no por haber experimentado una unión mística con lo divino o lo primordial, sino que refleja sólo la angustia a que está destinado el poeta que desea acercar el lenguaje a ese estado original pero que logra sólo su muerte y total desintegración ante el lector. El juego se ha convertido en angustia. El poeta no logra equiparar su tentativa con la del verbo divino. Por eso sus últimos poemarios aportan una visión de tristeza, orfandad y sufrimiento que se avizoran ya desde Altazor. El primer poema de

Ver y palpar, "Hasta luego," trae "los recuerdos de Altazor/ Que jugaba con las golondrinas y los cementerios." (O.C., p. 449) A pesar de que en estos poemas renacen los juegos verbales que destruyen la sintaxis y el significado del signo, no hay elaboración o trascendencia del lenguaje. Es decir, muchos de los poemas se construyen sobre la materialidad misma del lenguaje, incorporando y modificando palabras de versos anteriores. Sin embargo, este humorismo verbal se sabe absurdo y frágil desde el principio. A pesar de que Huidobro arruina ahora también los significados del signo, no logra forjar nuevos signos que puedan recuperar su inocencia. La desintegración total es reflejo de la imposibilidad de llegar a ese absoluto. El ludismo, el juego con que había iniciado sus experimentos lingüísticos en Altazor, es la imagen misma de la desesperación y del absurdo. En Ciudadano del olvido hay un poema significativo en que el juego con el significante del signo parece explayar la angustia del poeta por su incapacidad expresiva:

Estoy fatigado de morir en los periódicos

 Pero dónde esta mi sed Dónde está mi hambre

Dónde esta mi palabra

.

Lejos

Los ruidos de los ruidos

La sombra de los ruidos mutilados

El eco que la montaña guarda en su bolsillo

¿Quién dará el vuelo del vuelto? (O.C., p. 513)

A pesar de que Gironde comparte con Huidobro su desafío del lenguaje, la fórmula propuesta por Gironde lejos está del impulso deportivo, lúdico y acrobático a que nos incita Huidobro al proponer las risas, las carcajadas, los cortacircuitos y los cataclismos, como solución. Gironde propone todo lo contrario:

y usaremos palabras sustanciosas,
auténticas;

.

(sino) palabras simples,

de arroyo,

de raíces,

que en vez de separarnos

nos acerquen un poco;

o mejor todavía,

guardaremos silencio

para tomar el pulso a todo lo que existe

y vivir el milagro de cuanto nos rodea,

mientras alguien nos diga,

con una voz de roble,

lo que desde hace siglos

esperamos en vano. [p. 368]

El poeta pretende usar palabras sustanciosas, simples que nos lleven a ese silencio primordial. La tentativa de En la masmedula trasciende el experimento lúdico

de Huidobro. El mismo Huidobro en una carta a Juan Larrea de 1947 expone la razón de su fracaso:

Nosotros somos los últimos representantes irresignados de un sublime cadáver. . . . Queremos resucitar el cadáver sublime en vez de engendrar un nuevo ser que venga a ocupar su sitio. Todo lo que hacemos es ponerle cascabeles al cadáver, amarrarle cintitas de colores, proyectarle diferentes luces a ver si da apariencia de vida y hace ruidos. Todo es vano.⁶⁴

Huidobro le añade al signo tradicional luces, colores, cintas y sobre todo cascabeles pero, al desnudarlo, descubre sólo su cadaver. Girondo, en cambio, engendra un nuevo signo, un nuevo lenguaje que se identifica con el espacio absoluto. La trayectoria girondiana se separa radicalmente de la de Huidobro. Huidobro nos habla desde las alturas como un poeta-mago-Dios pero que descubre que es imposible imitar el discurso divino, y al parodiarlo desciende, cae⁶⁵ en la agonía humana. Girondo, sin embargo, comienza su tentativa desde el "miasma corrupto/ que insufla en nuestros poros/ apetencias de pulpo,/ deseos de vinchuca." [p. 272] Es precisamente la agonía lo que mueve al poeta a amalgamar como el "pulpo," a penetrar

y chupar la sangre de la humanidad y sus signos falsos como la "vinchuca." En la masmécula no es la explosión del lenguaje (como fue la tentativa de Altazor) sino el nacimiento de un nuevo signo-amor que se comunica precisamente con ese estado natural y primordial y originario. Ya no se trata de un signo "Isonauta" (Isolda astronauta) sino de un signo "eromito" en comunicación con la naturaleza. El signo-amor de Gironde se acerca así al alfabeto primitivo que estaba en comunicación íntegra con la naturaleza: "The primitive alphabet was taken from nature, each one of its elements painted a particular object; its pronunciation instantly caused the idea to be born in the one
66
who heard it." Por ende, la lengua girondeana no se identificará con el futurismo de las alturas, sino con la naturaleza totémica y primordial. La diferencia entre el fracaso de Huidobro y el triunfo de Gironde se percibe al oír estas palabras del poeta de Altazor: "Se debe escribir en una lengua que no sea materna." (O.C., p. 366) Al desprenderse de su lengua materna a Huidobro sólo le queda el balbuceo fonológico. Sin embargo, Gironde, después de identificarse con el campo argentino, sabe que

sólo vencerá los vocablos carcomidos al instalarse en una lengua materna y fecundarla para entonces crear un nuevo signo que esté en contacto estrecho con ella. Mientras que "Huidobro-mago" cae y se deja vencer por el absurdo del mundo, "Girondo-no soy yo" trasciende la realidad al crear un signo mágico y puro. Lo mismo que Vallejo, Huidobro no construye un lenguaje propio. Estos dos poetas llegan a ese espacio absoluto pero, se quedan en la nada, en el no-ser. Girondo crea desde ese puro-no un signo que abarca el ser y el no-ser, la angustia y el amor. La entrega de Huidobro no es la de la vuelta a un orden imaginario como en el caso de Girondo, es "simplemente rendirse ante las bases epistemológicas (lingüísticas y, por ende, sociales) mismas que definen la crisis modernista."

4. Del glígllico "tajado" de Cortázar al
"Topatumba" copulativo de Girondo

La nueva novela hispanoamericana ha puesto su lenguaje en primer plano. Carlos Fuentes afirma:

La nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico.⁶⁸

Esta novela del lenguaje arranca precisamente de

69

Rayuela de Julio Cortázar. Emir Rodríguez

Monegal ha señalado que la renovación lingüística

de Cortázar tiene su origen en los experimentos

70

poéticos de Girondo en su libro En la masmedula.

¿Sirvió realmente la obra girondiana de interpretante textual a Rayuela?

Algunas afirmaciones de Morelli, el escritor que aparece en la novela, están hondamente emparentadas con la poética girondiana. Morelli ("more-Horacio-Oliveira") es el doble del protagonista de Rayuela, cuyo apellido "Oliveira" puede muy bien ser metátesis del nombre de nuestro poeta, "Oliverio." Morelli queda así enlazado no sólo a Oliveira, sino también a Oliverio. Sus palabras a veces tienen

ecos girondianos: "Escribo muy mal, pero algo pasa
 a través." (R, p. 539)⁷¹ Girondo también siente la
 misma atracción por el acto de escribir mal, de
 "describir": "Llega un momento en que aspiramos
 a escribir algo peor." [p. 137] A veces ciertas
 morellianas tienen hasta sabor girondiano. "Una
 prosa puede corromperse como un bife de lomo" (R,
 p. 488) parece surgir de aquel membrete que afirma:
 "Un libro debe construirse como un reloj, y venderse
 como un salchichón." [p. 146] El sintagma "construirse"
 se convierte por relación fonológica en "corromperse."
 El cambio de "construirse" (la total mezcla girondiana)
 a "corromperse" (el fragmentarismo de Cortazar"),
 ya indica el cambio que va a tener lugar en el
 espacio poético de ambos autores. La ironía del
 "salchichón" funciona ahora como "bife" por relación
 semántica, y el "reloj" se liga a "lomo" por la
 repetición del fonema "lo."

Olivera (intencionalmente no Oliveira) aclara
 la posición de Morelli como destructor de la
 literatura vista como valor estético:

Lo único claro en todo lo que ha escrito
 el viejo es que si seguimos utilizando el
 lenguaje en su clave corriente, con sus
 finalidades corrientes, nos moriremos sin

haber sabido el verdadero nombre del día. . . .
 ¿Para qué sirve un escritor sino para
 destruir la literatura? . . . Morelli
 es un artista que tiene una idea especial
 del arte, consistente más que nada en
 echar abajo las formas usuales, cosa
 corriente en todo buen artista (R, p. 503)

Girondo también había condenado el arte oficial:

"El Arte es el peor enemigo del arte!. . . un
 fetiche ante el que ofician, arrodillados, quienes
 no son artistas." [p. 142]

Morelli, como Girondo, destruye para así llegar
 a un "más allá." Dice Etienne en Rayuela:

Y por eso el escritor tiene que incendiar
 el lenguaje, acabar con las formas coagu-
 ladas e ir todavía mas allá, poner en
 duda la posibilidad de que este lenguaje
 esté todavía en contacto con lo que pretende
 mentar. No ya las palabras en sí, porque
 eso importa menos, sino la estructura
 total de una lengua, de un discurso. . . .
 Por supuesto, Morelli no cree en los
 sistemas onomatopéyicos ni en los letrismos.
 No se trata de sustituir la sintaxis por
 la escritura automática o cualquier otro
 truco al uso. Lo que él quiere es
 transgredir el hecho literario total,
 el libro, si querés. A veces en la
 palabra, a veces en lo que la palabra
 transmite. Procede como un guerrillero,
 hace saltar lo que puede, el resto sigue
 su camino. (R, p. 509)

Otro personaje de Rayuela, Ronald, explica el intento
 de Morelli por recuperar la fuerza primigenia de las

palabras:

Lo que Morelli quiere es devolver al lenguaje sus derechos. Habla de expurgarlo, castigarlo, cambiar "descender" por "bajar" como medida higiénica; pero lo que él busca en el fondo es devolverle al verbo "descender" todo su brillo, para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común.
(R, p. 500)

Oliveira parece repetir el cuidado insistente de Gironde ante las palabras: "Hace rato que no me acuesto con las palabras. Las sigo usando, como voz y como todos, pero las cepillo muchísimo antes de ponérmelas." (R, p. 115) Gironde, el "exiliado
72 de la literatura," no sólo conserva una actitud negativa acerca de la literatura oficial, sino también cuida extremadamente de la palabra exacta. Su auto-censura se remonta a 1922 pues entonces declara: "Después, para redimirme, rompí papel durante varios años hasta que en 1922 publique
73 algunos de los que se salvaron." Veremos que las tres ediciones de En la masedula (de 1954, 1956 y 1963) además de la versión discográfica, introducen cambios, transformaciones y adiciones que comunican la inquietud girondeana por la exactitud

de la palabra. Se cuenta que días antes de morir preguntaba a sus amigos: "¿Vale la pena?" y ante la respuesta positiva contestaba: "Entonces todo se justifica."⁷⁴ Gironde también "cepilla" con cuidado y exactitud sus palabras.

Cortázar ha explicado la aventura de Rayuela como un ataque al lenguaje falso:

Toda Rayuela fue hecha a través del lenguaje. Es decir, hay un ataque directo al lenguaje en la medida en que, como se dice explícitamente en muchas partes del libro, nos engaña prácticamente a cada palabra que decimos. Los personajes del libro se obstinan en creer que el lenguaje es un obstáculo entre el hombre y su ser más profundo. La razón es sabida: empleamos un lenguaje completamente marginal con relación a cierto tipo de realidades más hondas, a la que quizá podríamos acceder si no nos dejáramos engañar por la facilidad con que el lenguaje todo lo explica o pretende explicarlo.⁷⁵

Al explicar su ideal, Cortázar parece describir la lengua de Gironde en En la masmedula:

El ideal es llegar a una lengua que haya eliminado todas las muletillas (no sólo las evidentes, sino las otras, las solapadas) y todos los recursos fáciles, eso que tan alegremente se califica en seguida de estilo literario. Sé que el mío sera un lenguaje antiliterario, pero será un lenguaje. Siempre me ha parecido

absurdo hablar de transformar al hombre si a la vez o previamente el hombre no transforma sus instrumentos de conocimiento. ¿Cómo transformarse si se sigue empleando el lenguaje que ya utilizaba Platón?⁷⁶

Rayuela cuestiona la estructura y la textura del lenguaje y convierte su propio lenguaje en tema de la novela misma. Ya la flexibilidad en el orden de la lectura y su estructura fragmentaria apuntan a la apertura de la obra. Sin embargo, en el desorden y el humor de sus signos lingüísticos, encontramos la renovación consciente del lenguaje de Platón.⁷⁷ Abundan las jitanjáforas. El mismo Oliveira escribe la siguiente:

U Nu
U Tin
Mya Bu,
Thado Thiri Thudama U E Maung,
Sithu U Cho,
Wunna Kyaw Htin U Khin Zaw,
Wunna Kyaw Htin U Thein Han,
Wunna Kyaw Htin U Myo Min,
Thiri Pyanchi U Thant,
Thado Maha Thray Sithu U Chan Htoon. (R, p. 280)

78

El lunfardo se inscribe como lenguaje literario.

Hay numerosos ejemplos de frases escritas con haches

79

aspiradas. Los juegos de cementerio (el diccionario) se emparentan con la yuxtaposición de signos que

comienzan con el mismo fonema característico del
⁸⁰
Espantapájaros de Gironde. Estos juegos están
aliados por la sobredeterminación del significante
a las aliteraciones enumerativas que aparecen en
la novela. En algunos existe una fusión entre
las sílabas iniciales de una palabra y otros vocablos,
⁸¹
procedimiento utilizado extensamente por Huidobro.
Hay casos en que estas aliteraciones parecen ser
eco de poemas girondeanos. El capítulo 93 empieza
con esta frase en cursiva: "Pero el amor, esa
palabra. . . " Queda así enlazado al poema 7 de
Espantapájaros, transformación y repetición de la
palabra "amor." Horacio quiere un "amor pasaporte,
amor pasamontañas, amor llave, amor revólver, amor
que le dé los mil ojos de Argos. . . (R, p. 483),
técnica enumerativa que recuerda la del poema
⁸²
girondeano. Abundan también en Rayuela los neologis-
⁸³
mos y la aglutinación de signos como palabras-valija.
Cortázar también inserta en su novela listas y
anuncios de periódicos, citas de otros autores,
canciones, almanaques, nombres comerciales, palabras
extranjeras, para fragmentar su discurso. El proceso
de Cortázar afirma su intención: "En guerra con
la palabra, en guerra, todo lo que sea necesario

aunque haya de renunciar a la inteligencia. . .

(R, p. 485).

Hay en Cortázar, como en Gironde, una sobrevalorización del significante del signo. El capítulo 69 está escrito en una grafía reflejo de su imagen acústica. Se relaciona así con un martinfierrista con quien Gironde mantuvo una fuerte amistad, Xul Solar (Oscar Agustín Schulz Solari), inventor de una "panlengua" que "se escribe tal como se pronuncia, tiene raíces básicas, unívocas e invariables, combinables a voluntad, de fonética fácil, musical, y en ella todos los sonidos pronunciables están registrados." ⁸⁴ El hecho de que Talita juegue con el grabador sintetizando y alargando signos es otro indicio de la importancia de la imagen acústica. Debemos señalar que hay una escena en Rayuela en la que Talita juega con el grabador sintetizando signos y alargando otros, ⁸⁵ que nos recuerda la poética negativa del "découpage," tan característica de la ficción y de la crítica reciente. El escritor de science fiction William Burroughs, en su novela The Ticket That Exploded, describe los efectos que resultan de correr una cinta magnetofónica hacia adelante y hacia atrás para destruir las

palabras. De este modo, esos sonidos distorsionados connotarán otras significaciones distintas de las de la grabación original. Este experimento con la máquina grabadora es el doble del proceso de lectura que Rayuela propone. Roland Barthes nos recuerda que "(L)a lecture est . . . absorbée dans une sorte de glissement métonymique, chaque synonyme ajoutant à son voisin quelque trait, quelque départ nouveau. . . . le sens glisse, recouvre et avance à la fois; . . . " ⁸⁷ Esta sobrevalorización de la imagen acústica es también hondamente girondiana. Ya vimos la gran importancia que Girondo daba al disco, versión completamente oral del poema. Por eso En la masmedula también tiene una versión discográfica, en la que se le hace posible al lector jugar con las velocidades y el volumen y así subvertir ya no sólo el significado, sino también el significante del signo. La meta del "découpage," tanto en el proceso de escritura como en el proceso de lectura, será precisamente romper con ese lenguaje-parásito que devora su propia vida.

El experimento del glíglico de Cortázar está en honda relación con el eromito del signo girondiano. Sabemos que la pasión amorosa, uno de los métodos

surrealistas para evadir la razón que nos oprime, (afirma Oliveira: "La razón sólo nos sirve para disecar la realidad en calma, o analizar sus futuras tormentas, nunca para resolver una crisis instantánea" R, p. 196), supera al lenguaje.

La pasión amorosa no puede ser nombrada. Sólo la mujer, la Nadja de Breton, la Maga de Cortázar, la demonoave, la lubella de Gironde, está en contacto con ese signo-clave donde "todo se resume alfa y omega. . . " Morelli, al hablar de "los momentos de extrañamiento, de enajenación dichosa" que precipitan al hombre "a brevísimos tactos de algo que podría ser su paraíso," añade que "sobre todo le ocurre entre muslos de mujeres." (R, p. 442) Por eso, al describir el momento en que "le iba apartando muy despacio los muslos" a la Maga, a Cortázar le falta el lenguaje:

Sí, en el instante de la animalidad más agachada, más cerca de la excreción y sus aparatos indescritibles, ahí se dibujan las figuras iniciales y finales, ahí en la caverna viscosa de tus alivios cotidianos está temblando Aldebarán, saltan los genes y las constelaciones, todo se resume alfa y omega, coquille, cunt, concha, con, coño, milenio. Armagedón, terramicina, oh cállate, no empecés allá arriba tus apariencias

despreciables, tus fáciles espejos.
 Qué silencio tu piel, qué abismos donde
 ruedan dados de esmeralda, cinifes y
 fenices y cráteres. . . (R, pp. 612-3)

¿Cómo resuelve entonces Cortázar-escritor
 este conflicto suicida para no caer en el silencio
 total? La respuesta es la creación del glíglico,
 acumulación de sintagmas que conservan cierta
 referencialidad semántica:

Apenas él le amalaba el noema, a ella
 se le agolpaba el clémiso y caían en
 hidromurias, en salvajes ambonios, en
 sústalos exasperantes. Cada vez que
 él procuraba relamar las incopelusas,
 se enredaba en un grimado quejumbroso
 y tenía que envulsionarse de cara al
 nóvalo, sintiendo como poco a poco las
 arnillas se espejunaban, se iban apel-
 tronando, reduplimiendo, hasta quedar
 tendido como el trimalciato de ergoma-
 nina al que se le han dejado caer unas
 filulas de cariaconcia.⁸⁸

Existe un signo que nos muestra claramente
 la diferencia entre el glíglico y el signo-amor
 girondiano. Mientras que Cortázar habla del
 "nóvalo," Girondo en el poema "El Puro no" había
 optado por el signo "inóvulo," que en la edición
 de 1954 era el "nonóvulo." Cortázar transforma
 el signo en sí, lo quiebra, lo rompe, ciñéndose

a aquella teoría de Morelli del valor del fragmentarismo y del escamoteo para descubrir "el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa." (R, p. 425)

Este es el caso de sus signos "clémiso" (clitoris), "sústalos" (suspiros), "mátricas" (matrices), etc.

Girondo, sin embargo, no quiebra el signo, sino que lo fecunda, lo acopla con otros. El uso del prefijo es su procedimiento usual para crear nuevos signos. Cortázar se rebela violentamente contra las palabras, esas "perras negras" que "mordisquean al escritor." (R, p. 484) Girondo, por el contrario, las lame, las conjuga y las copula, siente los "remimos y recaricias de la lengua." [p. 460]

La novela de Morelli no inventa puentes, ni "cose los diferentes pedazos del tapiz." (R, p. 533)

Sin embargo, la tentativa girondiana se basa precisamente en "la viva mezcla/ la total mezcla plena/ la pura impura mezcla que me merma los machimbres el almamasa tensa las tercas hembras tuercas/ la mezcla/ sí/ la mezcla con que adherí mis puentes." [p. 403]

El verso "la pura impura mezcla que me merma los machimbres el almamasa tensa las tercas hembras tuercas" ya indica como Girondo mezcla,

no solo en el plano semántico (pura-impura), sino también en el plano fonológico. La repetición de la combinación vocálica "e-a" es la que produce los signos: "mezcla," "merma," "tensa," "hembras," "tuercas." El signo valija "almamasa," que nos parece romper el ritmo fonológico del verso, lo acrecienta al ser respuesta insistente a la "e" de "que me merma." Es decir, la repetición de las tres "aes" en "almamasa," es eco de las tres "ees" en "que me merma," repitiendo así el ritmo "e-a." La mezcla total no sólo abolirá los dos componentes del signo, sino también el sexo.

Por eso "merma," aliado fonológicamente a "hembra," produce "machimbre" con su connotación de "macho." "Machimbre" también libera el signo "Machín" (Cupido o dios del amor) que resolverá la antítesis fonológica del signo al sugerirnos fonológicamente "macho-hembra." "Machimbre" se une igualmente, a la máquina "machihembradora" que ensambla dos piezas de madera, para producir después el signo "tuercas."

La poesía girondiana se basará precisamente no en una poética de "découpage" sino en todo lo contrario en una poética de amalgamación.

El glíglíco de Cortázar separa, es discurso disyuntivo. Así, por ejemplo, el signo lingüístico "orgasmo" queda sugerido por los dos neologismos "orgumio" y "merpasmo." Es decir, Cortázar invierte la categoría de los "acronymes." Este término sugiere la composición por reducción de los componentes en los que subsisten sólo las extremidades. Así⁸⁹ smog = smoke + fog, y motel = motorist + hotel. Cortázar opera como si el signo lingüístico hoy aceptado, "orgasmo," hubiera surgido por una convención humana y racional de los dos signos inventados "orgumio" y "merpasmo." Identifica sus neologismos ("orgumio," "merpasmo") con signos primitivos y mágicos que por medio de la razón humana han sido reducidos a signos convencionales y lógicos ("orgasmo").

Existen también en Rayuela signos creados por otros sistemas lingüísticos, de lenguas extranjeras. Así "tordulaba" surge del francés "tordre" (torcer); "pínice" de la yuxtaposición del signo en francés "pinacle" y el signo en español "ápice"; "filulas" se une a "fil" en francés. Hay ejemplos también de metátesis en el glíglíco cortazariano.

Así "ciclón" aparece como "clinón." Claro está que en este lenguaje "cortado" también encontramos ejemplos de "acronymes" y de palabras-valijas. Por ejemplo, "ulucordio" es reducción de "ulular + clavicordio," "reduplimiendo" es amalgamación de "re + duplicar + lamiendo."

Tal vez la mejor manera de comprobar la diferencia entre el lenguaje "cortado" de Cortázar y el lenguaje-amor de Girondo sea comentando el poema de En la masmedula titulado "Topatumba," visión oral del encuentro amoroso. El título del poema ya implica la metafísica girondiana -el hecho de que el amor sea un tropezar con la muerte, con la tumba.- Yurkievich señala:

La plétora sexual proyecta fuera de sí,
la violencia del acoplamiento anula el
ego, lo retrotrae al estado elemental,
a la confusión de formas, al caos, a la
disolución; descalabra, como dice
Bataille, el ordenamiento elaborado por
la vigilia laboriosa. El plecoito
cancela momentáneamente el yo; anti-
cipa la abolición definitiva.⁹⁰

Mientras que Cortázar explaya su discurso en neologismos sorprendentes y expansivos, el discurso girondiano es reductivo, repetitivo, casi ritual y mágico. El ritmo de los heptasílabos y

la repetición, acrecientan el acento ritual: "te tato y topo tumbo y te arpo/ y libo y libo tu halo." Estos versos, en que los signos son sorprendentes, están basados precisamente en el significante del signo. "Tato" libera su significado de tartamudo que vuelve la "c" y "s" en "t," para connotar "saco." Este signo contagia el siguiente, "topo," que se convierte en "toco." Los signos "topo tumbo" también repiten el "topatumba" del título al ser interpenetrados por la "a" de "arpo" con su alianza fonológica con el "arpón," símbolo del sexo masculino. Los signos "libo" se alían al sintagma verbal "libar," chupar el jugo. "Halo" surge para completar la rima "ao" de "arpo" y al sugerir el círculo blanco alrededor de la luna, provoca la blancura lunar en el próximo verso: "ah la piel cal de luna."

