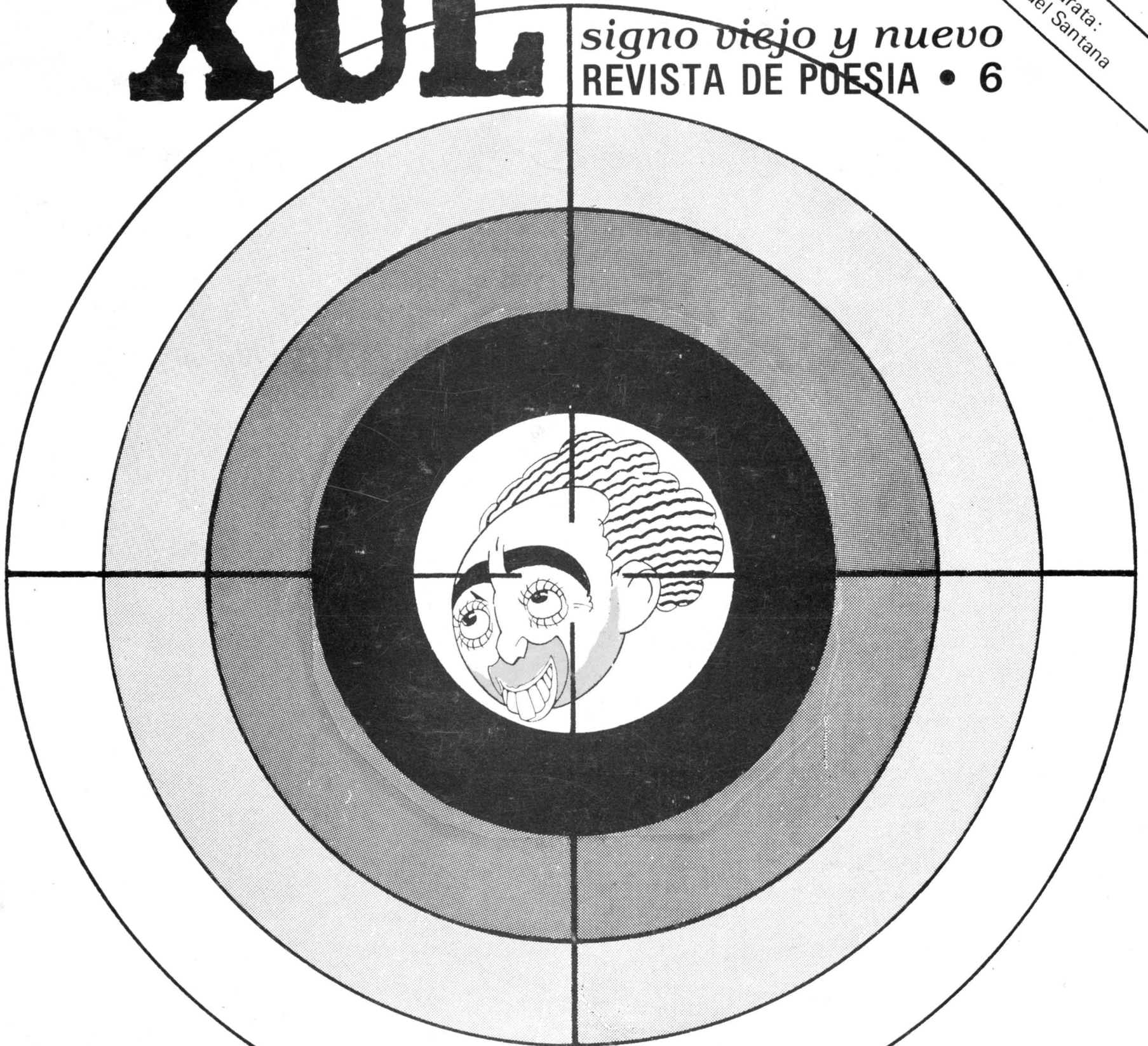


XUL

signo viejo y nuevo
REVISTA DE POESIA • 6

Separata:
Nahuel Santana



APUNTE SOBRE GIRONDO

BORGES-CUADRADO-MADARIAGA-OROZCO-FERRO-MOLINA-AIRA
PEREDNIK-PERLONGHER-RUBIONE-SCHWARTZ-THONIS-CARRERA

XUL

signo viejo y nuevo
REVISTA DE POESIA
Nº 6 mayo 84.

COLABORAN EN ESTE NUMERO:

César Aira, Jorge Luis Borges, Arturo Carrera, Emeterio Cerro, Arturo Cuadrado, Roberto Ferro, Zulema González, Jorge Lépore, Francisco Madariaga, Enrique Molina, Olga Orozco, Jorge Santiago Perednik, Alfredo Rubione, Nahuel Santana, Jorge Schwartz y Luis Thonis.

CONSEJO DE REDACCION:

Roberto Ferro, Jorge Lépore, Jorge Santiago Perednik, Nahuel Santana y Luis Thonis.

DIAGRAMACION: Equipo XUL.

ILUSTRACIONES:

Alfredo Prior.

CONSEJO EDITOR:

Roberto Ferro, J. S. Perednik y Nahuel Santana.

EDITOR:

Jorge Santiago Perednik.

Registro de la propiedad intelectual en trámite. Hecho de depósito que marca la Ley 11.723. Los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de la revista. Los artículos no firmados son escritos por el Consejo de Redacción. Se permite la reproducción de textos por cualquier medio a condición de citar el nombre del autor correspondiente y el de la fuente y enviar dos ejemplares de la publicación a XUL. Cheques y giros a nombre de Jorge Santiago Perednik / Casilla de Correo 179, Sucursal 53 / (1453) Buenos Aires / Argentina. Suscripción al Exterior: cuatro números U\$S 20.- Colección Completa, números 1 al 7 incluidos U\$S 50.-

Composición en frío: Ricardo Montiel - Tel. 242-8567. Impresión: Litodar - Viel 1444 - Capital.

Errata: En el Número 4 se le adjudicó erróneamente a Ricardo Montiel la traducción al Latín y al Griego del Martín Fierro, siendo su única obra la traducción al Sánscrito.

SUMARIO

Editorial	3	
El Nilo	4	Oliverio Girondo
Versos al Campo	5	Oliverio Girondo
Proyecto en estudio para la Revista Martín Fierro	6	Oliverio Girondo
Warrants Agrícolas	7	Oliverio Girondo
Arte, arte puro, arte propaganda	8	Oliverio Girondo
Testimonio	10	Jorge Luis Borges
Testimonio	10	Arturo Cuadrado
Testimonio	11	Francisco Madariaga
Testimonio	11	Olga Orozco
El discurso de lo arbitrario en Oliverio Girondo	12	Roberto Ferro
Oliverio Girondo en la médula del lenguaje	18	Enrique Molina
Campo Nuestro y propiedades críticas	21	Jorge Santiago Perednik
El sexo de las chicas	25	Néstor Perlongher
La literatura bifronte	29	Alfredo Rubione
¿A quién espanta el espantapájaros?	30	Jorge Schwartz
Dos teoremas en Oliverio Girondo	37	Luis Thonis
Había una vez. . . (Frag.)	47	César Aira
Oliveria