Mientras que el glíglico de Cortázar presenta una progresión temporal del acto sexual marcada por las conjunciones -"apenas," "cada vez que," "hasta," "en un momento dado," "de pronto"- Girondo viola la progresión temporal y también el aspecto espacial. Por lo tanto, el final del poema es una dispersión tipográfica de signos sin conexión

sintagmática o referencial. El poema termina dibujando la lava del volcán que emana del alma a que se hace referencia en el poema:

te hisopo
 toda mía
 ay
 entremuero
 vida
 me cremas
 te edenizo

Los dos sintagmas verbales con que el poeta actúa sobre su "bisvidita" (la mujer como segunda vida, el encuentro amoroso como renacimiento en un nuevo paraíso) "te hisopo" y "te edenizo," tienen precisamente significados de purgación del pecado original. "Hisopo" viola su función como sintagma nominal y, activa, como sintagma verbal, ese aspersorio para el agua bendita que anula el pecado. "Edenizo," neologismo verbal trabado por el sintagma nominal "edén," sugiere el paraíso original. La mujer "crema" al poeta, neologismo verbal para sugerir el acto de suavizar y también de cremación, de quemar, aliado como significado a la "llama" y a la "lava." La llama-lava ahora pierde su referencia semántica para sugerir el acto de nombrar el amor (llama) que "lava" o purifica al poeta.

Por eso el poeta "entremuero vida," repetición de ese morir que da vida. El poeta ha pedido a su "bisvidita" que lo destierre de este mundo ("des-tiérrame"). Sin embargo, la alianza fonológica de este signo con otro que cabe dentro del contexto semántico del poema ("desentíérrame"), sugiere un renacer a otra vida. La poética girondiana se centra precisamente en la dialéctica antitética del ying y el yang. Por eso, a la llama, a la lava en fusión, se le opone la acción de "hisopear" (rociar con agua bendita), sentido que se acepta por el verso del poema que dice "oh su rocío." Para Girondo, el signo-amor es precisamente lo que soy y lo que no soy, el instante que los surrealistas han llamado el Punto Supremo y que Cortázar llama el "yonder." (R, p. 508) El "Vuelo sin orillas" de Persuasión de los días encuentra aquí su "orilla" en el mismo cuerpo del lenguaje. Por eso este poema-acto lo "levitabisma," palabra-valija que resume la inmanencia de esa realidad superior.

A continuación cito otro trozo del poema "Topatumba" para facilitar el análisis que sigue.

Sé sed sé sed
 sé liana
 anuda más
 más nudo de musgo entremuslos de seda que me
 ceden
 tu muy corola mía
 oh su rocío
 que limbo
 ízala tú mi tumba
 así
 ya en tí mi tea
 toda mi tuya
 destiérrame
 aletea

La repetición de la alveolar fricativa sorda sugiere el gran esfuerzo por nombrar el acto de amor, el "cesar" o "callar" de los signos falsos para oír ese signo-amor. La repetición de "sé sed" no sólo acrecienta el furor y el deseo de ser verdaderamente y también de saber verdaderamente, sino que indican el "cese" al signo comercial. Ya hemos visto que "liana" con su significado (bejuco) y su significante (ligar) es un signo favorito de Gironde para resumir ese nudo del signo-amor. El significante "musgo" ocasiona "entremuslos", y "seda" provoca "ceden." "Musgo" también se liga, se anuda, con el signo del próximo verso, "colora," por su significado de coralina (= musgo marino). "Corola" queda así enlazado a "musgo" no sólo por su significado, sino también a través de la liberación

de su componente "ola" que sugiere la naturaleza marina del signo. Estos "entremuslos" que se identifican con el signo "entremuero" quedan sobre-determinados también en la poética de Cortázar. El signo "limbo" connota, como ya vimos, no sólo ese estado de éxtasis, sino también el inglés "limb," la pierna que se relaciona ahora con los muslos. El limbo, lugar donde las almas esperan la redención del género humano, se identificará así con los muslos de la mujer. Por eso el signo "entremuslos" con su "sed de seda" comunican al poeta con el signo "ceden," resolución de "sed" en el "Edén." Es entonces que descubrimos la verdadera significación del signo con que concluye el poema: "te edenizo," yuxtaposición del Edén que se hizo "entre los muslos" y por sobredeterminación del fonema "izo" del sintagma verbal "izar" a que se hace referencia en el poema: "ízala tú mi tumba." (salir de la tumba a través del erotismo del signo). El poeta con su signo-amor podrá "aletear," sintagma verbal que se refiere lo mismo a las aves que a los peces, al "demonoave" o al "pez hada" y que resume el punto supremo girondiano.

Resumimos, entonces, las diferencias entre

el discurso de Gironde y el de Cortázar. Aunque los dos desafían el lenguaje, Cortázar hace avanzar su discurso hacia un futuro, mientras que Gironde lo reduce a la indeferenciación primitiva. Mientras que el discurso de Cortázar avanza a pesar de su fragmentarismo, el de Gironde repite. Podríamos decir que Cortázar trabaja sobre la asociación sintagmática de la lengua, mientras que el esfuerzo de Gironde precisamente invierte la relación saussuriana de lo sintagmático y lo asociativo, ya que lleva el eje paradigmático de la obra hacia la presencia absoluta.⁹¹ Mientras que Cortázar corta o tajea su lenguaje, Gironde une, asocia, llevándonos, efectivamente, hacia el paraíso en que desaparecen verdaderamente las antinomias. El discurso de Cortázar es reflejo de la condición humana caótica; el de Gironde es un esfuerzo por superar la naturaleza humana y lingüística del discurso literario.

D. La "desescritura" de En la masmedula

1. El "geno-texto" girondiano

Además de ser una obra abierta, En la masmedula es un texto plural de la poética hispanoamericana. Esa apertura se produce no sólo por la función del lector como repositorio de códigos que hacen el texto inteligible, sino también por la función del texto en sí. El poema es una serie de actos radicales e inaugurales que crean la significación. Es decir, el poema significa no por convenciones previas, sino por los actos de imposición que encierra.⁹² Recordemos que ya Graciela de Sola se había referido a este poemario como un poema-⁹³ acto. En la masmedula es un acto ya no, de escritura, sino de "desescritura," de desarreglo o trastorno del lenguaje y de la racionalidad.

Hemos insistido en la naturaleza paradigmática de los poemas de En la masmedula. Este texto se enlaza con el texto ideal que Roland Barthes identifica en su libro S/Z:

Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres; ce texte est une galaxie de signifiants,

non une structure de signifiés; il
n'a pas de commencement; il est
réversible. . .⁹⁴

Todo el poemario procede a través de una técnica que no podemos calificar de fragmentaria o de "découpage" sino de ajuste o empalme. Esta técnica de empalme (que se relaciona con la máquina "machi-hembradora" que presenta el poema "La mezcla" por la acción de ensamblar dos piezas de madera) nos revela la "deconstrucción" de la escritura giron-diana. Los poemas en sí están sobredeterminados por un "measma" que después aparecerá en la edición de 1956 como "miasma." La transformación de este importante signo nos indica la razón por la cual Gironde nos deja tres ediciones de En la masmedula y una versión discográfica en que se añaden poemas y se modifican signos y estructuras. El neologismo "measma," yuxtaposición de los signos "mea-asma," apunta no sólo a la falta de respiración del poeta a que ya había hecho referencia en el poema de Persuasión de los días titulado significativamente "Ejecutoria del miasma" ("Este clima de asfixia que impregna los pulmones de una anhelante angustia de pez recién pescado," [p. 272]), sino también

al acto de "mear," el "pis úrico" que aparece en el mismo poema. Notemos que ya desde Veinte poemas el acto de "mear" había tenido honda significación en la obra por su relación al signo "mingitorio" que aparece repetitivamente en sus dos primeros poemarios. En "Otro Nocturno" Gironde había afirmado: "¡Canto humilde y humillado de los mingitorios cansados de cantar!" [p. 77] Es decir, su escritura poética se identifica, desde el principio, con el acto de orinar. En el poema de En la mas-médula titulado "Maspleonismo" encontramos este verso significativo: "el mismo pis vertido es un preverso feto si se cogita en fuga." El "pis vertido" es el engendramiento ("feto") de un pre-verso. El verso girondeano debe imitar la salida "en fuga" de la orina. Recordemos que Jacques Derrida había acercado la obra de Antonin Artaud al excremento: "L'oeuvre, comme l'excrement, suppose la separation et s'y produit," afirma Derrida.⁹⁵ Pero mientras que Artaud utiliza la metáfora del excremento como bastón fecal, como pene que al identificarse con la obra nos sugiere que ésta debe mantenerse en pie,⁹⁶ Gironde usa el acto de excretar orina para todo lo contrario. La orina, materia líquida y sin forma,

sustancia superflua, es una manera de excretar o purificar la sangre. Se relaciona así con la sangría utilizada antiguamente para mantener el "humor," la proporción relativa de los cuatro fluídos o humores cardenales del cuerpo ("cardinal humours"): sangre, flema, cólera o bilis, melancolía o atrabilis. La dinamización de "measma" en "mea-asma" se identifica así al "miasma," efluvio maligno que se desprende de cuerpos enfermos o materias en descomposición. Sin embargo, esta emanación, como la orina, se identificará al "humor," ya no sólo como teoría de los cuatro fluídos cardinales, sino también como catacresis absurda que redescubrirá las nuevas potencialidades del lenguaje y sus relaciones semánticas y semióticas. La orina y el miasma se relacionan así al "fofo fondo" que aparece en el poema "La mezcla." Estas alusiones a lo informe, a lo cenagoso, a la viscosidad, se unen ya no con el pene viril, sino con la vagina femenina y nos comunican la idea de la obra como esbozo, como apunte, como inacabada, que todavía no ha parido el texto definitivo. Volvemos a repetir que ya desde Veinte poemas Gironde conservaba esta idea del texto sin versión definitiva.

(Véase "Apunte callejero".) Así Gironde transforma lo inacabado en estética. En la masmedula se acerca al geno-texto (texto engendrador) propuesto por Julia Kristeva: ". . . le signifiant infini qui ne pourrait être un ce, car il n'est pas un singulier. . ." ⁹⁷ Todo, sin embargo, está producido por medio del humor-amor. Este humor como nos dice Riffaterre, ". . . cancels the referentiality of language and thereby performs one of the functions defining literariness." ⁹⁸ El humor es así el empalme o el ajuste en la "desescritura," en el texto inacabado, en el texto continuamente engendrador de En la masmedula.

2. La versión discográfica

El hecho de que Gironde haya dejado una versión oral de En la masmedula no es asignable a un capricho del poeta. La versión discográfica está hondamente ligada a la apertura radical del poemario y viola la solidez del signo y la estructura gráfica del poema. Gironde quiere así integrar su discurso poético a un significado superior que no puede contenerse dentro de la estructura lógica a que la lingüística ha reducido nuestra escritura. En el principio, "(e)l Verbo era Dios." Pero este verbo se identifica sólo con la palabra oral. El "Vac" de la India es palabra hablada: "On the Spoken
99
Word all the gods depend, all beasts and men."

Así podemos insertar la versión discográfica de En la masmedula dentro de la corriente de poesía magnetofónica, consecuencia de la poesía fonética, que se cultiva a partir de los Crisrythmes de
100
François Dufrème alrededor de 1950. El grabador hizo posible el estudio de la lengua en diferentes velocidades y en diferentes tonos. Se ponen así de manifiesto las perspectivas fonéticas del significante, la significación de los fonemas dentro del signo establecido, la posibilidad de yuxtaponer

y acoplar algunos signos y separar otros en sus componentes fonológicos. Pierre Garnier dice que el grabador "permet de garder les structures linguistiques, les accentuations, les souffles, les énergies, mieux il permet de briser le noyau du mot et de travailler directement avec les différents éléments dont parlait Janacek."¹⁰¹ Los poetas que, a partir de 1954, se esfuerzan por hacer obras magnetofónicas aligeran los signos de su valor concreto y pretenden reutilizar sus articulaciones primitivas. Se trata de un esfuerzo por "telescopiar" los signos dinamizándolos en su valor fonológico para establecer un nuevo lenguaje total.

La versión discográfica de En la masmedula trasciende todas las otras ediciones al reforzar su naturaleza inacabada, no-definitiva. La lectura hermeneútica que los textos de En la masmedula requieren para llevar la obra hacia su semiosis, es entonces reflejo de esta capacidad del grabador no sólo de sobrevalorizar la imagen acústica ante el significado y ante la imagen gráfica del signo, sino también de permitir al oyente la transformación de los signos al cambiar su velocidad y tono y desarticular la estructura, al poder saltar poemas,

parar otros en el medio de una lectura, etc.

3. La lengua holofrástica del humor

El hombre racional pretende contener la palabra-hablada dentro de los límites de un alfabeto lógico.

El alfabeto primitivo se identificaba con la naturaleza y cada uno de sus elementos era un objeto

102

particular. El avance científico ha complicado

tanto la estructura del alfabeto que se ha perdido

la alianza de la imagen acústica al referente.

Girondo pretende llevar el discurso poético hacia

sus comienzos originales. Su proceso abarca dos

modalidades. Al experimentar con la versión dis-

cográfica de En la masmédula pretende tocar esa

"Palabra hablada" que es el centro de todo. Sin

embargo, la tentativa de Girondo es ante todo la

de un poeta-escritor-ser humano. Por eso, pretende

convertir esas articulaciones primitivas (sonido)

que el oyente encuentra en el disco, en grafía (vista.)

El oyente se integra al lector, el lector en oyente.

Para realizar eso con el texto poético escrito,

Girondo cultiva una lengua que podríamos calificar

de holofrástica; es decir, el signo como grafía

pierde su solidez léxica y aglutina en un solo

signo muchos significados. Este proceso aglutinante

se acerca a la lengua de los esquimales en que toda

una frase puede ser expresada en una sola palabra. Los signos quedan integrados en la frase y no se nota distinción entre ellos, sino que se transmiten como un sonido único. De este modo, Gironde pretende, al cultivar ese proceso aglutinador y repetitivo, regresar a ese alfabeto primitivo en el cual todo se correspondía perfectamente. Cancela el futuro para convertirlo en pasado. Gironde telescopia su lenguaje para llegar a la indiferenciación primera. El triunfo de nuestro poeta reside en que lo realiza sin saltar la frontera lingüística. Su discurso no se convierte nunca, como en Huidobro, en puro balbuceo músico. La imagen acústica se integra en Gironde al código lingüístico. Recalcamos entonces el éxito del humor morfológico en Gironde. Sus neologismos contienen en sí paralelismos como símiles y metáforas que no podrían ser desarrollados en menos del espacio de una frase. Es decir, el humor en sí es el "empalme" que apunta hacia su lengua holofrástica. Como dice Riffaterre hablando de Francis Ponge: "Humor, then, is a means of demonstrating the combinatory potentialities of words."

4. El "maspleonismo" en las diferentes ediciones de En la masmédula

Si nos acercamos a las variantes que Gironde nos da, sobre todo de la edición de 1954 a la de 1956, encontramos que los cambios se producen por el esfuerzo precisamente de llevar el lenguaje hacia sus comienzos, de reducirlo a lengua holofrástica. Cuando se da una conmutación de vocablos, siempre sirve para alejarnos del proceso comunicativo líneal que Gironde quiere violar a través de su lenguaje indiferenciado. Así veremos que en su primer poema, "La mezcla," el signo "bocas" en la edición de 1954 se convierte en 1956 en "líquenes;" y "acoste" se transforma en la edición de 1956 en "ahonde." Definitivamente, estos son cambios que nos separan de la referencialidad semántica del poema. El poeta pretende tocar "El fofó fondo" con su referencia a lo blanco y, por ende, a la vagina femenina para llegar a los "acordes abismos de los órganos sacros del orgasmo" y así a "la total mezcla plena" de la indiferenciación absoluta. Sin embargo, el lenguaje de Gironde pretende reflejar este orgasmo arriesgado y en trance, y sus signos se aligeran de su referencialidad semántica. El signo "bocas" y el neo-

logismo "acoste" (por relación fonológica a "acostarse") quedan dentro de un léxico sexual que Girondo pretende sólo sugerir en el poema. Los poemas pierden así su contenido semántico y sólo funcionan como una galaxia de signos con significaciones semióticas.

Hay ejemplos de otro proceso significativo en la poética girondiana: el esfuerzo por impulsar los signos hacia sus comienzos a través de su mismo significado, de su morfología, de su orden sintagmático. Ya hemos dicho que éste es precisamente el valor de la sobredeterminación del prefijo en la obra girondiana que parece llevar el desarrollo del signo hasta su misma iniciación. Encontramos así cambios que precisamente detienen el avance sintagmático del verso para reducirlo a su primer término. En "El pentotal a qué" el verso de la edición de 1954 "el dar a qué por qué" cambia en 1956 a "el darse a dar a qué," repetición ya no del 2do y 3er término, sino del 1o y 2do. Además, el cambio de "por qué" a "a qué" subraya el hecho de que Girondo no busca explicación al absurdo del mundo como lo habían hecho Vallejo y Huidobro, sino que sabe que ese continuo entregarse, darse,

rotar, girar y "gravitar" del signo, es su única respuesta para vencer ese "a qué." Este afán por llevarlo todo hacia sus orígenes nos da la razón del cambio en este mismo poema del signo "insecto" en 1954 a "larva" en la edición de 1956, la primera forma del insecto al salir del huevo.

El poema que sufre mayor transformación en las tres versiones de que disponemos es precisamente el titulado "Maspleonismo," adición a la figura retórica que consiste en emplear más palabras de las necesarias. Ya el título apunta a la referencialidad del signo-amor, un signo que es más que "pleonismo," pues es también un "pleno orgasmo" y un "pleno onanismo." La poética girondiana se basará en la masturbación del signo, en su "erofrote." La transformación del signo "masturbo" al neologismo "masturbio" en el tercer verso del poema, indica la sobredeterminación del prefijo "mas." El poema es un "masturbar" del signo, pero también un "más turbar" (más perturbar) y también un "más turbio" (que arrastra otras connotaciones). Este "maspleonismo" puede identificarse con lo que Roland Barthes

104

califica como "cacografía," (la redundancia o el exceso del signo en el texto literario) que Girondo

cultiva hasta sus extremos. El "maspleonismo" del signo causará el dinamismo de los signos "pétreo" y "óseo" dentro del poema. El signo experimentará "nimios saldos terráqueos en colapso y panentrega extrema." [p. 423] Este verso nos señala la construcción "maspleonástica" girondiana en que el significado y el significante de un signo gravitan hacia otros y los fecundan. Así "nimios" (prólipo, excesivo) se refleja en "extrema," que después se repetirá con el signo "lato" (sentido que por extensión se da a las palabras). El signo "panentrega," sobredeterminado por el prefijo "pan-" que significa todo, entero, provoca el signo "extrema" por repetición fonológica de la "e-a" que luego se transformará en el signo "ramas." "Panentrega" también se refleja como significante en el signo "pánica" y como significado por la repetición de los signos "todo" y "toda." Hay en estos versos reminiscencias de la filosofía surrealista. "La córnea pánica" nos sugiere el cataclismo del ojo surrealista que nos aporta el cuadro de Salvador Dalí y que se dibuja en el poemario de uno de los poetas surrealistas de la mandrágora chilena, Enrique Gómez Correa, Cataclismo en los ojos de 1942. La referencia al

sueño también se enlaza a la teoría surrealista, pero la supera. Para el surrealista el sueño era una de las maneras de liberar el subconciencia humano. Ahora sólo el "lato amor gayo nato" se podrá oponer al "todo huesped sueño del prenoser menguante."

El sintagma adjetival "menguante" surge por asociación a la "luna" que, por su blancura, se asocia al signo previo, "óseas" y que, por su significado, se relaciona con "sueño." El signo "prenoser" surge por asociación fonológica con el signo ausente "plenilunio" que, al reducirse, aparece como "menguante."

"Prenoser" no sólo sugiere el "plenoser" sino que se identifica con el "pre-no-ser." Es decir, el pleno-ser será ese pre-no-ser que es para nosotros sólo un "huesped sueño." La única salida es el "lato amor gayo nato." La alegría sugerida por el signo "gayo" se fortalece a través del signo-amor aglutinante, realidad sugerida por la repetición del morfema "ato" en "lato" y en "nato." La realidad está llena de huesos (tibias), de huecos ("adláteres → cráteres," "llagas"), pero todo puede vencerse "si se cogita en fuga." Aun "el mismo pis vertido es un preverso feto si se cogita en fuga." El

"pis" que adquiere significación de orina en el contexto de la obra girondiana, surge como tautología de significado con el signo anterior, "el mismo," por su conexión fonológica al signo "bis." Al unirse al sintagma "vertido," "pis" se dinamiza en "pervertido," sintagma adjetival aliado a la dinamización de "preverso" en "perverso." La dinamización de los signos en otros que apuntan hacia el "mal" existente en el mundo, anima el proceso sugerido por Charles Peirce. Éste propone el neologismo como método para redescubrir la pureza del signo, ya que alejarlo del uso común que semióticamente es el mal, es apartarlo de esa desgracia. 105

Generalmente, los neologismos girondianos tienen este mismo valor de desvío y de exorcismo. Los signos "pis vertido" y "preverso" nos separan de la función comunicativa de "pervertido" y "perverso." Así, en esa victoria sobre el mal inherente al signo cotidiano, surgirá el "preverso" que nos comunicará con el comienzo primordial del signo y del mundo.

Para esto es necesario que el verso huya sin meditación previa, tal como el "pis" se escapa, se "fuga." Las palabras al masturbarse (más/turbarse) llenan el poema de "lato amor gayo nato", extendiendo

y dilatando los signos hasta engendrar el nuevo
"pre verso."

Dentro de este importante poema se da un cambio significativo, al final, que se refiere precisamente a la violación de la poesía tradicional para engendrar ese "pre verso." La modificación apunta hacia el proceso reductivo y holofrástico de la lengua girondiana, ya que encontramos una condensación de los 6 versos de 1954 en 5 en la versión de 1956, y en 3 en la de 1963. Reproducimos las diferentes versiones de la conclusión del poema:

Edición de 1954

mas viles bilis larvas
veteceros totales mascalirios
y plenohartazgo pútreo de más arte
sino de verme mínimo en el no coma lodo todavía
más hiperhoras trucas dubiengendros acéfalos
no piensos o impactos del tan asco
aunque el grotesco azuce sus jaurías sorbentes
ventosas de bostezos

Edición de 1956

más santo hartazgo grávido de papa rica rima
de tantos lorisimios implumes veterripios
sino de verme mínimo en el no coma lodo todavía
más hiperhoras trucas dubiengendros acéfalos
no piensos e impactos del tan asco
aunque el cotedio azuce sus jaurías sorbentes
ventosas de bostezos

Edición de 1963

más santo hartazgo grávido de papas rica rima de
 tanto lorisimio implume vatterripio
 sino hiperhoras trucas dubiengendros acéfalos no
 piensos e impactos del tan asco
 aunque el cotedio azuce sus jaurías sorbentes
 ventosas de bostezos

La versión de 1954 todavía apunta a los juegos de significantes por aliteraciones que Gironde supera en la última edición de En la masmedula. La agresividad de los versos: "más viles bilis larvas/ veteceros totales mascalirios/ y plenohartazgo pútreo de más arte," se transforma, en la edición de 1956, en un ataque en que la mordacidad exterior se ha incorporado a la desarticulación del signo: "más santo hartazgo grávido de papa rica rima de tantos lorisimios implumes veterripios." Se da aquí precisamente el salto que Huidobro y Vallejo nunca dieron. La desautomatización del signo, en los primeros versos citados, simplemente refleja la absurdidad del mundo. El primer verso de 1954 es una aliteración de signos producida por la repetición y confusión fonética de la bilabial oclusiva sonora. Las palabras-valijas son simplemente "nonsense words." La segunda versión es en sí una postura redentora ante el absurdo. El signo "santo"

provoca humorísticamente el signo "papa" que se produce también por oposición a las "mamas secas" del verso anterior. "Papa" se une sintagmáticamente al sintagma adjetival "rica" violando así la referencialidad al "Santo Papa" y aportando el significado de la "papa rica" como alimento. ¹⁰⁶ Ese surgir del humor girondiano anula el absurdo nihilista. El signo "lorisimio" apunta hacia la actitud pleonástica y superflua del poema por su referencia a "loro" (que repite) y "simio" (que imita). Los "veteceros" de la versión de 1954 ahora se fecundan en "veterripios." El signo "veterripios" con su insistente repetición de la vibrante múltiple es un ejemplo de la interpenetración de la emoción, de la cólera en el lenguaje, violando así el discurso poético tradicional.

El cambio de la edición de 1956 a la de 1963 consiste en la reducción del plural ("de tantos lorisimios implumes veterripios") al singular ("de tanto lorisimio implume vatterripio"). "Lorisimio" se transforma ahora en "lorosimio" ya no "loro y simio" (nonsense), sino un signo indisoluble que apunta a su semiosis, "lorosimio" (scrambling).

La mutación de "veterripios" en "vatteripio" intensifica y aclara el sentido metalingüístico de este texto. Mientras que el verso anterior se podría haber interpretado como un exorcismo del ripio ("vete ripios"), ahora el poeta en sí es un ripio del signo ("vate ripio"). El poeta se (con)funde con su obra.

A pesar de que son pocas las permutaciones entre la edición de 1956 a la de 1963, hay una que muestra bien el proceso de ajuste reductivo al que Girondo sometió su obra hacia el final de su vida. El verso "sino de verme mínimo en el no como lodo todavía" se suprime en 1963, ya que parece cancelar la esperanza de trascender.

Las reformas y alteraciones entre los signos de las diferentes ediciones de En la masmédula apuntan a un texto plural por excelencia, un poemario que no es absoluto, sino que es capaz de engendrar un sinnúmero de significaciones. El lector de la obra de Girondo se une así a aquel hombre estructural que Barthes define: "il prête l'oreille au naturel de la culture, et perçoit sans cesse en elle, moins des sens stables, finis, 'vrais,' que le frisson d'une machine immense qui est l'humanité en train de

procéder inlassablement à une création du sens,
107
sans laquelle elle ne serait plus humaine."

La obra girondiana es una obra del deseo, del
deseo de crear un sentido que no puede ser aprehen-
dido en su totalidad. Su obra es deseo "de sed,"
deseo "de ser," pero que permanece deseo precisamente
por no responderse, como nos diría Luis Cernuda.

5. Un análisis: "Al gravitar rotando"

Es difícil analizar un poema aislado de
En la masmedula ya que este libro se inclina sobre el
 eje paradigmático. Sin embargo, citaremos un fragmento
 del poema titulado "Al gravitar rotando" para definir
 su signo-amor:

En la sed
 en el ser
 en las psiquis
 en las equis
 en las exquisitísicas respuestas
 en los enlunamientos
 en lo erecto por los excesos lesos del erofrote
 etcétera
 o en el bisueño exhausto del "dame toma date hasta
 el mismo testuz de tu tan gana"

 en toda forma hundido polimellado adrroto a ras afaz
 subrripio cocopleonasmo exotro
 sin lar sin can sin cala sin camastro sin coca
 sin historia
 endosorbienglutido
 por los engendros móviles del gravitar rotando bajo el
 prurito astrífero
 junto a las musaslianas chupaporos pulposas y los
 no menos pólipos hijos del hipo lutio
 voluntarios del miasma

 en llaga
 al desplegar la sangre sin introitos enanos en el
 plecoito lato con todo sueño insomne y todo
 espectro apuesto
 gociferando
 amente
 en lo no noto nato

Este poema "crítico" es un "gravitar rotando" de signos.

La puntuación ha desaparecido. Al eje vertical que genera las frases con "en" se opone la repetición horizontal de la preposición "sin." La dinamización se completa a través del signo solitario "endosorbien-glutido" y de la sucesión de preposiciones que indican diferentes planos espaciales y temporales: "por," "junto," "al," "con." Los sintagmas verbales han desaparecido. Se trata de una acumulación de sintagmas nominales que están, como dice el título, "al gravitar rotando." Es decir, ruedan y se acercan, pero también, como el signo "rotando" (significativa-mente no "rodando"), chocan y se rompen. El nuevo signo-amor al quebrarse, traspasará su referencialidad mimética y brillará en su función plurievocativa y semiótica. El poema se produce por una "sed de ser" (analogía fonética), en las "psiquis" y en las "equis" (también por contigüidad fonética). El "eropsiquis" o el "escleropsiquis" de Gironde, como lo había llamado en otros poemas, se abandona al amor, a la falta de lógica, de conocimiento, a las equis que gráficamente también son las aspas del molino que comenzarán a girar, a rotar, en la dinamización del signo. Las "exquisitísimas respuestas" del signo convencional, ahora son "exquisitísicas" pues expresan

la polivalencia del signo-amor. El sufijo superlativo "ísimas" ha sido sustituido por el fonema "k" para integrar, en un signo, la velar oclusiva sorda de "psiquis" y "equis." Las equis se repiten en su dibujo gráfico, en el prefijo "ex" de "exquisitísicas." Esta palabra-valija integra cuatro realidades semánticas: "psiquis," "equis," "ex quicio" (fuera del orden regular) que sugiere el rotar continuo del signo, y "tísicas" que indica un signo traspasado por un tubérculo redondeado que, al reblandecerse, es capaz de ser penetrado. La acumulación de la preposición "en" seguida del artículo definido, genera el signo "enlunamientos" por su repetición fonética de "en" con la "l." "Enlunamientos," ejemplo de esa sobredeterminación girondiana del prefijo para crear palabras, sugiere "luz-luna-mente-amante." En el espacio de los enlunamientos se fecundará el signo en la ausencia de la lógica y en el abandono al impulso erótico.

El poema surgirá del "erofrote" del signo, de ese asociarse, tocarse, que dejará "excesos lesos," pero que engendrará un nuevo mito. El signo "excesos" funciona como signo dual ya que no sólo sugiere

ese deseo vehemente, ese abuso, ese pleonasma del signo, sino también "ex sesos," ese estar fuera del cerebro, de la lógica, y ya no dentro del sueño surrealista, sino del "bisueño" de la masmédula. El signo "bisueño" procede de la asociación fonética con "bisiesto" y su extensión a "bisiesta" que se asocia a "bisueño" por su referencialidad semántica. Además, "bisueño" como signo-amor, sugiere "risueño," el hecho de que el signo debe ser invadido por el humor en su función morfológica y, por lo tanto, siempre será "bisoño," es decir, nuevo inexperto. El nuevo signo se instalará en el "dame toma date," no sólo visión oral del encuentro amoroso, sino corporización de ese signo fecundado al sugerir "ame-meto-más-da-ate." El signo-amor debe amar, atar, meter otros signos dentro de su realidad física, debe darse, entregarse. Deberá estar "en toda forma hundido" "polimellado," palabra-valija esta última que nos sugiere otra vez no sólo la idea de la rotación del signo, sino también de su destrozarse. Al "polimerizar" el signo, es decir, convertirlo en otro de mayor peso, al hacerlo un "pólipo" con sus tentáculos, pero también al traspasar el signo referencial por las "polillas" que lo

destruyen, al "mellar" o vaciar y menoscabarlo, se encontrará el "ella" que representa el signo-amor. Ya el poema no será un mero "subrripio" de palabras inútiles. El signo, al estar fuera de la realidad mimética, "ex otro" es otro, y señala hacia eso otro. El poema será un "cocopleonismo." El significante "coco" con su repetición del fonema "o" dibuja su significado de bacteria redondeada que se extiende a la "o" del "no nato" final del poema, al cero vacío de donde nacerá el nuevo mito. El pleonismo del signo será un pleno orgasmo donde la nada quede ocupada, y ese signo falso quede "endosorbienglutido." El signo-amor entrará en la masmédula, sorberá otros signos, los unirá como el gluten. Será un nuevo engendro del "prurito," de ese deseo vehemente que se traduce en lenguaje. Por eso el signo rotará junto a las "musaslianas chupaporos pulposas y los no menos pólipos hijos del hipo lutio." Los signos serán "lianas" que ligen otros signos. Tendrán tentáculos como los bejucos que son las "lianas," como los pulpos del adjetivo "pulposas," como los "pólipos"; pero también serán absorbidos, chupados, penetrados por ser pulposos y porosos. Los signos serán

"hijos del hipo lutio," engendros de ese hipo en su polivalencia semántica de contracción, deseo vehemente y sufijo de inferioridad al unirse al adjetivo inventado "lutio." "Hipo lutio" sugiere fonéticamente a Hipólito, de quien se enamoró su madrastra. El verdadero signo-amor atraerá otros signos, hasta envolver su propia creación. "Lutio" sugiere además "lúteo" (de lodo) por su asociación con "miasma." La sustitución de la "e" por la "i" se da por la extensión de la "i"-"o" de hijo en hipo en lutio que ahora indica un "luz yo," hijo del deseo, engendro del poema.

El signo sangrará, será una llaga. Pero en ese "plecoito lato," en su sentido de dilatación del signo en su plenocoito, enunciará, vociferará en un gozo, estará "gociferando amente," que sugiere no sólo sin mente, sino también "amante demente." De la repetición amorosa y sin sentido del signo nacera el signo-amor en lo "no noto nato." El "no" se repite hasta convertirse en matriz donde se fecundará el signo-amor.

Girondo ha creado el "eromito" del signo. Es decir, un signo donde la pareja significante-significado se encuentra en plenocoito. Este "eromito"

se instalará como el nuevo mito de En la mas médula.

E. La escritura-intersticio

1. El cansancio dinamizado

En S/Z Barthes afirma: " L'écriture n'a pas
 108
 plus d'autre substance que l'interstice." La
 escritura de Girondo es un intersticio profundo del
 signo en su función morfológica, fonológica y sintag-
 mática. La configuración de los textos también
 participa de este intersticio gestáltico y así descu-
 brimos yuxtaposiciones ya no en el signo, sino en
 los mismo textos. La escritura "intersticio" connota
 no sólo intervalo, espacio, sino también, por sobre-
 determinación del prefijo "inter-," interpenetración
 "entre" las partes del discurso que proceden de
 manera recíproca dejando pequeñas hendiduras a través
 de las que el lector podrá alcanzar su semiosis, su
 verdadera significación. Veamos como funciona esta
 escritura-intersticio en la obra de Girondo.

La imagen del cansancio que aflora en todos los
 poemarios se transfigura en En la masmedula a través
 de la desautomatización del signo. En el poema
 "Islas sólo de sangre" nos encontramos con versos
 cuyo interpretante textual se encontraba ya en el

poema "Calle de las Sierpes" de Calcomanías. En Calcomanías el aburrimiento aparece

En los invernáculos
edificados por los círculos,
la pereza se da como en ninguna parte
y los socios la ingieren
con churros o con horchata,
para encallar en los sillones
sus abulias y sus laxitudes de fantoches.
[p. 99]

Pero en el poema de En la masmédula Gironde afirma:

orígenes del tedio al ritmo gota
topes digo que ingieren el desgano con
distinta apetencia [p. 409]

El sintagma verbal "ingieren" por el cual se enlazan las dos imágenes, está aliado en En la masmédula no a un complemento lógico y concreto ("churros" u "horchata") sino a uno abstracto, "el desgano." Este signo queda sobredeterminado por su conexión sintagmática al signo "apetencia," (deseo o antojo) que lo contradice. Ya no se trata de una simple imagen cotidiana, sino de su transferencia al plano del discurso poético por la presencia de los signos "digo" y la dinamización de "dis/tinta" en el prefijo "dis" que connotará negación o contrariedad, y "tinta." La "desescritura"

del poema hecha con la "dis/tinta" de Girondo, podrá vencer así el cansancio que signa su "ritmo gota," ritmo que lo "agota." El "tedio" se transforma ya no en un bostezo sin salida, sino en un "cotedio," signo que surge por la sobredeterminación del prefijo "co-" (unión o compañía) y su alianza fonológica al signo "cotejo." Se trata de "parangonar" (cotejar) los signos y los textos, de unir los cansancios dinamizándolos hasta el infinito. Girondo aboga por aquella lectura hermenéutica que Barthes define con estas palabras:

Le connotateur renvoie moins à un nom qu'à un complexe synonymique, dont on devine le noyau commun, cependant que le discours vous emporte vers d'autres possibles, vers d'autres signifiés affinitaires: la lecture est ainsi absorbée dans une sorte de glissement métonymique, chaque synonyme ajoutant à son voisin quelque trait, quelque départ nouveau: . . . Cette expansion est le mouvement même du sens: le sens glisse, recouvre et avance à la fois; loin de l'analyser, on devrait au contraire le décrire par ses expansions, la transcendance lexicale, le mot générique qu'il essaye toujours de rejoindre: l'objet de la sémantique devrait être le synthèse des sens, non l'analyse des mots.¹⁰⁹

2. La tautología del intersticio. Creación del eromito

El esfuerzo por inclinar su obra al eje paradigmático se basa en su esperanza de crear a través de su discurso poético un "hijo mito" [p. 448], un "yo voz mito" [p. 450], y convertir sus signos en "mito mío" [p. 456], en "eromito" [p. 458]. El mito, de acuerdo con Barthes, es una tautología que crea un bosque petrificado de símbolos inalterables, de una adicción cultural monótona. Es decir, los mitos nunca producen un mundo, sino que deben

"overlay one which is already made, bury the traces of this production under a self-evident appearance
110
of eternity." Gironde crea un nuevo mito que nada tiene que ver con ese mito tautológico que sólo aparece como eterno pero que repite la putrefacción del mundo. El texto engendradora girondiano produce un nuevo mundo al diseminar la significación del signo hasta la eternidad infinita del lenguaje. Es decir, la tautología girondiana vence precisamente el signo literario cerrado y, por lo tanto, no "dobla" lo real sino que lo dinamiza en una honda significación. Barthes en el artículo titulado "L'activité structuraliste" había afirmado: ". . .

le jeu des signifiants peut être infini, mais le
 signe littéraire reste immuable. . . . " ¹¹¹ El
 valor del signo-amor de En la masmédula reside
 precisamente en el hecho de que viola el código
 lingüístico del signo literario sin quebrantar su
 función comunicativa. Esta apertura dentro de un
 sistema nuevo (por medio de neologismos, abolición
 de la puntuación, de la sintaxis, de la función
 gramatical) produce la eternidad de la semiosis,
 de la significación plural y engendradora a que el
 "geno-texto" apunta. Es decir, su tautología
 "intersticio," deja unas pequeñas hendiduras a
 través de las cuales el lector-cómplice puede ver
 la luz semiótica, creando así un nuevo discurso-mito
 (un voz(s)-mito) que eterniza la pluralidad de la
 significación.

Los poemas que presentan la esperanza del
 "verdever," se basan precisamente en esa tautología
 del intersticio. El neologismo "pentotal" del poema
 "Pentotal a qué" aporta la yuxtaposición del signo
 en inglés, "pen" con el signo "total." La "pluma
 total" será aquella que "desescribe," aquella que
 contiene la "dis/tinta," y así podrá escribir en
 aquella lengua total que los apóstoles reciben a

través del Espíritu Santo en "Pentecostés," signo que se alía fonológicamente a "Pentotal." Esta "desescritura" es, en este poema, tautología eterna del poema titulado "Al gravitar rotando." Los versos: ". . . los refrotes fortuitos del gravitar a que con cuanta larva en tedio languilate en los cubos del miasma/ los tantos otros otros/ la sed a qué/ las equis"[p. 415], repiten el "cotedio," pero lo dinamizan. El signo "refrotes" queda interpenetrado por el signo "erofrote" de "Al gravitar rotando", indicando así ese "masturbo" ("más/ turbio") constante del signo poético que lo hace "gravitar." "Languilate," neologismo que extiende la fatiga del signo al sugerirnos "languidez" y "lato" (dilatado), vence lo inmóvil a través de la "sed" (deseo) y de las "equis" (dinamización gráfica de las aspas del molino) y se enlaza con el gravitar profundo del signo.

Vemos este mismo "gravitar" "Por vocación de dado" (título del poema de la página 419), en el poema "Destino" que parece sugerirnos que el sino de Girondo es el "giro hondo" de su signo poético. Por eso precisamente en este tautológico gravitar de los signos, se encuentra la esperanza. Este

poema que se enlaza con el subir y bajar de las escaleras del ideograma que abre Espantapájaros, repite la dinamización del "perpetuo estéril desencuentro." El "¡Aquí no está!" del poema de Espan- tapájaros, reaparece como eco -"Y aquí tampoco está."- [p. 444] Sin embargo, en ese "desencuentro" (deseo total) hallamos la dinamización y la dispersión del poeta y sus signos:

mientras se rota quedo ante el fugaz aspecto
sempiterno de lo aparente o lo supuesto
y vuelta y vuelta hundido hasta el pescuezo
con todos los sentidos sin sentido
en el sofocatedio
con unas y con piensos y pellejo
y porque sí nomás [p. 445]

Ese "Cantar de las ranas" que dibuja las piernas del "espantapájaros," queda ahora sobredeterminado en En la masmedula. Ya en "La mezcla," primer texto del poemario, se hace referencia al "solicroo," neologismo que implica el "croar" (cantar de rana + solo), que después, en el poema "Hasta morirla," se desplegará en el verso "las somnílocuas noches del alto croar celeste que nos animabisman el soliloquio vértigo"[p. 430] La integración del poema al croar de la rana es significativa. Ya no se trata, como en Huidobro, del cantar de un pájaro,

sino de la identificación del canto con una palabra absolutamente motivada por ser onomatopéyica ("croar"). Esto identifica la verdadera búsqueda del signo girondiano. Girondo, como dijimos desde el principio, quisiera acercar su discurso a la motivación absoluta que sólo puede ser onomatopéyica. Sabemos que la motivación morfológica del signo llevada a cabo por Girondo en En la masmedula, es sólo relativa ya que, a pesar de poder analizar los signos en sus componentes, no podemos explicar esos elementos mismos. El principio de la motivación relativa formulado por primera vez por Saussure, tiene eco en estas palabras de Stephan Ullmann:

Siempre se llega a un punto en que los análisis morfológico y semántico tienen que detenerse; más allá está o bien la onomatopeya o bien el puro convencionalismo.¹¹²

Además, la rana, anfibio cuya piel lisa se conecta con las referencias a la lubricidad (semen) que llenan todo el poemario, es símbolo de ese texto plural y lúbrico cuya inconstancia produce la
113
significación infinita.

3. La producción de un "Habría"

Es en este "croar de la rana" que reside la esperanza del poeta, y así el poema "Habría," respuesta girondiana al "Il y aura" ("Habrá") surrealista, encierra el croar en su mismo centro. El cambio del tiempo futuro al potencial indica la transición al futuro del pasado, es decir, un acercamiento futuro a una época mítica y primordial. Llegaremos a:

volver a ver reverdecer la fe de ser
 y creer en crear
 y croar y croar
 ante todo ende o duende visiblemente real
 o inexistente
 o hacer hacer
 dentro de un nido umbrío y tibio
 un hijo mito
 mixto de silbo ido y de hipo divo de ídolo
 o en rancia última instancia del cotidiano
 entreasco
 a escoplo y soplo mago
 remodelar habría los orificios psíquicos y
 físicos
 de tanto espectro diario que desnutre la
 mechacorrientes
 o un lazamiento anhelo que todavía se yerga
 como si pospudiera
 y darle con la proa de la lengua
 y darle con las olas de la lengua
 y furias y reflujos y mareas
 al todo cráter cosmos
 sin cráter
 de la nada [pp. 448-9]

El "croar y croar" crea un hijo mito al "remodelar

los orificios psíquicos y físicos." Es decir, este nuevo-ser, hijo-mito, será siempre un "ido," una hendedura o agujero, un "orificio" remodelado a través del deseo. Este deseo, realidad sugerida por el sintagma "hipo," será un "lazariento anhelo," un hambre (por alianza fonológica a "hambriento") de agujero (realidad sugerida por "lazarino" = leproso). Es precisamente ese deseo divino lo que guía al poeta en su oscuridad, lo que le sirve de "lazarillo" ante la nada del "cráter cosmos." Los agujeros, las ulceraciones creadas por el signo poético deseoso, anhelante, "lazariento," se enlazan así a esa escritura del intersticio por donde el lector podrá percibir la semiosis profunda del signo. El signo "orificio" enlaza, como el signo "lazariento," el agujero al deseo, al sugerirnos también la apertura de los conductos por donde sale la orina pero también el semen que lubrica el poema y que causa las "furias y reflujos y mareas" que llenan el cráter de la nada. El ser volverá a identificarse con un "volver a ver," un "reverdecir" (volver a ver del ser) y también con un "volver a ver → haber," un habra que es un habría. El texto dinamizado encierra la esperanza del

ah
el verdever
el todo ver quizás en libre aleo el ser
el puro ser sin hojas ya sin costas ni ondas
 locas ni recontras
solo su ámbito sólo

 recién

 quizás

 recién entonces

 [p. 413]

4. La lubricación de la "erotografía"

El discurso girondiano crea un nuevo mito que vence el logocentrismo del lenguaje. El ataque contra la razón que habían iniciado los surrealistas, ahora penetra aun la configuración del signo literario. Como el mismo tejido "deshilachado" del texto, el tejido del cerebro es un "trance de dédalo encefálico." [p. 419] El poema "Rada anímica" dinamiza esa "rada" (bahía, ensenada) en "hada" y así enlaza la actividad lógica con la mágica:

casa cábala
cala
abracadabra

Este último signo, utilizado en la Edad Media con fines mágicos, proviene de la frase hebrea "abreq ad habra" ("envía tu rayo hasta la muerte"), enlazando así esta actividad del cerebro-demente-amente-amante a la muerte y a la anulación de un lenguaje logocéntrico. El cerebro del poeta será una "metapsíquica casa multigrávida de neovoces y ubicuos ecosecos de circuitos ahogados." El poeta al desatar la ilogicidad, engendrará nuevos signos ("neovoces") que serán "ecosecos de circuitos ahogados."

Es decir, Girondo no produce un nuevo lenguaje, sino que mina, a través de la dinamización del signo (sugerido aquí por el signo "ubicuos," omnipresente, que vive en continuo movimiento) los "circuitos ahogados." Es decir, Girondo, como Derrida, trata de escapar del logocentrismo del lenguaje alterando ya no sólo su ortografía sino también la misma morfología del signo. Sin embargo, se da cuenta de que no puede escapar totalmente ya que sus "neovoces" deben trabajar de acuerdo con los "circuitos" que precisamente trata de "ahogar," si quiere mantenerse dentro de la tentativa comunicativa del lenguaje. Se da cuenta digo, de que la única manera de fertilizar esos "ecosecos" es a través de la "clave demonodea que conoce la muerte y sus compases." Su alternativa, no es entonces un discurso analítico, sino un acto de desarreglo, de trastorno, de desescritura que a pesar de ser comunicativo, desafía el signo cuyas limitaciones su discurso expone.

Los textos de En la masmédula despliegan un erotismo textual, un "vitalismo orgiástico" que no se resuelve ni se liquida. El poemario parece ser el Kama-Sutra poético girondiano, la ciencia del

goce del lenguaje que lo comunica con un engendro de significaciones. Volvemos a repetir las palabras de Francis Ponge acerca de la escritura como orgasmo que podemos ahora aplicar a En la masmedula:

. . . il faut concevoir l'écriture non comme la transcription, selon un code conventionnel, de quelque idée extérieure, ou antérieure, mais à la vérité, comme un orgasme, comme l'orgasme d'un être ou d'une structure, déjà conventionnelle par elle-même, bien entendu, mais qui doit, pour s'accomplir, se donner avec jubilation comme telle, en un mot se signifier elle-même.¹¹⁴

Roland Barthes identifica el neologismo verbal con
¹¹⁵
 el acto erótico. La desautomatización del discurso poético en Girondo corresponde, precisamente, a un erotismo, a un deseo insistente de hacer que la lengua diga más de lo que los signos tradicionales pueden decir.

El "jafr" en la filosofía islámica postula una relación estrecha entre la estructura del
¹¹⁶
 cuerpo y la estructura del lenguaje. El "croar" de Girondo presenta esa interpenetración del cuerpo y del lenguaje. La lectura gestáltica del espacio del poema "Plexilio" nos revela la interpenetración del cuerpo del poeta y del texto en un "egofluido," "éter vago," "no soplo," "heliomito," "ido." El

poema "Tantan yo" también es una afirmación insistente de ese "y mil un yo y un yo" que se disgrega como su signo en el espacio del poema, que se pluraliza hasta el infinito. El poeta ha llegado al momento en que puede perfeccionar su escritura, acercándola a un proceso de motivación que la transforma en revelación. Así Jean Paulhan afirma que la escritura llega a realizarse como perfección cuando el escritor alcanza el sentimiento "d'une étroite communion avec son esprit, l'étrange sentiment de parler comme s'il n'y avait pas de langage." ¹¹⁷ Por eso ese lenguaje superior es precisamente el signo-amor en que el poeta se da, se entrega totalmente hasta "entorpecer la Nada." El poema "Hasta morirla" presenta ese amor-muerte que el poeta "egofluido" ansía. El título del poema sugiere como "sous-texte" el amor que se interpenetra con el "hasta morirla." El signo "hasta" se dinamiza en "asta" con su significado de palo con que se iza una bandera y, por extensión, con el falo viril que ya no se mantiene erguido sino que experimenta la fuga del semen, aliado ahora con el signo "orina" a que se enlaza fonológicamente "morirla." El poema repite esta

desautomatización al hablarnos del "deliquio erecto entero." El título también nos sugiere como imagen acústica la "orilla." En este amor-muerte fugaz, el poeta logra ya no sólo entrever sino verdever (verdaderamente ver) y "reverdecen" (volver a verdaderamente ver el ser en su original primordialidad):

el amor terco a todo
 el amormor pleamente en colmo brote tótem
 de amor de amor
 la lacra
 amor gorgoneo medium olavecabracobra deliquio
 erecto entero
 que ulululululula y arpegialibaráña el ego
 soplo centro
 hasta exhalar la tierra
 con sus astroides trinos sus especies y
 multillamas lenguas excrecreencias
 sus buzos lazos lares de complejos incestos
 entre huesos corrientes sin desagües
 sus convecinos muertos de memoria
 su luz de mies desnuda
 sus axilas de siesta
 y su giro hondo lodo no menos menos que otros
 afines cogirantes
 hasta el destete enteco
 hasta el destente neutro
 hasta morirla [p. 431]

El neologismo "olavecabracobra" resume en un signo holofrástico el instante de eternidad que nos revela el acto sexual. Como dijimos anteriormente, el amor hará surgir la ola que producirá el verdadero ver, el abrir hacia una realidad más profunda donde

todo cobre valor y se produzca la obra verdadera en este abracadabra mágico del signo-amor. Este signo también libera el signo "cobra" con su referencia a la serpiente venenosa de la India. El signo-amor se arrastra y se extiende y contrae como un reptil, pero se muerde su propia cola. En esta dialéctica inagotable entre el amor-muerte ("amour à mort," como nos diría el peruano César Moro), se fecunda el texto poético de Oliverio Girondo. El canto así "ulululululula" y "arpegialibaraña." El primer signo, tautología del acto de "ulular" con el que se ha identificado el canto, dinamiza y extiende su significante. La palabra-valija "arpegialibaraña" también repite la sucesión de sonidos del signo "ululululula" por la desautomatización del signo "arpegio." Connota también un "libar" (chupar el jugo) y un "librar." El signo-amor nos libera, pero también nos consume. (Véanse las continuas referencias al signo "chupar": "chupaporos" [p. 405], "chupón/chupalma," "chupo/" "chupo" [p. 457]). La dinamización del signo "araña" contenido en "arpegialibaraña" lo fecunda en un signo dual con su significado dialéctico de

arácnido (que como el pulpo tiene muchos brazos) y de rasgar ligeramente (lastimar). El signo-amor ocasiona la dinamización de la antítesis. Es necesario "masturbar" ese signo-amor para que surga ese yo-no yo (consumido, chupado, rasgado) que ahora es texto, y que como su signo es sólo "ego soplo centro." Así exhalaremos (nos despediremos) de las "lenguas multillamas" y "las excrecreencias" (excremento-creencias) de la tierra. En esa participación del amor-muerte que ahora se extiende hasta el texto, se llegará a la dialéctica absoluta de la obra girondiana. El "giro hondo" del signo se hace corpóreo en un Girondo "cogirante," es decir, un poeta que al encontrarse en ese estado de completa comunión con su espíritu (amor-muerte), piensa y delira al mismo tiempo. "Cogirante" es así yuxtaposición de "cogitativo" y de "delirante." Así se llegará a este "hasta morirla" que es un "destete enteco" por extensión un "destete entero" y también un "destente neutro." El poeta y su lector se apartan de la realidad en que viven, se "desmaman," se van del "lar," de la casa en donde todo es "enteco" (enfermizo, débil). Por eso el

amor "olevecabracobra" invade el texto, e impulsa al poeta y al lector hacia el "destente" con su significado de disuadir del mal intento, del mal inherente a la realidad circundante y al signo tradicional. Por eso "neutro" se dinamiza en "útero" de donde nacerá ese nuevo signo al "darle con la proa de la lengua" "hasta morirla." El amor-muerte debe invadirlo todo. De allí nacerá el nuevo discurso poético.

5. El triunfo del epicentro dialéctico

Hablamos antes de la poética girondiana como una semiótica. Nos parecería entonces que la naturaleza dialéctica de la obra girondiana es una contradicción. Sin embargo, el movimiento de "deconstrucción," de "desescritura" en la obra de Girondo es un hecho inherente a la semiótica.

Culler explica este hecho:

. . . each pole of an opposition can be used to show that the other is in error but. . . the undecidable dialectic gives rise to no synthesis because the antinomy is inherent in the very structure of our language, in the possibilities of our conceptual framework. 118

El "epicentro" del discurso girondiano se resuelve así en la antítesis absoluta del Punto Supremo surrealista. Mientras que en éste se resuelven todas las antinomias, en el "epicentro" girondiano existe la dialéctica absoluta, una dialéctica tautológica que repite, a través de un signo-amor que se inclina sobre el eje paradigmático del texto, dejando así "intersticios" o agujeros que producen la semiosis infinita del signo. La antinomia es inherente a la misma estructura de nuestro lenguaje que el signo-amor rechaza y utiliza. El choque

dialéctico produce la chispa, la dinamización que supera esa "carencia del lenguaje." Su triunfo, sin embargo, se basa en que su discurso es un acto dialéctico que traspasa la arbitrariedad del signo literario pero que funciona dentro del mismo sistema en que funciona ese signo para comunicar la dialéctica inherente al lenguaje. El texto gironiano se convierte en meta-texto de su signo, y éste se convierte una vez más en texto.

Notas

¹ Henri Meschonnic, Le signe et le poème (Paris: Gallimard, 1975), p. 15.

² William I. Thompson, "The Language of Finnegans Wake," Sewanee Review, no. 72 (1964), p. 83.

³ F. T. Marinetti, Les mots en liberté futuristes (Milano: Ed. Di "Poesia", 1919), p. 32

⁴ Graciela de Sola, Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina (Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1967), p. 90

⁵ Edmund Husserl, L'Origine de la géométrie, trad. J. Derrida (Paris: P.U.F., 1962), p. 19.

⁶ Jacques Derrida, L'écriture et la différence (Paris: Editions du Seuil, 1967), p. 17.

⁷ Louis Guilbert, La créativité lexicale (Paris: Larousse, 1975), p. 245.

⁸ Roland Barthes, Sade, Fourier, Loyola (Paris: Editions du Seuil, 1971), p. 112.

⁹ Jérôme Peignot, Les jeux de l'amour et du langage (Paris: 10/18, 1974), p. 19.

¹⁰ Georges Bataille, L'Érotisme (Paris: Ed. de Minuit, 1957) p. 27.

¹¹ Francis Ponge, Le Savon (Paris: Gallimard, 1967), p. 127

¹² Jacques Derrida, p. 23.

¹³ Michel Butor, revela el interés de Apollinaire por los tratados eróticos. ("Monument de rien pour Apollinaire," en Répertoire III (París: Ed. de Minuit, 1964), p. 278.) Como ya hemos señalado, Gironde también mostró interés en el Kama-Sutra. Véase Lange, Palabras, p. 58.

- 14 Roland Barthes, Sade, Fourier, Loyola (Paris: Ed. du Seuil, 1971), p. 133.
- 15 Georges Bataille, p. 20.
- 16 Georges Bataille, p. 27.
- 17 Jorge Luis Borges, Ficciones (Buenos Aires: Emece, 1971), p. 92.
- 18 Gérard Genette, "Langage poétique, poétique du langage," en Figures II (Paris: Ed. du Seuil, 1969), p. 145.
- 19 Genette, p. 145.
- 20 Suzanne Bernard, Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours (Paris: Librairie Nizet, 1959), p. 706.
- 21 Pierre Garnier, Spatialisme et poésie concrète (Paris: Gallimard, 1968), p. 69.
- 22 N. L. Brodskij y V. L'vov-Rogacevskij, Literaturnye manifesty (Moskva, 1929), p. 79, citado en Victor Erlich, El formalismo ruso (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 62.
- 23 Jurij Tynjanov, Avanguardia e tradizione (Bari: Dedalo libri, 1968), pp. 244-245.
- 24 Étienne Souriau, "Sur l'esthétique des mots et des langages forgés," Révue d'Esthétique, 18 (1965), pp. 33-34.
- 25 Velemir Klebnikov, Sobranie proizvedenij, II, p. 9, citado en Erlich, p. 63.
- 26 Velemir Klebnikov, "Hechizo de las risas," citado en Iuri Tynjanov, El problema de la lengua poética, trad. Ana Luisa Poljak (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1975), p. 111. Véase allí también el original ruso.
- 27 Marcel Duchamp, MOMA Bulletin, 13, no. 4-5, 21.

28 Michel Foucault, Raymond Roussel (Paris: Gallimard, 1963), p. 208.

29 Raymond Roussel. Comment j'ai écrit mes livres (Paris: Lemèrre, 1935), p. 22. A continuación cito el resto de este importante pasaje:
"En ce qui concerne billard et pillard, les deux phrases que j'obtins furent celle-ci:

(1) les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard. . .

(2) les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.

Dans la première, 'lettres' était prise dans le sens de 'signe typographiques,' 'blanc' dans le sens de 'cube de craie' et 'bandes' dans le sens de 'bordures.' Dans la seconde, 'lettres' était pris dans le sens de 'missives,' 'blanc' dans le sens de 'hordes guerrières.'

Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde. Or c'était dans la résolution de ce problème que je puisais tous mes matériaux."

30 Souriau, p. 34.

31 Léon Paul Fargue, "Danse macabre," Haute Solitude (Paris: Emile-Paul, 1941), p. 244.

32 Henri Michaux, "Le grand combat," L'Espace du dedans (Paris: Gallimard, 1944), p. 16.

33 Véase la explicación de Souriau de estos dos términos, pp. 37-38.

34 André Martel, "Initiation au paralloïdre," Bizarre, no. 32-33 (1er trimestre 1964), p. 120.

35 Souriau, p. 39.

36 Elizabeth Sewell, The Field of Nonsense (London: Chatto & Winds, 1952), p. 33.

37 Lewis Carroll, The Complete Works of Lewis Carroll (New York: Random House, 1939), pp. 754-755.

- 38 Michael Riffaterre, p. 95.
- 39 Riffaterre, p. 139.
- 40 William A. Evans, "Wordagglutinations in James Joyce's *Ulysses*," Studies in the Literary Imagination, 3, no. 2 (1970), p. 28.
- 41 James Joyce, Finnegan's Wake (New York: Viking Press, 1959), p. 4.
- 42 Clive Hart, Structure and Motif in Finnegan's Wake (Evanston: Illinois Press, 1962), p. 167.
- 43 Lewis Carroll, Through the Looking Glass en Alice's Adventures in Wonderland (New York: Crowell-Collier Publ. Co., 1962), p. 247.
- 44 Lewis Carroll, article published in Theatre Magazine (1888), citado en Robert D. Sutherland, Language and Lewis Carroll (The Hague: Mouton, 1970), p. 155.
- 45 Riffaterre, p. 150.
- 46 Julia Kristeva, Sémiotike: Recherches pour une sémanalyse (Paris: Editions du Seuil, 1969), p. 146.
- 47 Alfonso Reyes, La experiencia literaria (Buenos Aires: Losada, 1942), pp. 200-201.
- 48 Reproducimos aquí el poema "Jitanjáfora" de Mariano Brull, citado en Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, La poesía hispanoamericana desde el modernismo (New York: Appleton-Century-Crofts, 1968).

Filiflama alaba cundre
 ala olalúnea alifera
 alveolea jitanjáfora
 liris salumba salífera.

Olivia oleo olorife
 alalai cánfora sandra
 milingítara girófoba
 zumbra ulalindre calandra.

49 Véase la explicación de Rafael Posada en "La jitanjáfora revisitada," Anales de literatura hispanoamericana, no. 2-3 (1973-1974), p. 65.

50 Reproducimos aquí la primera estrofa del poema "Jabberwocky" de Lewis Carroll, citado en Through the Looking Glass, pp. 180-182.

T'was brillig; and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

51 Güiraldes, "El Cotorro de los 'Finaos', El Cencerro de cristal (Buenos Aires: Ed. Losada, 1952), p. 98.

52 Véase Leonard Forster, The Poet's Tongues (New Zealand: Cambridge University Press, 1970), p. 186.

53 Claude Lévi-Strauss, Antropología estructural (Buenos Aires: Ed. Universitaria, 1968), p. 151.

54 Véase Guillermo Sucre, "Vallejo: inocencia y utopía," en La máscara, la transparencia (Caracas: Monte Ávila, 1975, p. 146); Saul Yurkievich, "César Vallejo," en Fundadores de la nueva poesía latinoamericana (Barcelona: Barral, 1973), pp. 34-36; entre otros.

55 Georges Bataille, p. 26.

56 César Vallejo, Poesía completa (Barral: Barcelona, 1978). De ahora en adelante las páginas en paréntesis corresponderán a esta edición.

57 Edward Said, Beginnings (New York: Basic Books, 1975), p. 328.

58 Michel Foucault, Raymond Roussel (Paris: Gallimard, 1963), p. 12.

59 MM. P. Divry y J. Bobon, "Un cas de 'glossomanie' post-traumatique," Anales Médico-psychologiques, V, pt. 1 (1958), p. 933.

- 60 Los números en paréntesis son indicaciones de página que corresponden a Vicente Huidobro, Obras completas (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964).
- 61 Véase el libro de Dmitri Borman,, Language on vacation (1965), citado en Richard M. Kain, "James Joyce and the Game of Langage," Studies in the Literary Imagination, 3, no. 2 (oct. 1970), p. 19.
- 62 Mme. de Stäel, citado en Otto Jespersen, Mankind, nation and individual from a linguistic point of view (Bloomington: Indiana University Press, 1946), p. 5.
- 63 Otto Jespersen, Mankind, nation and individual from a linguistic point of view (Bloomington: Indiana University Press, 1946), p. 5.
- 64 Vicente Huidobro, carta a Juan Larrea de septiembre 1947, citado en David Bary, Huidobro o la vocación poética (Granada: Universidad de Granada, 1963), p. 129.
- 65 Véase Bary, pp. 114-115.
- 66 Court de Gébelin, Le Monde Primitif, I, (1772), p. 12, citado en Gwendolyn Bays, The Orphic Vision (Nebraska: University of Nebraska Press, 1964), p. 33.
- 67 George Yúdice, "Apuntes para una crítica de la retórica-erótica masculinista," TS (23 abril 1980), p. 47.
- 68 Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana (México: Joaquín Mortiz, 1972), p. 31.
- 69 Emir Rodríguez Monegal, El Boom de la novela latinoamericana (Caracas: Tiempo Nuevo, 1972), p. 83.
- 70 Rodríguez Monegal, p. 83.
- 71 Julio Cortázar, Rayuela (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1969). Las páginas en paréntesis corresponden a esta edición.

- 72 Raúl Gustavo Aguirre, "Oliverio Gironde o la palabra en el papel despedazado," Revista Nacional de cultura, 32, no. 205 (1972), p. 19.
- 73 Oliverio Gironde, citado en Aguirre, p. 15.
- 74 Citado en Beatriz de Nóbile, El acto experimental (Buenos Aires: Losada, 1972), p. 91.
- 75 Luis Harss, Los nuestros (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1973), p. 285.
- 76 Luis Harss, p. 288.
- 77 Una caracterización del lenguaje en la obra de Cortázar ha sido realizada por Angela B. Dellepiane en su artículo "Algunas conclusiones acerca del lenguaje en Cortázar," Actas del III Congreso de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina (San Juan: Publicaciones del Instituto de Lingüística, 1971), pp. 271-282.
- 78 Véase Rayuela, p. 340: "No somos Buda, che. . ."
- 79 Citemos dos ejemplos: "Y aunque Holiveira desconfiara de la hebriedad, hastuta cómplice del Gran Hengano, . . ." R, p. 247; "Heste Holiveira siempre con sus hejemplos." R, p. 463.
- 80 Véase el poema número 4 de Espantapájaros, p. 279.
- 81 Vease R, p. 358: "Si empezaba a tirar del ovillo iba a salir una hebra de lana, metros de lana, lanada, lanagnórisis, lanaturner, lannapurna, lanatomía, lanata, lanatalidad, lanacionalidad, lanaturalidad, la lana hasta lanáusea pero nunca el ovillo."
- 82 Véase Gironde, Obras completas, p. 169.
- 83 Véase R, p. 492: "La noticia corriocomounreguerode pólvora, . . ."
- 84 Osvaldo Svanascini, Xul Solar (Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1962), p. 8.

- 85 Cortázar, Rayuela, p. 331.
- 86 William Burroughs, The Ticket That Exploded (New York Glove Press, 1968), p. 18.
- 87 Roland Barthes, S/Z (Paris: Ed. du Seuil, 1970), p. 99.
- 88 Cortázar, Rayuela, p. 428. Reproducimos aquí el resto del conocido capítulo 68: "Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayustaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohe! ¡Evohe! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y marulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias."
- 89 Véase nota 7, pag. 375.
- 90 Saúl Yurkievich, "Oliverio Gironde. La pupila del cero," en Fundadores de la nueva poesía latinoamericana (Barcelona: Barral, 1973), p. 85.
- 91 Ferdinand de Saussure afirma: "Le rapport syntagmatique est in praesentia, il repose sur deux ou plusieurs termes également présents dans une série effective. Au contraire, le rapport associatif unit des termes in absentia dans une série mnémonique virtuelle." Cours de linguistique générale (Germany: Otto Harrassowitz, 1968), p. 281.
- 92 Jonathan Culler, "In Pursuit of Signs," Daedalus, 196 (Fall 1977), p. 108.
- 93 Graciela de Sola, Proyecciones del surrealismo, p. 90.

- 94 Barthes, S/Z, p. 12.
- 95 Jacques Derrida, L'écriture et la différence, p. 271.
- 96 Jacques Derrida, L'écriture, p. 273.
- 97 Julia Kristeva, Sémeiotike: Recherches pour une sémanalyse (Paris: Editions du Seuil, 1969), p. 282.
- 98 Michael Riffaterre, "Francis Ponge's Poetics of Humor," Books Abroad, no. 48 (1975), p. 706.
- 99 Ernst Cassirer, Language and Myth, p. 48.
- 100 Pierre Garnier, p. 41.
- 101 Pierre Garnier, p. 69. Janacek había señalado los diferentes elementos de la palabra: "l'esprit (le semantisme), la chair (l'articulation), sa valeur-signe, le ton, la hauteur, le rythme, la durée, le sentiment qu'il inspire, l'intensité et la rapidité de la prononciation, c'est-à-dire l'émotion de celui qui parle, etc. . . ."
- 102 Court de Gébelin, citado en Gwendolyn Bays, The Orphic Vision, p. 33.
- 103 Michael Riffaterre, "Francis Ponge's Poetics of Humor," p. 703.
- 104 Roland Barthes, S/Z, p. 15.
- 105 Charles S. Peirce, Collected Papers of Charles Sanders Peirce (Cambridge: Harvard University Press, 1965), par. 430.
- 106 Recordemos el poema de Calcomanías, p. 127.
- 107 Roland Barthes, "L'activité structuraliste," en Essais Critiques (Paris: Ed. du Seuil, 1964), p. 219.
- 108 Barthes, S/Z, p. 214.
- 109 Barthes, S/Z, p. 99.

- 110 Roland Barthes, Mythologies (New York: Hill and Wang, 1975), p. 154.
- 111 Barthes, "L'activité structuraliste," p. 266.
- 112 Stephen Ullman, Semántica, trad., Juan Martín Ruiz-Werner (Madrid: Aguilar, 1976), p. 105.
- 113 Véase el poder de la lubricación (el líquido seminal) según ha sido explorado por Roland Barthes en S/Z (Paris: Ed. du Seuil, 1971), pp. 116-117.
- 114 Francis Ponge, Le savon (Paris: Gallimard, 1967), p. 127.
- 115 Roland Barthes, Sade, Fourier, Loyola (Paris: Ed. du Seuil, 1971), p. 87.
- 116 H. Corbin, Histoire de la philosophie islamique (Paris: Gallimard, 1964), p. 202.
- 117 Jean Paulhan, Oeuvres complètes, III (Paris: Cercle du Livre Précieux, 1966-70), p. 218.
- 118 Jonathan Culler, "In Pursuit of Signs," p. 108.

CONCLUSIÓN

Hemos visto todo el discurso poético de Oliverio Girondo como transgresión de convenciones lingüísticas y discursivas. Como hemos señalado, los tres primeros poemarios -Veinte poemas, Calcomanías y Espantapájaros quedan dentro de una primera etapa en que la semiosis del signo se produce a través del humor en el orden semántico. Sin embargo, ya Espantapájaros, con su erotismo metairónico, enlaza la crítica directa del sujeto y el objeto en los primeros dos poemarios, a la crítica directa del lenguaje en los siguientes -Persuasión de los días y En la masmedula.-

Estos últimos, como también hemos visto, responden a los dos procesos semióticos para sistematizar el lenguaje: la depuración (en el primero) y la motivación total del signo en su función morfológica (en el segundo). La "desescritura" de este último, se convierte así en discurso total, puesto que descubre un sistema de signos que liberan no ya al hombre, sino a la significación misma, al crear un "eromito" del lenguaje.

JUSTIFICACIÓN PARA LOS APÉNDICES

Incluimos los tres apéndices que siguen para información de aquellos que se interesen por el hombre además de por su texto. La crítica semiótica a que se ciñe este trabajo, desecha toda información que no se encuentre dentro del texto:

Literary study, therefore, no longer concentrates on authors, the work is a product not of a biographically defined individual about whom information could be accumulated, but of writing itself. After all, to write a poem the author had to take on the character of poet, and it is that semiotic function of poet or writer rather than the biographical function of author which * is relevant to discussion of the text.

Sin embargo, hemos decidido incluir estos apéndices, ya que Gironde es ignorado no sólo como poeta, sino también como autor-hombre. Su papel como alentador y catalizador de otros poetas, no debe de ser ignorado. La dinamización de su texto se identifica así con la de su vida y sus actos que aquí exponemos.

* Jonathan Culler, "In Pursuit of Signs," Daedalus, Vol. 106 (Fall 1977), p. 108.

APÉNDICE I: EL POETA Y SU ÉPOCA

A. Vida del poeta

Octavio José Oliverio Gironde nace en Buenos Aires el martes 17 de agosto de 1891 en la calle Lavalle 1035. Es difícil fijar los detalles de su vida ya que para Gironde esto no fue importante. Cuando Juan Pedro Vignale y César Tiempo le piden que escriba su biografía para el libro Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927), Gironde contesta:

Me pide Usted algo que no tengo: una biografía compacta y precipitada, la que no soy capaz de escribir: sería demasiado deshilvanada y lenta. Atribúyame Ud. la de mi bisabuelo Arenales o la del cotudo que lo asistía; invente la vida más chata y más inútil y adjudíquemela sin remordimientos. . . cualquier cosa . . . , menos forzarme a reconocer que soy un hombre sin historia. . . .¹

Sin embargo, Gironde nos da algunos detalles de su vida en la noticia que escribe para la Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925) de Julio Noé. Dice Gironde:

Nací en Buenos Aires el 17 de agosto de 1891. Aunque parezca increíble fui un niño hermoso y rubicundo. Cuando mis padres me llevaron al colegio, intenté suicidarme. En el Nacional me perfeccioné en el arte de las carambolas y de los manoseos. Durante mi primer viaje a Europa me internaron en un Colegio de Epsom para que mejorara "mi" inglés. . . . Decidido a no sufrir ninguna coerción intelectual, ingresé en la Facultad de Derecho. Entre idas y vueltas a Europa -he vivido 567 días en el mar- fundé con mis amigos de "La Púa" un pasquín inédito que se llamó Comedia. Varios artículos publicados en él y otros en Plus Ultra indican que convalecía "de" Barrés. (¡Qué olor a pomo y a gomina!) En un momento de verdadero extravío mental, arriesgué, con la complicidad de René Zapata Quesada un intento teatral: La Madrastra, melodrama infecto y maeterlinckniano. Después para redimirme, rompí papel durante varios años. Rompí papel en Edimburgo y en Sevilla, en Brujas y en Dakar, hasta que en 1922 publiqué algunos de los que se salvaron junto con diez hojas de mi "carnet" de croquis, bajo el título de Veinte poemas. . . . 2

Ramón Gómez de la Serna es quien amplía la biografía de Gironde. Sus antecesores por vía paterna son vascos de Mondragón, aquel Mondragón originario que figura en los versos del poeta Lucano. Su madre, Josefa, apellidada Uriburu y Arenales, desciende también de vascos y de aquel famoso General Arenales que, después de ser abandonado por muerto en una batalla, sobrevive cuando un capellán le restaña

con mate la herida en el cráneo. Francisco Urondo nos recuerda que en 1964 Oliverio Gironde, atropellado por un auto, fue herido en el mismo lugar³ de la cabeza.

Gironde nace en el seno de una familia sin problemas económicos lo que le permite vivir como millonario sin trabajar. Es el menor de cinco hermanos. A pesar de que su padre, Juan, es estanciero, Gironde ignora todo lo relativo a la vida del campo. Cuentan que un mediodía llegó a la chacra de un amigo que lo había invitado, junto con otros escritores, a un asado. Gironde, viendo lo que él pensaba que era avena, exclama: "¡Qué petisa es esta avena!" El dueño, asombrado por la ignorancia de Gironde, le responde: "No es avena⁴ petisa sino ajo gigante."

Las travesuras de Gironde empiezan de niño. En la escuela participa de todas las huelgas estudiantiles y en una ocasión le tira un huevo de avestruz a su profesor, don Calixto Oyuela. A los nueve años hace su primer viaje a Europa para visitar la Exposición Universal de París. Desde entonces vive entre Europa y la Argentina hasta 1931. En Europa estudia en el Colegio Epsom de Londres y

en la Escuela Albert le Grand en Arcueil. Gómez de la Serna cuenta que de esta última fue expulsado por tirarle un tintero a un profesor de geografía que habló de los caníbales de Buenos Aires, capital⁵ del Brasil.

Regresa a Buenos Aires donde comienza sus estudios de abogacía, aunque de 1905 a 1922 realiza viajes anuales a Europa de acuerdo con el pacto que hace con sus padres de seguir estudiando a cambio⁶ de una visita periódica al Viejo Mundo. Por fin se gradúa de abogado, aunque nunca ejerció la profesión.

La primera experiencia literaria de Gironde tiene lugar cuando, a los veinte años con René Zapata Quesada y Raúl Monsegur, publica el periódico titulado Comoedia. Años después, Gironde, avergonzado de este primer intento, dice que él era entonces un "niño elegante, displicente; se me había muerto un gato de angora y esto me sirvió de inspiración: eso da vergüenza, che; si usted lo hubiese escrito,⁷ también tendría vergüenza."

También escribe en colaboración con René Zapata Quesada la obra titulada La Madrastra. Esta obra, dirigida por Joaquín de Vedia, fue estrenada por

Camila Quiroga en el teatro Apolo en noviembre de 1915. Dado que la obra fue un éxito económico, escribió otra titulada La Comedia de todos los días o Lo de todos los días que no se representó porque el actor, Salvador Rosich, se negó a decir a los actores: "Ustedes son unos imbéciles," y luego al público: "Como todos Ustedes." Beatriz de Nóbile en su libro sobre Gironde, menciona que Tito Livio Foppa en su Diccionario Teatral del Río de la Plata publicado por Argentores en 1921, no menciona esta obra en su noticia sobre Zapata Quesada, pero sí otra escrita en colaboración con Gironde titulada Almas a la moda. Añade que es posible que ambos títulos pertenezcan a la misma obra.

Tanto en París como en Madrid establece amistades con artistas y literatos que dejan honda huella en su sensibilidad. En París conoce a un poeta francés que va a tener gran influencia en su primer libro: Paul Morand. También allí establece amistad con Valéry Larbaud, con Blaise Cendrars y con Jules Supervielle quien, en 1924, le dedica un artículo en La Revue de l'Amérique Latine. En París se familiariza con el cubismo de Réverdy, Apollinaire,

Picasso, Bracque y con otras tendencias vanguardistas: el futurismo de Marinetti, el dadaísmo de Tzara, el creacionismo de Huidobro y, más tarde, con el surrealismo de Breton. Sin embargo, Gironde nunca se desliga del todo de lo argentino y, aun en París, forma grupo con otros artistas argentinos: Ricardo Güiraldes, René Zapata Quesada, Eduardo Bullrich, González Garaño, Rafael Crespo, Alberto Prebisch y Adán Diehl. Este intento por atrapar lo argentino aun dentro de lo europeo queda bien expresado por Gómez de la Serna cuando años después nos dice:

"Yo que convivía con ellos en el París de Modigliani, sé el optimismo y la fe con que abrían horizontes pampeanos en las paredes grises."¹⁰

En España establece contacto con el grupo ultraísta. Después que Gómez de la Serna le dedica, en mayo de 1923, un artículo de primera plana en El Sol de Madrid, el autor de las greguerías se convierte en su gran amigo y guía. En España conocerá a García Lorca, Salvador Dalí, Pablo Neruda y Rafael Alberti, entre otros.

En general, Gironde ayuda a los literatos con necesidades económicas, entre ellos a César Vallejo que por esta época se encuentra en París.

El poeta peruano, Alberto Hidalgo, ha dicho:

"Fue alegre. Y generoso. ¡A cuántos ayudó!"¹¹

Es en París donde la editorial Argenteuil publica la primera edición de Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, el primer libro de poesía argentina de vanguardia, el 15 de diciembre de 1922. Girondo regresa a Buenos Aires en 1923 donde funda, con Evar Méndez y Samuel Glusberg, el periódico Martín Fierro. También hay en esta etapa intervalos en Europa. De julio de 1924 a mayo de 1925 hace una gira por Chile, Perú, Cuba, México, Estados Unidos, Francia y España llevando la representación de las revistas Inicial, Martín Fierro, Valoraciones, Noticias Literarias y buscando editor en España para su libro España, paisaje alucinado que luego titulará Calcomanías.

En 1925 aparece Calcomanías editado por Espasa-Calpe. Este también es el año en que la editorial Martín Fierro organizada por Evar Méndez, Ricardo Güiraldes y Girondo publica una "edición tranviaria" de los Veinte poemas que se vende a veinte centavos. Continúan los viajes. Viaja a Lisboa acompañado por Gómez de la Serna. En Segovia, Ignacio y Daniel Zuloaga dan en su honor una corrida de toros con

Belmonte como lidiador. Nos dice Gómez de la Serna:

[A]parece en Tetuán presenciando la guerra de España con el infiel marroquí. Vive en el hotel Excelsior de Roma con Nicodemi, rodeado de perros y heroínas d'annunzianas, o reparece en París, en una carpa instalada en el Palais-Royal, en una feria a beneficio de los huérfanos y viudas de los artistas teatrales, y junto con Ricardo Güiraldes, bailando durante tres días danzas flamencas y tangos.¹²

También viaja a Roma y a Egipto en donde realiza sus aficiones de paleólogo y etnógrafo. Remonta el Nilo hasta sus comienzos. Hace un último viaje por toda Europa y por Norteamérica antes de establecerse permanentemente en Buenos Aires en 1931. Es ahora, a los cuarenta años y después de haber recorrido el mundo entero, cuando Gironde se compenetra con Buenos Aires. Su amigo, Gómez de la Serna, lo visita.

En 1932, después que Gómez de la Serna regresa a España, Gironde publica Espantapájaros. Para dar publicidad al libro alquila un coche tirado por seis caballos con cochero y lacayo y eleva un gran espantapájaros con chistera, monóculo y pipa que después instalará en la entrada de su casa en la calle Suipacha. Alquila un local en la calle Florida

atendido por llamativas muchachas y la edición de 5,000 ejemplares se agota en un mes.

Después de este tercer poemario, Gironde atraviesa un período durante el que sintetiza sus ideas y abandona la poesía. Publica varios ensayos: "Pintura moderna," en 1936, y "Nuestra actitud ante el desastre," en 1940, acompañado de otros dos ensayos que habían ya aparecido en La Nación, el 25 de abril y el 21 de febrero de 1937, titulados "Nuestra actitud ante Europa" y "El mal del siglo." Estos ensayos indican el cambio que se efectúa en Gironde por estos años. Este viraje se puntualiza en el relato alucinado que aparece en 1937 con el título de Interlunio.

En 1942, fortalecido por los jóvenes de la generación del 40, Gironde publica su libro de la madurez: Persuasión de los días. El 16 de julio de 1946 se casa con la poetisa Norah Lange que años antes había participado -junto con él- en la aventura ultraísta. Ese mismo año Gironde nos da una visión interior de la pampa en Campo nuestro. Por fin, en 1956, aparece En la masmédula que es la culminación del esfuerzo de Gironde por expresarse con un lenguaje renovado que refleje una realidad

más profunda.

Tanto en la política como en la poesía, Gironde fue un revolucionario. A pesar de su bienestar económico fue irigoyenista, no alvearista. De primer momento, se siente esperanzado cuando, al caer Perón, asciende a la presidencia el Dr. Arturo Frondizi, pero después se arrepiente diciendo:
¹³
 "¿Cómo me pudo engañar este mentiroso?"

En la vida de Gironde, así como en su obra, parece haber una delimitación alrededor de los años 1931-1932. Hasta entonces Gironde había llevado una vida azarosa, dislocada; había recorrido todo el mundo, había bebido en las fuentes de las vanguardias europeas. Sus primeros tres libros son reflejos de esa vida azarosa. Pero a partir de 1932, su vida cambia. Ahora se adentra en su patria, en su ciudad, y a pesar de que nos parece que se apaga, ha sido el propósito de esta tesis demostrar el valor de la literatura girondeana ya no sólo en su aspecto vanguardista, sino aun dentro de promociones recientes.

B. La época: la Argentina

Oliverio Girondo se integra a la vida argentina en la década de 1920. ¿Cuál es la situación de la Argentina en aquella época?

Hipólito Irigoyen asume la presidencia del país después de la primera experiencia de sufragio libre. Su política culminó en la turbulencia civil de "la semana trágica" en enero de 1919. Más tarde, en 1922, Marcelo T. de Alvear, representando el triunfo de las derechas radicales, asume la presidencia hasta 1928. Este período significó un alivio para la clase alta, pero aunque Alvear fue eficaz también hubo corrupción en su gobierno. En 1928 Irigoyen es elegido por segunda vez a los setenta y ocho años. Sus ayudantes se aprovechan de su senilidad para robar abiertamente. En 1930 el General Uriburu, con el apoyo de los estudiantes, el comercio, los periodistas, el ejército y el poeta Leopoldo Lugones, demandan la dimisión de Irigoyen en la llamada "revolución setembrina." La oligarquía
20
retoma el poder.

A partir de 1922 se nota una mejoría económica que va a reflejarse en el nuevo interés por el arte

y el avance del ultraísmo argentino. José Marial en su libro titulado El teatro independiente de Buenos Aires, hace esta observación, interesante por la coincidencia de las fechas de bienestar económico (1922-1928) con el período ultraísta de Gironde:

La economía argentina después de muchos años de estancamiento había denotado una reanimación a partir de 1922. Esta tendencia se acrecentó hasta alcanzar en 1928 el punto más alto, descendiendo a partir de 1929 para desembocar en la crisis económica del año 1930, agravada por el cuartelazo revolucionario del general José Félix Uriburu y el grupo oligárquico conservador que de inmediato lo rodeó.²¹

En 1920 Gironde regresa a la Argentina después de una estancia en Europa. En Buenos Aires entre 1920 y 1921, escribe ocho de los Veinte poemas que fueron publicados en Francia en 1922. En agosto de 1920 redacta "Pedestre." Después escribe cuatro poemas más que luego incorporará a su libro: "Exvoto" de octubre de 1920, "Croquis en la arena" también de octubre de ese año, "Plaza" de diciembre y "Corso" de febrero de 1921. A fines de este año, de regreso de otro de sus viajes a Europa, esta vez a Italia y a Francia, Gironde escribe otros dos de sus Veinte poemas: "Milonga" (octubre de 1921) y "Nocturno"

(noviembre de 1921).

A pesar de que Gironde regresa a la Argentina con una obra de acento personal y vanguardista en 1920, decide guardar sus poemas y no presentarlos en su país. Es, pues, importante notar que no fue Borges el primer poeta argentino que se ajustó a una estética vanguardista. Tenemos que recordar que el artículo doctrinario del ultraísmo de Borges es de diciembre de 1921. Gironde se le había anticipado, pero el ambiente argentino se le mostró hostil. Alfonso Sola González corrobora esto cuando dice que, "en 1920 es Gironde quien trae las formas y el espíritu de una poesía nueva, que todavía no encuentra eco en el país."²²

El panorama de la Argentina literaria de 1920 es completamente árido. El mismo Gironde en la memoria que redacta del periódico Martín Fierro dice:²³ ". . . aquí no sucede nada." Nos cuenta Gironde que Güiraldes entierra sus libros en el pozo de su estancia "para que no se pudran." Además, explica que Buenos Aires, que en 1920 cuenta con 900,000 habitantes,²⁴ no tenía verdaderas editoriales.

En 1920 la comunidad intelectual argentina se reducía a un pequeño grupo que se reunía en La Cosechera

de la Avenida de Mayo, el grupo de colaboradores de La Nación y los redactores de Nosotros. Córdova Iturburu, en su libro titulado La pintura argentina del siglo XX, relata que, cuando el pintor argentino Ramón Gómez Cornet, después de su regreso de Europa, inaugura una exposición de sus obras en Buenos Aires en 1921, el público no las entiende. Dice Córdova Iturburu:

Los módulos del futurismo y del cubismo llegaron a nuestro país. . . inicialmente en la exposición de Gómez Cornet, en 1921. Pero no tuvieron repercusión . . . sino a partir de la muestra de Emilio Pettoruti en Witcomb, en 1924.²⁵

En general, el ambiente literario de la Argentina, cuando Gironde llega en 1920, es indiferente a la vanguardia literaria europea. Tal vez la única excepción sea una revista titulada Raros. Revista de orientación futurista publicada en enero de 1920 bajo la dirección de Bartolomé Galíndez en la que se habla del futurismo y del ultraísmo en España.

¿Cuál es entonces el estado de la poesía argentina en 1920? Los poetas del pos-modernismo todavía eran venerados: Enrique Banchs quien en 1911, con La Urna, da su último libro; Evaristo Carriego

cuyo interés en lo inmediato y en el suburbio porteño, como vemos en Misas herejes, se prolongaba en poetas sin trascendencia; Baldomero Fernández Moreno cuyo sencillismo se abre con Las iniciales del misal (1915) y dura hasta 1923 con Campo argentino y, sobre todo, Leopoldo Lugones.

Es a fines de 1921 cuando un grupo de poetas comienza las reuniones por los barrios de Palermo y Villa Urquiza, en la casa de Norah Lange en la calle Tronador, y en el café La Perla. Este primer grupo ultraísta consiste de Francisco Piñero, Eduardo González Lanuza, Norah Lange, Guillermo Juan Borges
26
y Jorge Luis Borges.

Borges funda con este primer grupo la primera revista ultraísta, Prisma, que aparece bajo la dirección de Eduardo González Lanuza en diciembre de 1921. Un segundo número de esta revista aparece en mayo de 1922. En la proclama Borges dice: "Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los juguetos de aquellos que comparan entre sí cosas de formas semejantes, equiparando con un circo a la luna."

El mismo mes de 1922 aparece Proa con sus tres hojas desplegables a imitación de Ultra. Además de los colaboradores de Prisma se unen a Proa Salvador Reyes, Guillermo de Torre y Macedonio Fernández. Esta primera época de Proa produce un segundo número en diciembre de 1922 y un tercero en julio de 1923. Proa tendrá una segunda época, de agosto 1924 a enero 1926. Bajo la dirección de Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz aparecerán quince números.

Es precisamente durante la existencia de la primera Proa que en París aparece el primer libro vanguardista de la Argentina: Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. A pesar de que Girondo no forma parte de este primer núcleo ultraísta por motivo de su ausencia del país, su obra se adelanta a la de éstos. Recordemos que todos los libros ultraístas fueron posteriores a 1922: Fervor de Buenos Aires de Jorge Luis Borges de 1923, Prismas de González Lanuza de 1924, La calle de la tarde de Norah Lange, Luna de enfrente de Borges y Alcándara de Francisco Luis Bernárdez todos de 1925, Días como flechas de Leopoldo Marechal, Molino rojo de Jacobo Fijman y El violín del diablo de Raúl González Tuñón

de 1926 y El Imaginero de Ricardo Molinari de 1927.

Nos parecería que en 1922, fecha de la aparición de los Veinte poemas, ya la Argentina gozaba de un movimiento ultraísta coherente. Lo cierto es que los Veinte poemas pasan casi inadvertidos en la Argentina con la excepción de un artículo de Vicente Martínez Cuitiño. En marzo de 1924, cuando la revista Martín Fierro, en su segundo número, nos da una selección de ese primer libro de Gironde, el comentario crítico dice:

El cretinismo de las revistas anquilosadas y los magazines cursis, la estupidez de los grandes rotativos y su hipocresía, . . . no ha querido hasta hoy comentar ni emitir un juicio sobre los Veinte poemas de Oliverio Gironde.²⁸

Al año siguiente, en octubre de 1923, hace su aparición otra revista que indica un cambio de estética: Inicial. Revista de la nueva generación dirigida por Roberto A. Ortelli, Alfredo Brandán Caraffa, Roberto Smith y Homero M. Guglielmini. Sus siete números se publican hasta febrero de 1927.

Sin embargo, no podemos hablar de una conciencia estética nueva hasta 1924. En este año Evar Méndez, utilizando una expresión que ya había empleado Ortega

y Gasset en Buenos Aires en una ponencia en el teatro Odeón en 1916, dicta una conferencia titulada: "La joven literatura argentina: De una nueva sensibilidad en nuestra poesía." De esta conferencia surge el apodo de "neo-sensibles" con que muchos designan a los poetas ultraístas.

A fines de 1923 Oliverio Gironde regresa a Buenos Aires. Es entonces que Gironde se reúne con Evar Méndez, Pablo Rojas Paz, Ernesto Palacio, Conrado Nale' Roxlo, Luis Franco y Córdova Iturburu en las tertulias de La Cosechera situada en la Avenida de Mayo casi esquina Perú, y en el Richmond de Florida para compartir esa "nueva sensibilidad." De estas reuniones surgirá la revista Martín Fierro.

Oliverio Gironde promueve lo que llamará "el frente único." Se trata de un grupo de escritores y artistas unidos por un mismo deseo de renovación que olvidan sus desavenencias particulares para luchar contra el enemigo común, el "pompiérismo," el arte convencional que tiene principalmente cabida en los suplementos de los grandes diarios. La tribuna del "frente único" será Martín Fierro.

C. Martín Fierro y su generación

Nos detenemos al llegar a la revista Martín Fierro no sólo por ser ésta la revista más importante de la época y el portavoz de toda una generación, sino también porque a través de ella Oliverio Gironde se incorpora a la vanguardia argentina.

La revista nace cuando a instancias de Samuel Glusberg, el director de la Editorial Babel, Evar Méndez invita a Oliverio Gironde a fundarla en septiembre de 1923. Aparecen cuarenta y cinco números bajo la dirección de Evar Méndez con un intervalo del número 18 al número 36 en que la dirección consiste de un directorio compuesto por Oliverio Gironde, Evar Méndez, Eduardo Bullrich, Alberto Prebisch y Sergio Piñero. Evar Méndez explica que la revista adoptó el nombre de la obra de José Hernández por ser un símbolo de la no-conformidad y del argentinismo neto, no de criollismo y folklore.³⁰ Es importante recordar que esta revista siempre opera en estas dos direcciones: la no-conformidad y el argentinismo. Esto es precisamente lo que la diferencia de las otras revistas ultraístas.

Córdoba Iturburu, en un artículo titulado "El

heroico humorismo de Martín Fierro" que aparece en El sol, no. 1, octubre de 1939, resume la importancia de la revista diciendo:

Constituyó el más pujante movimiento renovador ocurrido alguna vez en nuestras letras. A partir de Martín Fierro se escribe y se pinta de otra manera en el país. Las corrientes renovadoras que transformaron la fisonomía del arte europeo llegaron a nuestro país, a través, fundamentalmente, de Martín Fierro. Recogió sus enseñanzas, utilizó su instrumental, y asimiló sus nuevos criterios artísticos pero infundiéndoles un nuevo espíritu: el espíritu de nuestro país. . . .³¹

Este esfuerzo por asimilar la vanguardia europea y animarla de un argentinismo propio es obvio en el manifiesto que Gironde redacta y que la revista publica en su número 4 el 15 de mayo de 1924:

"MARTÍN FIERRO" cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas tohallas de Francia y de un jabón inglés.

"MARTÍN FIERRO" tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación.

"MARTÍN FIERRO" artista, se refriega los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen de continuo: el hábito y la costumbre. ¡Entregar a cada nuevo amor una nueva virginidad, y que los excesos de cada día sean distintos a los excesos de ayer y de mañana! ¡Esta es para él la verdadera santidad del creador!. . . ¡Hay pocos santos!³²

Y en el número 10-11 de la revista aparece un artículo de Sergio Panisse (según Monner Sans quizás el seudónimo de Sergio Piñero) titulado "Acotaciones a un tema vital," que repite la misma idea:

Martín Fierro es el reflejo de las nuevas aspiraciones, de los nuevos ideales de la nueva sensibilidad argentina, de la juventud. Juventud que avasalla y rompe con las viejas ideas cristalizadas desde nuestros orígenes hasta la fecha. Argentina, porque forma ella la personalidad autóctona de nuestra raza, porque plasma en sí el cuerpo espiritual de nuestra idiosincrasia nativa. ¿Cómo? Mastica y digiere el menú que la vieja Europa le presenta. En este proceso "orgánico" su personalidad argentina se destaca tomando lo que le cuadra y le conviene. No como imitación porque no puede efectuar trasplantes sino como medio de cultura para extraer de ella misma lo que la constituye una raza nueva.³³

No se trata de una revista "ultraísta" a la manera de Prisma y Proa, sino de una revista que, usando el término que le aplica Gúiraldes en 1927, podríamos
34
llamar "esencialista." Es decir, una revista que

recoge todos los "ismos" europeos pero infundiéndoles un límpido argentinismo. Córdova Iturburu resume las diferentes direcciones de la revista diciendo que incluye

una poesía que va desde el ultraísmo de González Lanuza, Borges y Norah Lange y el creacionismo de Oliverio Girondo y Ricardo Güiraldes hasta el fantasismo sentimental de Raúl González Tuñón o el intimismo lírico de un José Pedroni, y, en pintura desde el cubo-futurismo tan personal de Pettoruti hasta el ingenuismo de Norah Borges pasando por el sensorialismo "nabí" de esencias criollas, de Figari y el expresionismo poético de Xul Solar.³⁵

Eduardo González Lanuza también señala esta falta de unidad indicando las cinco tendencias de los poetas que aparecen en la revista:

1. Tendencia hacia la poesía tradicional castellana:
Bernárdez, Cane, Güiraldes, Pedroni, Vignale.
2. Tendencia sarcástica con miras al prosaísmo:
Herreros, Olivari.
3. Influidos por el pos-modernismo: López Merino,
Córdova Iturburu, Pondal Ríos, Rega Molina,
Caro, Ganduglia.
4. De nueva sensibilidad: Macedonio Fernández,
Borges, Norah Lange, Molinari.

5. El frenesí: González Lanuza, Jacobo Fijman,
Leopoldo Marechal, Canal Feijóo, Piñero y
36
Girondo.

Sin embargo, podemos reunir todas estas tendencias en dos basándonos en los dos ejes de la revista que hemos indicado: la modernidad y el argentinismo. Unos acentúan la modernidad, la no-conformidad, los "ismos" de la vanguardia europea, lo nuevo, lo insólito. Mientras que los otros cultivan con más énfasis la búsqueda de lo argentino.

Es posible entonces explicar así la existencia dentro de la revista de poetas que pertenecen al grupo de Boedo. Roberto Mariani, perteneciente a este grupo, ocasiona la llamada "polémica de Florida y Boedo" por un artículo que publica en el número 8 de Martín Fierro en que acusa a la revista de extranjerizante, de falta de rebeldía y de no oponerse radicalmente a Lugones. En un cuadro sinóptico que aparecerá en la antología de Vignale y Tiempo, Mariani encasilla el grupo Florida dentro de la revista Martín Fierro y al grupo Boedo en revistas como Los Pensadores y Claridad. Sin embargo, es importante señalar que desde el principio Martín Fierro incluye en sus páginas a escritores que

pertenecían al grupo de Boedo: Santiago Ganduglia, Enrique Amorim, Roberto Mariani, Nicolás Olivari. Este último hace un recuento de cómo, cuando el grupo Boedo lo expulsa a raíz de la publicación en 1924 de su libro La amada infiel, el grupo Florida lo recibe en sus filas. Termina diciendo: "[n]o nos odiábamos. . . . Lo que caracterizó un poco el distanciamiento de ambos grupos fueron los famosos "epitafios," en los que a veces caía en la redada ³⁷ alguien de Boedo. Eso fue todo o casi todo."

El mismo Mariani en el famoso artículo que inicia "la polémica" (que en realidad se reduce a un intercambio de cartas) termina declarando su admiración por Martín Fierro. Dice: "Seamos justos: sobra gracia, sobra inteligencia, y es excesiva la ³⁸ imaginación." Es obvio entonces que el antagonismo entre estos dos grupos se reduce a lo político.

En la memoria de la revista, Gironde afirma la intención no-política: "[L]os componentes del periódico consideraban que, por encima de los apremios momentáneos de la política, los intelectuales sólo debían defender, junto a los principios básicos de nuestra civilización, los altos intereses permanentes ³⁹ del arte y del espíritu." Martín Fierro, en su

ansia de ponerse en contacto con lo argentino, se nutría a veces, del espíritu de los poetas de Boedo pero uniéndolo siempre a ese afán de modernidad, de no-conformidad que fue la esencia de los poetas de Florida.

Repetimos, Martín Fierro incluye poetas de Florida y también de Boedo. La intención de la revista se hace clara si oímos lo que dice Córdoba Iturburu acerca de ella:

Había que crear, en suma, un arte nuevo, joven, inaugural, estructurando en consonancia con las innovadoras experiencias estéticas y técnicas de la vanguardia europea; pero animado por un espíritu de nuestra tierra, por un espíritu argentino.⁴⁰

D. Importancia de Gironde dentro de Martín Fierro y dentro de la vanguardia poética argentina

En un artículo que aparece en Martín Fierro en noviembre de 1924 se define a Gironde como "fundador, destacado en misión de propaganda y vinculación con las juventudes intelectuales de América y Europa."⁴¹

En 1945 Evar Méndez nos aclara el papel de Oliverio Gironde:

Para novedad categórica ahí teníamos a Gironde, de retorno de Europa, pletórico de iniciativas, saturado de literatura y arte francesas de vanguardia. . . . Reacio al principio a ingresar de lleno en la aventura -consintiendo sólo presentarnos sus comprimidos de crítica y estética que llamó "Membretes," inquietantes y orientadores, y reproducción de sus poemas con que abríamos la gradual antología de los nuevos-, nos hizo dar un vuelco de timón a partir del "Manifiesto," que, ya decidido plenamente, redactó a nombre del periódico. Su efecto fue un revuelo de pajarones, y hasta produjo desbande entre nosotros.⁴²

A pesar de períodos de ausencia, la presencia de Oliverio Gironde se hace sentir en el periódico. Además de sus Membretes, que se publican en varios números, aparecen selecciones de Veinte poemas en el número 2 del 25 de marzo de 1924 y de Calcomanías en el número 16 del 5 de mayo de 1925. Gironde se ausenta de Buenos Aires a partir del número 7 hasta

el número 16. Recorre Chile, Perú, Cuba, México, Estados Unidos, Francia y España llevando la representación de la revista, además de la de Inicial, Noticias Literarias, Valoraciones, La Cruz del Sur y Teseo. En el número 14-15 del 24 de enero 1925 aparece, en el famoso "Parnaso Satírico," que por su humor es la sección más popular del periódico, un epigrama que indica el impacto de Gironde:

A veces rotundo
Y a veces muy blando
Se va por el mundo
Girondo, girando.

Es superficial y es hondo
Y los que no son cretinos
Se entusiasman con Girondo
Y se sienten girondinos.⁴³

Aparecen otros epigramas dedicados a Girondo en los números 18, 21, 23 y 37. Todos exaltan la agresividad unida al humorismo de la poesía girondiana. El del número 18 dice:

Bajo esta lápida fría
Yace Girondo, sin dientes;
Quien lo enterro, bien sabía
Evitar inconvenientes.⁴⁴

En el número 37 Girondo responde a la pregunta "¿A qué va Usted a Europa?" de esta significativa manera:

Innovador es mi arte
 Ser diverso, ubicuo, inquieto;
 Y hoy, en París, sé un secreto:
 No estoy en ninguna parte.⁴⁵

Girondo participa en los banquetes que ofrece la revista en honor de Borges y del Dr. Sergio Piñero (No. 26), de Marinetti (No. 30-31), y de Ricardo Güiraldes con motivo de la aparición de Don Segundo Sombra (No. 36). Aun en su ausencia, su voz se oye. Durante el recorrido de Girondo por Europa, Norteamérica y Latinoamérica, Martín Fierro da una comida en honor de Evar Méndez en la que Raúl González Tuñón lee el poema que Girondo le dedica. Usando la aliteración con que elabora el poema inicial de Espantapájaros, Girondo dice: "Evar Méndez, es la idealización/
 del perdón./ El reivindicador de la resignación."⁴⁶

La comida mensual de mayo de 1925 se dedica a Girondo y en el número 17 aparece la crónica del banquete. Girondo, de regreso de su viaje, resiste los halagos y las dedicatorias; sin embargo, muestra su afán de ser promotor de los jóvenes poetas, permitiendo la recitación de sus versos. Leopoldo Marechal le dedica un poema titulado "Oliverio Girondo" en el que indica que Girondo corporiza ese afán de Martín Fierro por la modernidad y por lo argentino.

Dice Marechal:

Su voz
tiene una ronquera de estilos gauchos,
una detonación de fusil de chispa,
un sabor de ginebra pampa.
Los vocablos se despeinan en sus dientes
y estallan todos juntos, como una agruesa
de cohetes. . .

Ha galopado por la tierra
en un parejero de locura,
arrojando sus boleadoras querandíes
sobre los paisajes huyentes como venados.
La aventura en el anca de su potro
tiene percales de Vicenta. . .

En sus cantos
hay una sal gruesa de fogón,
huídas de tropilla chúcara,
ayes de guitarra
cristalizados en chingolos de vidalita!
Ha vestido las ciudades del mundo
con el poncho y el chiripá
y les ha lavado los ojos turbios
con un pañuelo de amaneceres indianos. . .

Vuelto al pago, ahora 47
ve llegar la volanta del porvenir.

En realidad Gironde contribuye directamente a la revista con sólo tres artículos. Uno es una carta que aparece en el número 22 proponiendo un monumento a José Hernández. El otro es un artículo en el número 24 titulado "Cuidado con la arquitectura" en el que ataca la arquitectura sin sentido de nuestros días y recomienda la de Alberto Prebisch y la de Vautier. Además, en el número dedicado a Ramón Gómez de la Serna,

aparece un poema en prosa y el "Radiograma a Ramón."

Girondo se aparta del periódico a partir del número 36 que aparece el 12 de diciembre de 1926. Ese número incluye la despedida que se le hace al poeta con motivo de su viaje a Europa el 4 de diciembre

⁴⁹ de 1926. También hay una interesante noticia que nos comunica que "[l]os intérpretes de su disco de grafófono "Carnaval" le ofrecen un almuerzo." Esta grabación es importante porque demuestra que aun dentro de esta primera etapa vanguardista, Girondo concedía gran importancia al sonido oral, valor que se intensificará en su última obra.

Las colaboraciones directas de Girondo al periódico son pocas si exceptuamos los "Membretes." ¿A qué se debe entonces la importancia del papel de Girondo? Básicamente nos parece que Girondo es como el soplo alentador detrás del periódico. Girondo colabora con su entusiasmo y espíritu, y también con sus contribuciones económicas. La familia Girondo participó activamente en la publicación del periódico, y así tenemos una noticia de la muerte de Don Juan Girondo, padre de Oliverio, en el número 37, y de la de su hermano, Eduardo Girondo, en el número 40.

El aliento de Gironde está detrás de todos los actos importantes del periódico: la creación del "Salón de arte moderno" en el que se exhiben junto con pinturas nuevas, cuadros del propio Gironde, la formación de la Editorial Martín Fierro que publica la edición tranviaria de Veinte poemas y la de la editorial Proa que publicará Inquisiciones de Borges, Alcándara de Bernárdez, El imaginero de Molinari, El rumbo de la rosa de Norah Lange, Papeles de recién venido de Macedonio Fernández, El punal de Orión de Piñero y El cencerro de cristal y Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes.

¿Cuál es entonces el verdadero papel de Oliverio Gironde en este momento de la vanguardia argentina? Su primer valor es que, junto a Jorge Luis Borges, funciona como teorizador y portavoz de la nueva sensibilidad. Sin embargo, la importancia de Gironde dentro de la vanguardia, es mayor que la de Borges porque su poesía vanguardista además de moderna es vital y honda. Mientras que las visiones ultraístas de Borges son abstractas, las de Gironde son concretas. Es por eso que cuando Borges, en 1927 en un artículo que aparece en Nosotros, tomo LVII, titulado "Página

sobre la lírica de hoy," abjura de su poesía ultraísta basada en un juego pueril de metáforas, Gironde no se avergüenza sino que profundiza en ella. Pero eso no se comprendió. Al punto que cuando en 1932 Gironde publica Espantapájaros, muchos ven el libro como una muestra de la falta de crecimiento del poeta. Comentando el libro, en agosto de 1932, la revista La literatura argentina lo llama "la última bufonada
50 de una generación que ya no tiene qué decir."

Años después un crítico de la estatura de Enrique Anderson Imbert, basándose en la tardía publicación de este libro de Gironde, emite este juicio injusto: [Gironde] se acercó a los niños de posguerra, formó parte de la pandilla ultraísta y cuando los niños crecieron y se hicieron serios Gironde se quedó en niño. Envejeció sin crecer en su talla ultraísta. Es
51 el Peter Pan del ultraísmo argentino." Lo que no percibe Enrique Anderson Imbert es que este libro de Gironde ya contiene en germen una sensibilidad que apunta a los comienzos de su obra posterior y que prefigura, con su angustia existencial, la obra de la generación de 1940. Es decir, Gironde no envejece. Todo lo contrario, se adelanta a su época. Es el "Peter Pan" no sólo del ultraísmo sino

de mucha de la poesía argentina posterior.

La publicación de Espantapájaros, en 1932, también es muestra de la pureza y de la moralidad de Girondo, poeta. Raúl Gustavo Aguirre, en un artículo titulado "Oliverio Girondo o la palabra en el papel despedazado," indica la condición de Girondo de "exiliado de la literatura, de principiante continuo."⁵²

Es decir, a diferencia de los otros integrantes de la generación del 22, Girondo no envejece, su espíritu no muere. Se ha indicado la desaparición de esta generación a partir de 1928. Nicolás Olivari afirma: "Nuestra generación ofrece el ejemplo huraño de su silencio deseado, procurado, impuesto. No es que no tengamos nada que decir ya, sino que nada⁵³ queremos decir en adelante." Sin embargo, Girondo, el desinteresado, continúa diciendo, hablando, cambiando, para mantenerse dentro de esa corriente viva de la literatura a la cual él pertenece. Es Pellegrini el que nota la diferencia entre Girondo y sus compañeros de la primera aventura vanguardista: "Escritor perteneciente a una generación que había irrumpido con bulla en la vida literaria argentina, no se aburguesó, ni academizó como sucedería con la mayor⁵⁴ parte de sus compañeros de aventura."

Girondo intenta hacer en poesía lo que lleva a cabo el pintor uruguayo, Pedro Figari, en sus cuadros. Tanto Girondo como Güiraldes patrocinan el arte de Figari porque en él encuentran los temas tradicionales del gaucho, del negro, de la vida colonial, tratados de una manera nueva, sorprendente, ágil. Es decir, Figari intenta aprovechar los adelantos de los "ismos" europeos pero para renovar temas y lenguaje argentinos.

Quizás el que mejor resuma el brillante papel de Oliverio Girondo dentro de la vanguardia poética argentina sea César Fernández Moreno cuando, situando su obra entre Boedo y Florida, asevera que

[E]n realidad, Girondo era el más indicado para conciliar la polémica de estas dos escuelas: si bien su poesía no era "hipersocial" como la de Boedo, era, sí hipervital a la manera de Güiraldes y, más hacia el porvenir, a la manera surrealista; bajo ningún concepto se le puede encasillar en la fría técnica de metáforas que reseca la doctrina de su fundador Macedonio Fernández, pretendía imponer el ultraísmo en la línea hiperartística.⁵⁵

Es decir, la poesía de Girondo enlaza la conciencia estética y la técnica de los ultraístas con la conciencia social del grupo de Boedo. En su poesía las técnicas ultraístas se vitalizan para darnos una

poesía de hondo significado humano.

Notas

¹ Pedro Juan Vignale y César Tiempo, Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927) (Buenos Aires: Editorial Minerva, 1927), p. 15.

² Julio Noé, Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925) (Buenos Aires: Ed. de "Nosotros," 1926), p. 503.

³ Francisco Urondo, Prólogo, En la masvida, por Oliverio Girondo (Barcelona: Ed. Llibres de Sinera, 1972), p. 7.

⁴ "Oliverio Girondo falleció en esta capital," La Nación, 25 de enero 1967, p. 7, col. 7.

⁵ Ramón Gómez de la Serna, "Oliverio Girondo," en Retratos Completos (Madrid: Aguilar, 1961), p. 324.

⁶ Beatriz de Nóbile, El acto experimental. Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje (Buenos Aires: Editorial Losada, 1972), p. 17.

⁷ Urondo, p. 8.

⁸ Urondo, p. 9.

⁹ De Nóbile, p. 31.

¹⁰ Gómez de la Serna, "Oliverio Girondo," p. 339.

¹¹ "Una enorme gratitud por la vida," Conf., Año 3, No. 85 (2 febrero 1967), p. 63.

¹² Gómez de la Serna, p. 330.

¹³ Urondo, p. 15.

¹⁴ Oliverio Girondo, "Pintura moderna," en Obras Completas (Buenos Aires: Ed. Losada, 1968), pp. 220-221

¹⁵ Alfonso Sola González, "Oliverio Gironde, iniciador de la vanguardia poética argentina," CuH, 55, No. 163-164 (julio-agosto 1963), p. 88.

¹⁶ Rafael Cansinos Assens, "Los poetas del Ultra," Cerv., (junio 1919), p. 85, citado en Gloria Videla, El Ultraísmo. Estudio sobre movimientos poéticos de vanguardia en España (Madrid: Gredos, 1963), p. 89.

¹⁷ Rita Mazatti Gardiol, Ramón Gómez de la Serna (New York: Twayne Publishers, 1974), p. 30.

¹⁸ Eduardo Anguita, ed. Vicente Huidobro. Antología (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1945), p. 17.

¹⁹ Guillermo Sucre, "Adiciones, Adhesiones," En Ensayos sobre poesía hispanoamericana (Caracas: Monte Ávila Editores, 1975), pp. 273-274.

²⁰ Jorge Caldas Villar, Nueva historia argentina (Buenos Aires: Ed. Juan C. Granda y Jorge R. Corvalán, 1966), III, 1037-1049.

²¹ José Marial, El teatro independiente (Buenos Aires: Ed. Alpe, 1955), p. 25.

²² Sola González, p. 86.

²³ Oliverio Gironde, El periódico Martín Fierro 1924-1949 (Buenos Aires: s.e., 1949), p. 11.

²⁴ Oliverio Gironde, El periódico Martín Fierro, p. 13.

²⁵ Córdova Iturburu, "La revolución martinfierrista," en La pintura argentina del siglo XX (Buenos Aires: Ed. Atlántida, 1958), p. 74.

²⁶ Scrimaglio, p. 24.

²⁷ Jorge Luis Borges, "Proclama de Prisma," Ultra, No. 21 (1 enero 1922), citado en Juan Pinto, Breviario de literatura argentina contemporánea (con una ojeada retrospectiva) Buenos Aires: Ed. La Mandrágora, 1958), p. 57.

²⁸ "Oliverio Gironde," M.F., No. 2 (25 de marzo 1924), s.p.

- 29 Bordelois, p. 112.
- 30 Evar Méndez, "La generación de poetas del periódico Martín Fierro," Contrapunto, No. 13-14 (agosto 1945), p. 8.
- 31 Evar Méndez, p. 9.
- 32 Oliverio Gironde, "Manifiesto de Martín Fierro," M.F., No. 4 (15 de mayo 1924), s.p.
- 33 Sergio Panisse, "Acotaciones a un tema vital," M.F., no. 10 & 11 (septiembre - 9 octubre 1924), s.p.
- 34 Antonio Pagés Larraya, "Perfil de las letras argentinas," Cuadernos Hispanoamericanos, No. 178 (octubre 1964), p. 104.
- 35 Córdova Iturburu, La revolución martinfierrista (Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1962), p. 27.
- 36 Eduardo González Lanuza, Los martinfierristas (Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1961), p. 66.
- 37 Nicolás Olivari, "Mito y realidad del grupo Martín Fierro," Testimonio, No. 2 (abril-mayo-junio 1966), p. 16.
- 38 Roberto Mariani, "Martín Fierro y yo," Martín Fierro, No. 7 (25 julio 1924), s.p.
- 39 Oliverio Gironde, El periódico Martín Fierro, p. 56.
- 40 Córdova Iturburu, "La revolución martinfierrista," p. 92.
- 41 "¿Quién es Martín Fierro?" Martín Fierro, No. 12 & 13 (octubre-noviembre 1924), s.p.
- 42 Evar Méndez, "La generación de poetas. . . .", p. 9.
- 43 "Parnaso satírico: siete epigramas," Martín Fierro, No. 14 & 15 (24 enero 1925), s.p.
- 44 "Parnaso satírico: quince epigramas y epitafios." M.F., No. 18 (26 junio 1925), s.p.

45 "Parnaso satírico: ocho epigramas sobre el tema "¿A qué va Ud. a Europa?" M.F., no. 37 (20 enero 1927), s.p.

46 Oliverio Gironde, "A Evar Méndez," M.F., No. 16 (5 mayo 1925), s.p.

47 Leopoldo Marechal, "Oliverio Gironde," Martín Fierro, No. 17 (17 mayo 1925), s.p.

48 Oliverio Gironde, "Radiograma a Ramón," M.F. No. 19 (18 junio 1925), s.p.

49 "Despedida a Gironde," M.F., No. 36 (12 diciembre 1926), s.p.

50 Héctor René Lafleur, Sergio D. Provenzano, y Fernando Pedro Alonso, Las revistas literarias argentinas (1893-1960) (Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1962), p. 116.

51 Enrique Anderson Imbert, Historia de la literatura hispanoamericana, 5a ed. II (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), pp. 78-79.

52 Raúl Gustavo Aguirre, "Oliverio Gironde o la palabra en el papel despedazado," Revista Nacional de Cultura, 32, No. 205 (1972), p. 19.

53 Nicolás Olivari, "Poesía argentina, Sustancia, No. 3 (diciembre 1939), p. 384.

54 Aldo Pellegrini, Oliverio Gironde (Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1964), p. 8.

55 César Fernández Moreno, "Gironde entre dos calles. . .", p. 145.

APÉNDICE II

A. La Argentina y su panorama poético en la década del treinta

Muchos críticos se han referido a la década del treinta como "la década infame," ya que es una época de depresión y pesimismo.¹ La crisis económica del año 30 es agravada por la revolución del general Uriburu y el grupo oligárquico conservador que retoma el poder. De 1932 a 1938 la Argentina sufre la presidencia dictatorial del general Agustín P. Justo. Según Roger Pla,² esa filosofía de descontento encuentra expresión, por esa época, en los tangos de Enrique Santos Discépolo.

La fecha de 1927 ha sido señalada como el año de la disolución del ultraísmo.³ Tenemos que recordar que ese es el año en que Borges publica su "Página sobre la lírica de hoy" para arrepentirse de "las ya excesivas zonceras que sobre nueva sensibilidad he debido leer y pensar, y hasta en equivocada hora escribir."⁴ Además, en 1927 desaparece la revista

Martín Fierro y ve la luz la antología de esa generación:

La exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)

de Pedro Juan Vignale y César Tiempo. También en 1927 muere Ricardo Güiraldes en París. César Fernández Moreno explica la disociación del grupo ultraísta diciendo que

El grupo comienza a dispersarse, comprendiendo tal vez que su vocación destructora lo tornaba anacrónico cuando se entraba en el terreno de las creaciones: "para nosotros había pasado el tiempo del juego y queríamos construir," admite Petit de Murat. La generación ultraísta pierde cohesión, sus integrantes más destacados se dispersan, renuncian a la actuación común y penetran en la escena literaria argentina como individuos.⁵

Guillermo de Torre ha precisado este cambio que se da a partir de la disolución del grupo Martín Fierro, diciendo: ". . . tras el carnaval vino la cuaresma."⁶ Y Pagés Larraya añade: "El análisis de los autores de este momento nunca da imágenes fijas. Casi todos parten de actitudes irónicas externas, de inquisidora especulación, para ir evolucionando hacia posiciones comprometidas y trascendentes."⁷ Esto es obvio si examinamos las obras de esta época de los poetas ultraístas: Hostería de la rosa y el laurel (1933) de Molinari, El buque (1935) de Francisco Luis Bernárdez, Laberinto

de amor (1936) de Marechal, Conocimiento de la noche (1937) de Carlos Mastronardi.

Mucho se ha hablado de la existencia o la no-existencia de la "novísima generación" surgida alrededor de 1930, cuyos voceros son las revistas Letras (1930-33), dirigida por Arturo Cambours Ocampo y Megáfono (1930-33), dirigida por Sigfrido Radaelli. En 1931 aparece la Antología de la novísima generación de Arturo Cambours Ocampo que recoge poemas de Juan Oscar Ponferrada, José Portogalo, Ignacio Anzoátegui, Marcos Victoria, Alberto Franco y Javier Villafañe. Según Cambours Ocampo:

"La Novísima generación" impugnó al surrealismo y al ultraísmo criollo de 1922, por su total carencia de autenticidad; y en cambio incorporó un mero sentido poético y filosófico (Rilke, Holderlin, Novalis, Kierkegaard, Heidegger) a la literatura argentina: poética y filosofía que aprovecharán hasta el cansancio, los neorrománticos del 40.⁸

César Fernández Moreno ha sido el más recalcitrante opositor a la existencia de esta generación. En un artículo publicado en Nosotros en octubre de 1943 dice que ". . . Cambours Ocampo trata de arquitecturar una novísima generación, pero no es tarea fácil
9
inventar poetas." Y luego, en su libro La realidad

y los papeles repite esa idea:

La pretensión de Cambours Ocampo sólo podría apoyarse en un razonamiento aritmético: si la periodicidad de las generaciones es de quince años aproximadamente, podría caber una generación, aunque algo ajustada, entre la de 1921 y la de 1940. Pero los tiempos no tienen siempre la misma consistencia o velocidad, y en 1930 no habían madurado aún como para producir otra generación. Esto es un hecho: generacionalmente no existe en el período autocrítico ningún relevo neto; faltaban aun diez años para el advenimiento de una nueva promoción coherente de poetas argentinos.¹⁰

Lo cierto es que coexisten en esta década, poetas que habían surgido del ultraísmo, y nuevos poetas que no logran cohesión o escuela. Pero las muestras poéticas de ambos sectores son pobres y pocas.

César Fernández Moreno resume la escasa actividad literaria de este período diciendo:

Entre 1927 y 1936 transcurre un lapso de transición en que el ultraísmo ratifica su disolución sin que surja aún el grupo que ha de reemplazarlo. El centro de las revistas literarias argentinas pasa de Nosotros a Sur. Llegan a Buenos Aires los visitantes que con mayor profundidad pensaron sobre América, y, en especial sobre la Argentina; a su conjuro aparece la gran figura de Martínez Estrada. Los acontecimientos más importantes de esta

época son individuales, y consisten en la deserción del vanguardismo de dos de sus mayores poetas: Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal; compensada por el ingreso a él de una figura de la generación intermedia: Alfonsina Storni. Vale decir que no existe, en rigor, generación alguna de 1930: los que nacen hacia 1910 no tienen la fuerza, la cohesión y el sentido necesarios para agruparse en generación y se adosan, según su temperamento, a¹¹ las promociones anterior o posterior.

B. El ensayo autocrítico y Oliverio Gironde

La aridez poética en el ámbito argentino se complementa con un resurgimiento de la actividad ensayística. Tenemos que recordar que Ortega y Gasset visita la Argentina en 1928 y de esa época son sus dos ensayos "La pampa. . . promesas" y "El hombre a la defensiva" que aparecen en su libro sobre la realidad argentina titulado El Espectador. En 1929 llega el alemán Hermann Keyserling que publica en el 33 sus Meditaciones sudamericanas. También de 1929 es el conjunto de conferencias del norteamericano Waldo Frank titulado Primer mensaje a la América Hispana. Es importante notar, por su relación con Oliverio Gironde, que un cuarto viajero, Paul Morand, visita la Argentina en 1931 y escribe Aire¹² Indio.

Estos ensayistas extranjeros que cuestionan la realidad argentina, causan el gran resurgimiento de la búsqueda de la personalidad argentina. César Fernández Moreno, al referirse a esta década, la llama "el"¹³ período autocrítico." En 1931 aparece "El hombre que está solo y espera" de Raúl Scalabrini Ortiz y en 1933 la Radiografía de la Pampa de Ezequiel Martínez Estrada, en que el ser argentino es presentado como

un desheredado social y cultural. Debemos notar que Gironde fue amigo de Martínez Estrada y que éste le dedicó un poema después de la publicación del libro Persuasión de los días en que lo llamó "mi amigo y compañero" y le dio las gracias por su libro ya que contenía "cosas que yo estaba buscando."¹⁴ Eduardo Mallea publica en 1937 su Historia de una pasión argentina en que lucha por liberar al hombre argentino de un medio ambiente funesto. No podemos olvidar en este período la labor ensayística de Borges, a partir de 1925, con Inquisiciones, El tamaño de mi esperanza de 1926, El idioma de los argentinos de 1928, Evaristo Carriego de 1930, Discusión de 1932 e Historia de la eternidad de 1936.

Gironde participa de este resurgimiento del ensayo autocrítico en esta década. Es importante recordar que, a partir de 1931, Gironde se establece permanentemente en Buenos Aires. Gironde ahora se enfrenta a su realidad argentina y expresa su actitud crítica ante Europa. En el diario La Nación aparece un ensayo titulado "Nuestra actitud ante Europa" el 25 de abril de 1937, y otro, "El Mal del siglo" el 21 de febrero de 1937. Después, estos dos ensayos se publican en 1940 junto con un tercero bajo el título

"Nuestra actitud ante el desastre." En este último afirma: ". . . hoy cada cual comienza a comprender, de acuerdo con su sensibilidad olfativa, que urge apartarse de ella [Europa] antes de que llegue a un ¹⁵ estado de completa descomposición." Y añade que debemos "enfrentarnos, de una manera auténtica, con ¹⁶ nuestra realidad."

Girondo, desilusionado ante lo europeo y desorientado ante lo argentino, continúa creyendo firmemente en la potencia del signo poético. No abandona entonces la poesía en esta década, sino que cultiva los poemas en prosa de Espantapájaros (1932) y la prosa poética de un relato titulado Interlunio (1937).

Notas

¹ José Luis Torres, citado en Noé Jitrik, "Poesía argentina entre dos radicalismos," en Ensayos y Estudios de literatura argentina (Buenos Aires: Ed. Galerna, 1970), p. 215.

² Roger Plá, Capítulo. La historia de la literatura argentina (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967), pp. 36-37.

³ César Fernández Moreno, La realidad y los papeles (Madrid: Aguilar, 1967), p. 155.

⁴ Jorge Luis Borges, "Página sobre la lírica de hoy," Nosotros, 57 (1927), citado en César Fernández Moreno, p. 166.

⁵ César Fernández Moreno, p. 156.

⁶ Guillermo de Torre, Antología de la poesía argentina contemporánea (Buenos Aires: Dir. Gen. de Relaciones Culturales, 1964), p. 8.

⁷ Antonio Pagés Larraya, "Perfil de las letras argentinas," Cuadernos Hispanoamericanos, No. 178 (octubre 1964), p. 104.

⁸ Arturo Cambours Ocampo, El problema de las generaciones literarias (Buenos Aires: A. Peña Lillo, Ed., 1963), p. 54.

⁹ César Fernández Moreno, "Informe sobre la nueva poesía argentina," Nosotros, No. 91 (octubre 1943), p. 74.

¹⁰ César Fernández Moreno, La realidad y los papeles, p. 224.

¹¹ César Fernández Moreno, La realidad, p. 42.

- 12 César Fernández Moreno, La realidad, pp. 170-175.
- 13 César Fernández Moreno, La realidad, p. 165.
- 14 Ezequiel Martínez Estrada, "A Oliverio Gironde," Saber Vivir, No. 28 (noviembre 1942), p. 28.
- 15 Oliverio Gironde, "Nuestra actitud ante el desastre," (Buenos Aires: s.e., 1940), p. 8.
- 16 Oliverio Gironde, "Nuestra actitud," p. 9.

APÉNDICE III

A. Oliverio Gironde y la generación de 1940

Después de la llamada década infame, un nuevo grupo de poetas muestra cierta cohesión en un período político que abarca los años del peronismo de 1943 a 1955. La generación de 1940 se conoce por su espíritu elegíaco y neorromántico. Este es el caso de poetas como Juan Rodolfo Wilcock y de otros que se reúnen en publicaciones como la revista Canto. Sin embargo, existe una gran confusión, ya que los críticos pretenden reunir bajo esta misma generación neorromántica, a poetas como Edgar Bayley y su invencionismo. Tal vez, la solución a este problema generacional, esté dada por Emir Rodríguez Monegal cuando afirma que

La llamada generación argentina de 1940 (o 41), es, en cierto sentido, nada mas que un grupo de epígonos de la de 1925: más jóvenes y distintos, pero que aceptan sin discusión a los maestros, o sólo les oponen reparos laterales. No van a establecer un sistema propio de vigencias: van a trabajar en las rutas ya marcadas.¹

Así pues, podríamos ver al primer grupo de poetas, aquellos que han sido calificados de neorrománticos, como una continuación y reafirmación de aquella lírica abstracta y elegíaca que cultivaban Jorge Luis Borges, Norah Lange, Eduardo González Lanuza y Ricardo Molinari. El segundo grupo, abiertamente abanderado por Oliverio Girondo, continúa ese esfuerzo de nuestro vanguardista supremo por potenciar el signo poético y alcanzar su semiosis.

Sin embargo, lo curioso es que los dos poemarios que Girondo publica en esta década, Persuasión de los días (1942) y Campo nuestro (1947), pretenden salvar la distancia que media entre estas dos líneas de la generación del 40. El neorromanticismo queda aquí unido a la lucha por desautomatizar el signo. Girondo, el "padre fuerte" de la generación del 40, no se siente a gusto ni entre los poetas que cultivan lo puramente afectivo, ni entre aquellos que persiguen lo puramente intelectual. En la memoria del periódico Martín Fierro, Girondo acusa a los jóvenes de falta de autenticidad: ". . . se creería percibir, en algunos momentos, una alarmante falta de vitalidad y un intelectualismo que contraviene nuestras más auténticas posibilidades." ² La poesía de Girondo,

en esta etapa, pretende desautomatizar el signo, para así revitalizarlo. Ofrece un balance equilibrado entre vitalismo e intelectualismo.

Sin embargo, Gironde en ningún momento se aparta de los jóvenes. Aldo Pellegrini, jefe del surrealismo argentino, relata el espíritu de maestro y de guía que sentía Gironde ante los jóvenes:

Se sentía enormemente atraído por las experiencias de sus nuevos amigos, y así pasaron por su casa, además de los componentes de nuestro pequeño grupo surrealista (Molina, Latorre, Vasco, Madariaga, Llinás y yo), que nos convertimos, con el tiempo, en los más íntimos, los miembros del grupo "Poesía Buenos Aires."³

La publicación de este último grupo, no es la única que cuenta con el apoyo de Gironde. Letra y Línea, revista de afiliación surrealista, también es inspirada por Gironde y tiene su colaboración.⁴

También la segunda época de Contemporánea nace por impulso gironiano, según afirma Juan Jacobo Bajarliá:

"En casa de Oliverio Gironde, reunidos con Fernando Guibert y otros, resolvimos lanzar la segunda época

de Contemporánea."⁵

Gironde aparece también como colaborador en la revista que publicó Julio Llinás después de su escisión con el surrealismo: Boa,

Cuadernos internacionales de documentación sobre la poesía y el arte de vanguardia. Quizás sea Francisco Urondo el que mejor resuma el papel de Girondo ante la nueva generación: "Aparece como una suerte de padre fuerte, saludable, recriminando⁶ la debilidad de un hijo timorato." Es indudable que los jóvenes sentían un hondo respeto por Girondo. Muestra de esto es que la revista Zona le dedica un número especial.⁷

La existencia de la generación de 1940 queda señalada por León Benarós. En un artículo que aparece tardíamente en la revista El 40 en la primavera del 1951, éste caracteriza la nueva generación como una prolongación de la de Martín Fierro:

Nuestra actitud era más recatada, quizá más profunda, menos ostentosa, más vuelta sobre nuestro ser, dolido por un mundo que caía a pedazos, y que todos nosotros sabíamos ya -y eso nos unía en nuestra dispersión aparente-, que la literatura no era juego, un salir a romper faroles con ánimo deportivo, ni siquiera una inútil discusión, sino la serena angustia que en ese como renacimiento pascaliano que vivía aquel mundo y vive éste, no decía que las culturas mueren como los hombres, que no construyen el escándalo y la burla, que, como dijo quien desde siglos parece haber estado residiendo en la tierra "aquél que ríe, ése está fuera de la poesía."

1. Martín Fierro luchó contra una retórica y desembocó en otra. Nosotros desde nuestro mundo personal, buscamos lo esencial del verbo,

más en el acontecer interior que el deslumbrante artificio de la fácil y desmontable metáfora.

2. Los de Martín Fierro practicaban la alborotada algarabía. Eso se refleja a veces en su literatura, que la frivolidad tiñe. Nosotros somos graves, porque nacimos a la literatura bajo el signo de un mundo en que nadie podía reír. De ahí, pues, que casi toda nuestra poesía sea elegíaca.

3. Nuestros poemas, aún aparentemente obstruídos de adjetivación, excesiva a veces, buscan vertebrarse en una realidad total del alma. Deshechan pues, los deslumbramientos parciales del fácil ingenio ultraísta. Se desnudan delante de la verdad, quieren no el brillo instantáneo, sino su integración en las fuentes puras de la vida misma.⁸

La labor de Gironde como promotor de los jóvenes, se evidencia, pues, desde el principio. En 1940 Gironde instituye, junto con la antigua dirección de Martín Fierro, tres premios para el mejor libro de poesía de autor menor de treinta años. Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza y Luis Emilio Soto formaron el jurado que otorgó el premio a Juan Rodolfo Wilcock por su Libro de poemas y
⁹
canciones en 1940. Los otros dos libros premiados: Las cosas y el delirio de Enrique Molina y Gallo ciego de César Fernández Moreno, consagran a otros dos poetas
¹⁰
importantes de la generación.

1940 es también el año de la aparición de Canto.
Hojas de Poesía. Esta revista, que sólo alcanza dos

números, uno en junio y otro en agosto, dirigida por Miguel Angel Gómez, Julio Marsagot y Eduardo Calamaro, reúne a los poetas que constituyen el núcleo de la generación del 40. En sus páginas aparecen contribuciones de Daniel Devoto, Enrique Molina, Juan Rodolfo Wilcock, Roberto Paine, Alfonso Sola González, Olga Orozco, César Fernández Moreno, Miguel Angel Gómez, José María Castiñeira de Dios, Horacio Raúl Klappenbach, Julio Marsagot, Carlos Alberto Álvarez y Tulio Carella. Su programa queda explícito en estas palabras: "Queremos para nuestro país una poética que recoja su aliento, su signo geográfico y espiritual, una poesía adentrada en el corazón
11
del hombre, bien ceñida a su alma." La presencia de Girondo también se siente en esta publicación ya que aparece un poema de Enrique Molina dedicado a Girondo y a Norah Lange, esposa del poeta desde 1943.

Además de Canto en Buenos Aires, otras publicaciones en el interior, atestiguan un nuevo espíritu poético. En Tucumán se publican dos números de Cántico (agosto y diciembre 1940) dirigida por Marcos A. Morinigo. Aparecen allí poemas de Guillermo Orce Remis, Lida Valladares Frías, María Adela Agudo y Alfonso Sola
12
González. Después, hacia 1944, se propaga el grupo

La Carpa en que figura Raúl Galañ y que afirma:

"Creemos que la poesía es flor de la tierra, en ella se nutre y se presenta, como una armoniosa resonancia
13
de las vibraciones telúricas."

José María Castiñeira de Dios continúa la línea de Canto en la revista Huella en 1941, y en 1942

Ana María Chouhy Aguirre y Juan Rodolfo Wilcock lanzan la revista Verde memoria con esta afirmación:

"Es necesario combatir. Vivimos rodeados de falsos
14
cantores sin dignidad ni mensaje." La revista

aparece hasta el 44 y publica poemas de María Granata, Alberto Girri, Luis Rosales, León Benarós, Roberto Paine, Vicente Barbieri y Tomat-Guido.

Todos estos poetas comparten un pesimismo y una angustia existencial. Algunos, como Wilcock, Paine, Chouhy Aguirre, y Sola González, presentan su angustia dentro de un orden y normas clásicas aprendidas de Rainer María Rilke. Otros, con la influencia decisiva de Pablo Neruda, presentan la desintegración y el caos de su pesimismo. Enrique Molina, Olga Orozco, Alberto Girri y Eduardo Jonquières están dentro de este grupo. Fernández Moreno resume así el argumento de esa poesía de

1940 saturada de pesimismo:

. . . el tiempo corre hacia la perdición, y con él se van todas las dudosas apariencias de las cosas, flotando en inabarcable confusión: es la desintegración universal, que tuvo en la Argentina comienzo de ejecución en el metaforismo disgregante del grupo ultraísta. Son temas propios para el desarrollo de tales espectáculos: el otoño, el atardecer -otoño del día-, y los parques abandonados -¡Herrera y Reissig!-, la infancia y el amor perdidos, y, en fin, todo aquello que respira ruina y desolación. Golfos de paz entre tanta destrucción se vislumbran algunas presencias queridas: el niño, el amor, la poesía misma. Esta última se encarna en su abanderado, el poeta, quien, dotado del poder de transmitir y recuperar, para todos, aquello que es digno de sobrevivir, lo canta con pasión desde lo más hondo de su ser, que sólo se justifica por ese canto.¹⁵

A partir de 1945 se cultiva una línea en que el pesimismo se traduce en júbilo y voluntad constructiva a través del esfuerzo conciente del lenguaje. El poeta lucha contra la realidad que lo amenaza construyendo e inventando un nuevo mundo.

En el verano de 1944 aparece el único número de la revista Arturo dirigida por Edgar Bayley, Tomás Maldonado y Gyula Kósice, en que se presenta la proclama del invencionismo. Allí se aboga por la imagen inventiva en que las palabras se relacionen

según funciones fuera de toda significación conceptual.

Raúl Gustavo Aguirre, quien la llama "imagen pura creada," la define así:

No esconde ninguna representación, ni describe objetos ni situaciones reales o imaginarias: está reducida a la condición psicológicamente esencial de la imagen, que es la de ser un simple elemento intuitivo. Su valor estético está dado por el tono afectivo que resulta del encuentro de los vocablos que la estructuran, independientemente del significado conceptual de los mismos.¹⁶

En Invención 2 de 1945, Edgar Bayley aclara:

Es preciso inventar nuevas realidades. Es preciso reconstruir el mundo. El artista no tiene un reino aparte de la realidad común. El nuevo arte nace de un deseo de participación en el mundo.¹⁷

El invencionismo, obviamente basado en el creacionismo de Vicente Huidobro, expresa una esperanza ante el desmoronamiento del mundo que rodea al poeta. A través de la potencialización del signo liberado de su significado, el poeta logrará establecer una naturaleza nueva. Como dice Juan Jacobo Bajarlía:

"Es como si un mundo se levantara por sobre las
18
ruinas de otro."

La tentativa invencionista culmina en 1946

con el esfuerzo del grupo madí encabezado por Camilo Arden Quin y Gyula Kósice. Aparece el Boletín de la Asociación de Arte Concreto-Invención en que se aboga por la proposición inventada y los conceptos¹⁹ e imágenes no traducibles gráficamente. Esta tentativa fracasa por su excesivo intelectualismo. Por eso, Edgar Bayley une sus teorías invencionistas con las teorías del surrealismo francés. Este movimiento, al alejar las imágenes de las realidades externas, ya había echado las bases para una concepción nueva de la imagen. Su filosofía neohumanista y su esperanza en la liberación del hombre, impulsan a Bayley a revitalizar su teoría.

Esta postura de invencionismo y surrealismo es adoptada por la revista Poesía Buenos Aires que, a partir de 1950, publica 30 números y 25 cuadernillos de poesía. Bajo la dirección de Raúl Gustavo Aguirre y Jorge Enrique Móbili, la revista cuenta con la participación activa de Edgar Bayley. En el primer número de la primavera, aparece su artículo titulado "Invencionismo" en que aboga por la liberación del lenguaje poético:

En este lenguaje, la palabra entra en relaciones que, en vez de reducir o

encerrar su poder poético, como en el discurso lógico, tienden a liberarlo, dotándolo de una conciencia nueva, "inventiva." Es en este acto de liberación ordenadora de la energía emocional de las palabras, donde parece residir la operación poética. . . 20

Entre los otros poetas que colaboran en esta revista encontramos a Osvaldo Svanascini, Rubén Vela, Juan José Ceselli, Mario Trejo, Alberto Vanasco y Francisco Urondo.

De ahora en adelante, nutridas de la experiencia del invencionismo y del surrealismo, las publicaciones tratarán de mantener ese equilibrio entre intelectualismo y neorromanticismo que Girondo ya había cultivado. Del 48 al 50 aparecen 3 números de Contemporánea, revista dirigida por Juan Jacobo Bajarlía. Allí figuran Edgar Bayley junto a Juan Carlos Lamadrid, Enrique Móbile, Raúl Gustavo Aguirre, Mario Trejo y Madariaga. Esta revista reaparecerá,
21
con el mismo director, en 1956.

Hemos dicho que la creación surrealista está radicada en el plano instintivo para así liberar el inconciente. Aldo Pellegrini, jefe del surrealismo argentino, cultiva la lírica apegada a ese plano psíquico en los tres números de A partir de cero

(1952 y 56) y en los dos de Letra y Línea (1953 y 54). Aparecen allí poemas no sólo de Pellegrini, sino también de Enrique Molina, Carlos Latorre, Juan Antonio Vasco y Julio Llinás.

La poesía de Gironde supera todas estas tendencias. Del neorromanticismo, aprovecha su sentido de evocación simbolista de regiones trascendentes. El surrealismo le brinda su filosofía neohumanista y su liberación del logicismo razonador como también del inconsciente. El invencionismo lo familiariza con el poder intelectual del poeta para construir un poema que cree un nuevo mundo. El poeta, místico moderno, se libera, a sí mismo y a su lenguaje, de la lógica, y construye un poema-objeto que reinventa al mundo. La poesía girondiana es así, en esta época, suma de neorromanticismo, surrealismo e invencionismo.

Notas

- ¹ Emir Rodríguez Monegal, El juicio de los parricidas: la nueva generación argentina y sus maestros (Buenos Aires: Ed. Deucaleón, 1956), p. 88.
- ² Oliverio Gironde, Memoria del periódico Martín Fierro 1924-1949 (Buenos Aires: s.e., 1949) citado en Francisco Urondo, Veinte años de poesía argentina 1940-1960 (Buenos Aires: Ed. Galerna, 1968), p. 11.
- ³ Aldo Pellegrini, Oliverio Gironde (Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1964), p. 8.
- ⁴ Jorge Timossi, Poesía actual de Buenos Aires (La Habana: Casa de las Américas, 1964), p. 29.
- ⁵ Arturo Cambours Ocampo, El problema de las generaciones literarias (Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1963), p. 72.
- ⁶ Urondo, p. 12.
- ⁷ Fernández Moreno, La realidad y los papeles, p. 78.
- ⁸ León Benarós, "La generación de 1940 (Introducción)," El 40, no. 1 (primavera 1951), s.p.
- ⁹ Fernández Moreno, p. 230.
- ¹⁰ Alfredo Veiravé, "La poesía: la generación del 40," Capítulo, no. 49 (Buenos Aires: C.E.A.L., 1968), p. 1160.
- ¹¹ Fernández Moreno, p. 231.
- ¹² José Isaacson y Carlos Enrique Urquía, 40 años de poesía argentina 1920/1960, Vol. II (Buenos Aires: Ed. Aldaba, 1963), p. 12.

- 13 Veiravé, p. 1165.
- 14 Veiravé, p. 1158.
- 15 Fernández Moreno, p. 227.
- 16 Raúl Gustavo Aguirre, Antología de una poesía nueva (Buenos Aires: Ed. Poesía Buenos Aires, 1952), p. 15.
- 17 Edgar Bayley, Cuaderno No. 2, Invención, citado en Raúl Gustavo Aguirre, Antología de una poesía nueva (Buenos Aires: Ed. Poesía Buenos Aires, 1952), p. 16.
- 18 Jaun Jacobo Bajarlía, citado en Veiravé, p. 1167.
- 19 Veiravé, p. 1170.
- 20 Edgar Bayley, "Invencionismo," Poesía Buenos Aires, no. 1 (primavera 1950), pp. 16-17.
- 21 Francisco Urondo, Veinte años de poesía argentina 1940-1960 (Buenos Aires: Ed. Galerna, 1968), p. 66.

BIBLIOGRAFÍA*

Nuestra bibliografía guardará el orden siguiente:

OBRAS DEL AUTOR (por orden de publicación)
Obras completas
Libros de poesía
Artículos y ensayos
Ediciones y traducciones
Discos
Antologías

CRÍTICA (por orden alfabético)
Libros
Artículos y ensayos

BIBLIOGRAFÍA GENERAL (por orden alfabético)
El ultraísmo y Martín Fierro
Poesía argentina
Literatura argentina

*Para una bibliografía exhaustiva sobre Oliverio Gironde véase:

Salvador, Néida. "Contribución a la bibliografía de Oliverio Gironde." Revista Iberoamericana, 44, Nos. 102-103 (enero-junio 1978), 187-219.

Bibliografía

OBRAS DEL AUTOR

OBRAS COMPLETAS

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

LIBROS DE POESÍA

----- . Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Argentineuil: Imprente Coulouman H. Barthélemy, 1922.

----- . Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. (2a. ed.), Buenos Aires: Ed. Martín Fierro, 1925.

----- . Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, Calcomanías, Espantapájaros. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966.

----- . Calcomanías. Madrid: Ed. Calpe, 1925.

----- . "Calcomanías." En Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, Calcomanías, Espantapájaros. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966.

----- . Espantapájaros (Al alcance de todos). Buenos Aires: Editorial Proa, 1932.

- ". "Espantapájaros (Al alcance de todos)." En Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, Calcomanías, Espantapájaros. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966.
- ". Interlunio. Buenos Aires: Editorial Sur, 1937.
- ". Persuasión de los días. Buenos Aires: Editorial Losada, 1942.
- ". Campo nuestro. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1946.
- ". En la masmedula. Buenos Aires: Editorial Losada, 1954.
- ". En la masmedula. Buenos Aires: Editorial Losada, 1956.
- ". Topatumba. Buenos Aires: Francisco A. Colombo, 1958.
- ". En la masmedula. Buenos Aires: Editorial Losada, 1963.

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

- ". "Membretes." En Martín Fierro, Buenos Aires, 2. ep., a. 1, no. 1 (feb. 1924); no. 4 (15 mayo, 1924); no. 8-9 (ag.-set. 1924). a. 2, no. 18 (26 jun. 1925); no. 23 (25 set., 1925). a. 3, no. 32 (4 ag., 1926); no. 34 (5 oct., 1926), s.p.
- ". "Carta abierta a 'La Púa'." M.F., 2. ep., a. 1, no. 2 (20 marzo, 1924), s.p.
- ". "Contestaciones a la encuesta de Martín Fierro: 1. ¿Cree Ud. en la

existencia de una sensibilidad, de una realidad argentina? 2. En caso afirmativo; ¿cuáles son sus características?" M.F., 2. ep., a. 1, no. 5-6 (15 mayo-15 junio, 1924), s.p.

-----". "Una entrevista con Oliverio Gironde." Proa, No. 4 (noviembre 1924), pp. 62-63.

-----". "Radiograma a Ramón." M.F., no. 19 (18 julio, 1925), s.p.

-----". "Monumento a Hernández." M.F. no. 22 (10 set., 1925), s.p.

-----". "Cuidado con la arquitectura." M.F., no. 24 (17 oct., 1925), s.p.

-----". Prólogo a Pintura moderna. Buenos Aires: Imprenta Colombo, 1936.

-----". Nuestra actitud ante el desastre. Buenos Aires: s.e., 1940.

-----". El periódico Martín Fierro, 1924-1949. Buenos Aires: Imprenta Francisco A. Colombo, 1949.

EDICIONES Y TRADUCCIONES

-----, ed. Choix de poèmes de Jules Supervielle. Buenos Aires: Impr. F. A. Colombo, 1944.

-----, y Molina, Enrique, trads., Una temporada en el infierno de Jean Arthur Rimbaud. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editorial, 1959.

DISCOS

- . En la masmedula y Cansancio,
Colección "Palabra en el tiempo," Buenos
Aires.

ANTOLOGÍAS

- . Oliverio Gironde, comp. Aldo
Pellegrini. Buenos Aires: Ediciones
Culturales Argentinas, 1964.
- . En la masvida, comp. Francisco
Urondo. Barcelona: Ed. Llibres de Sinera,
1972.

CRÍTICA

LIBROS

- Corro, Gaspar Pío del. Oliverio Gironde. Los
límites del signo. Buenos Aires: Fernando
García Cambeiro, 1976.
- De Nóbile, Beatriz. El acto experimental.
Oliverio Gironde y las tensiones del
lenguaje. Buenos Aires: Losada, 1972.
- Scrimaglio, Marta. Oliverio Gironde. Santa
Fé: Universidad Nacional del Litoral,
Facultad de Filosofía y Letras, 1964.

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

- Abad de Santillana, Diego. "Oliverio Gironde."
En Gran Enciclopedia Argentina. Buenos
Aires: Ediar Editores, 1957. T. III, p. 543.

- Aguirre, Raúl Gustavo. "Oliverio Gironde." Poesía Buenos Aires, No. 21 (verano 1956), pp. 12-14.
- . "Oliverio Gironde o la palabra en el papel despedazado." Revista Nacional de Cultura, 32, No. 205 (1972), 15-19.
- Alberti, Rafael. "Un poema escénico." Boletín de la Sociedad Argentina de Escritores (1961-1963), p. 126.
- Aznar, Luis. "Calcomanías, por Oliverio Gironde." Valoraciones, No. 7 (septiembre 1925), pp. 73-78.
- Ara, Guillermo. "Oliverio Gironde." Capítulo, la historia de la literatura argentina, No. 40 (1967), pp. 941-944.
- Bayley, Edgar. "Homenaje a Oliverio Gironde; poesía." Macedonio, No. 3 (invierno 1969), pp. 64-65.
- Battistessa, Angel. "Breve historia de una revista de vanguardia." Verbum, No. 2 y 3 (diciembre 1942), pp. 25-37.
- Borges, Jorge Luis. "Oliverio Gironde: Calcomanías," Martín Fierro, No. 18 (26 junio 1925), s.p.
- Casasbellas, Ramiro de. "Oliverio, el príncipe de los poetas." Primera plana, No. 214 (31 enero - 6 febrero 1967), pp. 60-61.
- Cassou, Jean. "Veinte poemas para ser leídos en el tranvía." Révue de l'Amérique Latine, No. 21 (1 sept., 1923), pp. 80-81.
- Córdova Iturburu, Cayetano. "Encomio de Oliverio Gironde." Boletín de la Sociedad Argentina de Escritores (1961-1963), pp. 127-129.

"Despedida de Gironde." M.F. No. 36 (12 diciembre 1926), s.p.

Diego, Celia de. "Oliverio Gironde, por Aldo Pellegrini." La Prensa, 11 julio 1965, p. 5.

Diez Canedo, Enrique. "Gironde." En Letras de América. México: El Colegio de México, 1944, pp. 364-368.

-----". "Veinte poemas para ser leídos en el tranvía." Nosotros, No. 174 (noviembre 1923), pp. 386-388.

"Una enorme gratitud por la vida." Confirmado, No. 85 (2 febrero 1967), pp. 62-63.

Erro, Carlos Alberto. "A los cuarenta años de un celebrado libro de Oliverio Gironde." Boletín de la Sociedad Argentina de Escritores (1961 - 1963), pp. 125-126.

Fernández Moreno, César. "Gironde entre dos calles de Buenos Aires." Casa de las Américas, No. 42 (mayo-junio 1967), pp. 143-147.

Ghiano, Juan Carlos. "Oliverio Gironde." En Poesía argentina del siglo XX. México: Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 112-117.

Giménez Caballero, Ernesto. "España en América y América en España. Cinelandia y Calcomanías." El Sol (Madrid), 10 abril 1925, p. 2, col. 1.

Gómez de la Serna, Ramón. "Oliverio Gironde. (Silueta total a propósito de su nuevo libro Interlunio)". Sur, No. 40 (enero 1938), pp. 59-71.

-----". "Oliverio Gironde." En Retratos completos. Madrid: Aguilar, 1961, pp. 323-340.

------. "La Vida en el tranvía." El Sol,
4 mayo 1923, p. 1, col. 6.

González Contreras, Gilberto. "Persuasión de los días, por Oliverio Gironde." Revista Iberoamericana, 10, No. 20 (marzo 1946), 356-358.

González Lanuza, Eduardo. "Oliverio Gironde: Persuasión de los días." Sur, No. 97 (octubre 1942), pp. 102-107.

Coyne, André. "Gironde; poesía." Macedonio, No. 3 (invierno 1969), p. 79.

J.H.B. "Oliverio Gironde a través de su antología." La Nación (Buenos Aires), 23 enero 1966, Sec. 3a., p. 4, cols. 1-5.

Jarnés, Benjamin. "Oliverio Gironde. Calcomanías." Revista de Occidente, 8, No. 23 (abril-mayo-junio 1925), pp. 255-257.

Jiménez, José Olivio. "Oliverio Gironde." En Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970. Madrid: Alianza Ed., 1971, pp. 90-102.

Kamenszain, Tamara. "Doblando a Gironde." Dispositio, No. 1 (1976), pp. 184-188.

Lange, Norah. "A Oliverio Gironde." En Discursos. Buenos Aires: Ed. C.A.Y.D.E., 1942, pp. 31-36 y 63-68.

------. "A Oliverio Gironde con motivo de Interlunio." En Discursos. Buenos Aires: Ed. C.A.Y.D.E., 1942, pp. 89-94.

Latorre, Carlos. "En la masmedula y Oliverio Gironde." Cultura Universitaria, No. 68-69 (julio-diciembre 1959), pp. 140-144.

Loveluck, Juan. "Texto de Luis Emilio Soto. Para un perfil de Oliverio Gironde." Revista Iberoamericana Vol. 41, No. 91 (abril-junio 1975), pp. 289-292.

Madariaga, Francisco. "Viaje al Paraguay con Oliverio." Macedonio, No. 3 (invierno, 1969), pp. 66-67.

Marechal, Leopoldo. "Interlunio, por Oliverio Gironde." Sur, No. 48 (septiembre 1938), pp. 51-53.

Mariátegui, José Carlos. "Oliverio Gironde." En Crítica Literaria. Buenos Aires: Ed. Jorge Álvarez, pp. 101-104.

Martínez Estrada, Ezequiel. "A Oliverio Gironde." Saber Vivir, No. 28 (noviembre 1942), pp. 28-29.

Masiello, Francine. "Oliverio Gironde. El carnaval del lenguaje." Hispanamérica, No. 16 (1977), pp. 3-17.

Molina, Enrique. "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Gironde." En Obras completas. Buenos Aires: Ed. Losada, 1968, pp. 9-40.

-----". "Oliverio Gironde en la noche de los presagios." Amaru, No. 2 (abril 1967), p. 76.

Neruda, Pablo. "Oliverio." Sur, No. 313 (julio-agosto 1968), pp. 1-4.

Noé, Julio. "Oliverio Gironde." En Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925). Buenos Aires: Ed. de Nosotros, 1926, pp. 503-511.

"Notas de Martín Fierro." M.F., No. 16 (5 mayo 1925), s.p.

"Oliverio Gironde." M.F., No. 2 (20 marzo 1924), s.p.

"Oliverio Gironde." Falleció en esta capital." La Nación, 25 enero 1967, p. 7, col. 7.

"Oliverio Gironde en México." M.F., No. 14-15

(24 enero 1925).

"Oliverio Gironde en misión intelectual." M.F.,
No. 7 (25 julio 1924).

Onís, Federico de. "Oliverio Gironde." En
Antología de la poesía española e hispa-
noamericana. 1882-1932. New York: Las
Américas, 1961, pp. 993-995.

Orozco, Olga. "En la masmedula." Macedonio,
No. 3 (invierno, 1969), pp. 69-73.

Paseyro, Ricardo. "Presentación y elogio de
Oliverio Gironde." Índice de artes y
letras, No. 95-96 (noviembre-diciembre
1956), p. 27.

Pellegrini, Aldo. "Mi visión personal de
Gironde." En Oliverio Gironde. Buenos
Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1964,
pp. 7-36.

-----". "Nuevos poemas de Oliverio Gironde."
Letra y Línea, No. 2 (noviembre 1953),
p. 2.

Rodríguez Fernández, Mario. "En la masmedula,
por Oliverio Gironde." Anales de la Universi-
dad de Chile, No. 102 (2do. trimestre 1956),
pp. 125-128.

Rosales, César. "Oliverio Gironde: Campo nuestro."
Sur, No. 151 (mayo 1947), pp. 103-108.

Rossler, César. "Oliverio Gironde o los peligros
del lenguaje." Clarín, 9 marzo 1967.

Sola, Graciela de. "Oliverio Gironde." En
Proyecciones del surrealismo en la litera-
tura argentina. Buenos Aires: Ed.
Culturales Argentinas, 1967, pp. 84-92.

-----". "Oliverio Gironde y su libro En la
masmedula." Señales, No. 148 (1er trimestre
1965), pp. 1-4.

Sola González, Alfonso. "Oliverio Gironde, iniciador de la vanguardia poética argentina." Cuadernos Hispanoamericanos, 55, no. 163-164 (julio-agosto 1963), 83-101.

Soto, Luis Emilio. "Oliverio Gironde." En Historia de la literatura argentina. Tomo IV. Ed. Rafael Alberto Arrieta. Buenos Aires: Ed. Peuser, 1959, p. 404.

------. "Persuasión de los días." Argentina Libre, No. 125 (5 noviembre 1942), p. 6.

------. "Texto de Luis Emilio Soto: Para un perfil de Oliverio Gironde." Revista Iberoamericana, 41, No. 91 (abril-junio 1975), 289-292.

Suárez Calimano, Eduardo. "Calcomanías." Sagitario. No. 2 (julio-agosto 1925),

Sucre, Guillermo. "Adiciones, Adhesiones." En La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana. Caracas: Monte Avila Editores, 1975, pp. 273-285.

Supervielle, Jules. "Veinte poemas para ser leídos en el tranvía." Révue de l'Amérique Latine. 7, No. 27 (1 mars 1924), 262-3.

Thénon, Susana. "Oliverio Gironde: una historia del fervor." Sur, No. 315 (noviembre-diciembre 1968), pp. 82-87.

Torre, Guillermo de. "Oliverio Gironde. Un poeta consecuente." Proa, No. 12 (julio 1925), pp. 18-27.

Urondo, Francisco. "Oliverio Gironde." En En la masvida. Barcelona: Ed. Llibres de Sinera, 1972, pp. 7-14.

Vasco, Juan Antonio. "Oliverio Gironde o la pervivencia del deseo." Testigo, No. 2 (abril-mayo-junio 1966), pp. 40-44.

- Victoria, Marcos. "Sobre Oliverio Girondo."
En El viajero y los paisajes. Buenos Aires:
Manuel Gleizer, 1934, pp. 149-154.
- Vignale, Pedro Juan y César Tiempo. "Oliverio
Girondo." En Exposición de la actual poesía
argentina. Buenos Aires: Ed. Minerva, 1927.
- Yurkievich, Saul. "La pupila del cero." En
Fundadores de la nueva poesía latinoamericana.
Barcelona: Barral Editores, 1973, pp.
141-159.
- Zolezzi, Emilio. "Oliverio Girondo." Macedonio,
No. 3 (invierno, 1969), pp. 74-78.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

EL ULTRAÍSMO Y MARTÍN FIERRO

Ara, Guillermo. "Florida y la vanguardia."
Capítulo, No. 40. Buenos Aires: Centro
 Editor América Latina, 1967, pp. 937-960.

Barcia, Pedro Luis. "Lugones y el ultraísmo."
Estudios Literarios. Universidad Nacional
 de la Plata, 1966, pp. 149-193.

Cárdenas de Monner Sans, María Ines. "Martín
 Fierro, revista, grupo o generación?"
Universidad Nacional del Litoral, No. 42
 (octubre-diciembre 1959), pp. 5-23.

Carilla, Emilio. "El vanguardismo en la
 Argentina." En Estudios de literatura
 argentina. Siglo XX. Tucumán: Universidad
 Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía
 y Letras, 1968, pp. 39-71.

Córdova Iturburu. La revolución martinfierrista.
 Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1962.

-----". "La revolución martinfierrista."
 En La Pintura argentina del siglo XX.
 Buenos Aires: Ed. Atlántida, 1958, pp. 63-92.

González Lanuza, Eduardo. Los martinfierristas.
 Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1961.

Ibarra, Néstor. La Nueva poesía argentina. Ensayo
 crítico sobre el ultraísmo. 1921-1929.
 Buenos Aires: Impr. Vda. de Molinari e
 hijos, 1930.

Lafleur, Hector René, Sergio D. Provenzano y

Fernando Pedro Alonso. Las revistas literarias argentinas (1893-1960). Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1962.

Mastronardi, Carlos. "El movimiento de Martín Fierro." Capítulo, No. 39. Buenos Aires: C.E.A.L., 1967 pp. 913-936.

Méndez, Evar. "La generación de poetas del periódico Martín Fierro." Contrapunto, No. 13-14 (agosto 1945), pp. 8-9, 13.

Olivari, Nicolás. "Mito y realidad del grupo Martín Fierro." Testigo, No. 2 (abril-mayo-junio 1966), pp. 14-17.

El periódico Martín Fierro. 1924-1949. Buenos Aires: s.e., 1949.

Petit de Murat, Ulyses. "Final de Martín Fierro." Testigo. No. 2 (abril-mayo-junio 1966), pp. 24-25.

-----". "Ricardo Güiraldes y la revolución literaria de Martín Fierro." Correo Literario, No. 5 (15 enero 1944), p. 3.

Prieto, Adolfo. "Boedo y Florida." En Estudios de literatura argentina. Buenos Aires: Ed. Galerna, 1969.

-----". "El martinfierrismo." Revista de literatura argentina e iberoamericana, No. 1 (diciembre 1959), pp. 9-31.

Salvador, Nélica. Revistas argentinas de vanguardia. 1920-1930. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1962.

Scrimaglio, Marta. Literatura argentina de vanguardia. 1920-1930. Rosario: Ed. Biblioteca, 1974.

Sebreli, Juan José. "Los 'Martinfierristas.' Su tiempo y el nuestro." Contorno, No. 1 (1953), s.p.

Sola González, Alfonso. "Leopoldo Lugones y el ultraísmo." Versión, No. 4 (julio 1965), pp. 47-71.

Torre, Guillermo de. "Ultraísmo en América Hispana." Testigo, No. 2 (abril-junio 1966), pp. 10-13.

POESÍA ARGENTINA

Abril, Xavier. Antología de la poesía moderna hispanoamericana. Montevideo: Cuadernos Julio Herrera y Reissig, 1956.

Aguirre, Raúl Gustavo. Antología de una poesía nueva. Buenos Aires: Ed. Poesía, 1952.

Aita, Antonio. "Notas al margen de la poesía argentina." Nosotros, 63, No. 236-237 (enero-febrero 1929), pp. 18-29.

Albert, Carlos. Trece poetas argentinos de hoy. Buenos Aires: Ed. Goyanarte, 1963.

Ara, Guillermo. Los poetas de Florida. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

----- . Suma de poesía argentina. 1538-1968. Crítica y antología. Buenos Aires:

Becco, Horacio Jorge y Osvaldo Svanascini. Diez poetas jóvenes. Buenos Aires: Ed. Ollantay, 1948.

----- . Poesía argentina moderna. Buenos Aires: Ed. Pedestal, 1953.

Bernárdez, Francisco Luis. "Poesía argentina." Mundo Hispánico, No. 148 (julio 1960), pp. 88-91.

Boneo Martín, Alberto. Poesía argentina. Ensayos. Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino, 1968.

- Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Antología poética argentina. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1941.
- Caillet-Bois, Julio y Iride Rossi de Fiori. Veinticinco poetas argentinos. 1920-1945. Buenos Aires: Ed. Universitaria, 1964.
- Canzani, Ariel D. "Proceso a la poesía argentina de este siglo" Imagen 67 (octubre 1972), pp. 14-15.
- Diez-Canedo, Enrique. La nueva poesía. Buenos Aires: Ed. Nacional, 1940.
- Fernández Moreno, César, y Horacio Jorge Becco. Antología líneal de poesía argentina. Madrid: Gredos, 1968.
- Fernández Moreno, César. "Informe sobre la nueva poesía argentina." Nosotros, No. 91 (octubre 1943), pp. 71-93.
- . La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina. Madrid: Aguilar, 1967.
- Fritzsche, Teresita F. de y Natalia Kisnerman. El 40. 25 poetas y bibliografía de una generación. Buenos Aires: Grupo Editor Argentino, 1963.
- Ghiano, Juan Carlos. Poesía argentina del siglo XX. México: Fondo Cultural Económico, 1957.
- González Climent, Anselmo. Antología de poesía flamenca. Madrid: Escelicer, 1961.
- Instituto Torcuato Di Tella. Poesía argentina. Buenos Aires: Ed. del Instituto, 1963.
- Isaacson, José y Carlos Enrique Urquía. 40 años de poesía argentina. 1920-1960. Buenos Aires: Ed. Aldaba, 1962.

- Lagmanovich, David. "Dos revistas argentinas de poesía: Canto y Cántico." Revista Interamericana de Bibliografía, Vol. XXV, No. 1 (enero-marzo 1975), pp. 3-12.
- Magrini, César. Quince poetas. Buenos Aires: Ed. Centurión, 1963.
- Martelli, Juan Carlos. Antología de la poesía nueva en la República Argentina. Buenos Aires: Ed. Anuario, 1961.
- Martínez, David. Poesía argentina actual. 1930-1960. Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1961.
- Mazzei, Ángel. El modernismo en la Argentina. La Poesía de Buenos Aires. Buenos Aires: Ed. Ciordia, 1962.
- Méndez, Evar. "Doce poetas nuevos." Síntesis, No. 4 (septiembre 1927), pp. 15-34.
- Morales, Ernesto. Antología poética argentina. Buenos Aires: Ed. Americana, 1943.
- Murray, Luis Alberto. Humorismo argentino. Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1961.
- Olivari, Nicolás. "Poesía argentina." Sustancia, Revista de Cultura Superior, No. 3 (diciembre 1939), pp. 378-386.
- Prieto, Adolfo. Antología de Boedo y Florida. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1964.
- Rodríguez López, Rafael R. La poesía gauchesca en lengua culta. Buenos Aires: Ciordia y Rodríguez, 1943.
- Rosales, César. Antología de la poesía argentina contemporánea. Buenos Aires: Dir. Gen. de relaciones culturales. Ministerio de relaciones exteriores y culto, 1964.

Salas, Horacio. La poesía de Buenos Aires: Ensayo y Antología. Buenos Aires: Ed. Pleamar, 1968.

Salvador, Nélica. La Nueva poesía argentina. Buenos Aires: Ed. Columba, 1969.

Timossi, Jorge. Poesía actual de Buenos Aires. La Habana: Casa de las Américas, 1964.

Tomat-Guido, Francisco y Paschero, Celia. La poesía moderna argentina. Buenos Aires: Ministerio de relaciones exteriores y culto argentina, 1964.

Torre, Guillermo de. Antología de la poesía argentina contemporánea. Buenos Aires: Dir. General de relaciones culturales. Ministerio de relaciones exteriores y culto, 1964.

Urondo, Francisco. Veinte años de poesía argentina. 1940-1960. Buenos Aires: Ed. Galerna, 1968.

Veiravé, Alfredo. "La poesía: La generación del 40." Capítulo. No. 49. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

Yunque, Álvaro. Poesía gauchesca y nativista rioplatense. Buenos Aires: Ed. Periplo, 1952.

LITERATURA ARGENTINA

Ara, Guillermo. Los argentinos y la literatura nacional. Buenos Aires: Ed. Huemul, 1966.

Cambours Ocampo, Arturo. Indagaciones sobre literatura argentina. Buenos Aires: Albatrós, 1952.

----- . El problema de las generaciones literarias. (Esquema de las últimas promociones argentinas). Buenos Aires: A. Peña Lillo Ed., 1963.

Cansinos Assens, R. "La evolución de la poesía argentina." En La nueva literatura III. La evolución de la poesía 1917-1927. Madrid: Ed. Páez, pp. 357-460.

Carisomo, Arturo Berenguer. Literatura argentina. Barcelona: Ed. Labor, 1970.

Etchebarne, Miguel D. "El arrabal en la generación de Martín Fierro y en posteriores promociones poéticas argentinas." En La influencia del arrabal en la poesía argentina culta. Buenos Aires: Ed. Guillermo Kraft Limitada, 1955.

García, Germán. La novela argentina. Un itinerario. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1952.

Giusti, Roberto F. "Panorama de la literatura argentina contemporánea." Nosotros, No. 68 (noviembre 1941), pp. 121-142.

Jitrik, Noé. El Escritor argentino. Dependencia o libertad. Buenos Aires: Ed. Del Candil, 1967.

Magis, Carlos Horacio. La literatura argentina. México: Ed. Pormaca, 1965.

Martínez Estrada, Ezequiel. "Lo gauchesco." Realidad. Revista de ideas. No. 1 (enero-febrero 1947), pp. 28-48.

Mastronardi, Carlos. Formas de la realidad nacional. Buenos Aires: Ed. Ser, 1964.

Pagés Larraya, Antonio. "Perfil de las letras argentinas." Cuadernos Hispanoamericanos, No. 178 (octubre 1964), pp. 77-106.

Pinetta, Alberto. "La promesa de la nueva generación literaria." Síntesis. No. 29 (octubre 1929), pp. 207-218.

Pinto, Juan. Breviario de literatura argentina contemporánea. (Con una ojeada retrospectiva).

Buenos Aires: Ed. La Mandrágora, 1958.

----- . Literatura argentina del siglo XX.
Buenos Aires: Ed. Argentinas S.I.A., 1943.

----- . Panorama de la literatura argentina contemporánea. Buenos Aires: Ed. Mundi, 1941.

Plá, Roger. "Introducción a la historia argentina." En Capítulo. La historia de la literatura argentina. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

Portantiero, Juan Carlos. "Para una crítica de la literatura argentina." En Primera Reunión de arte contemporáneo 1957. Santa Fe: Univ. Nacional del Litoral, 1957, pp. 80-91.

Prieto, Adolfo. Diccionario básico de literatura argentina. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

----- . "La literatura argentina y su público." En Primera Reunión de Arte Contemporáneo. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1957.

Quiros, Mouzo, Servio. Figuras de la literatura argentina. Santiago de Chile: Ed. Nascimento, 1942.

Rodríguez Monegal, Emir. El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros. Buenos Aires: Ed. Deucalión, 1956.

Soler Canas, Luis. Orígenes de la literatura lunfarda. Buenos Aires: Editorial Siglo XX, 1965.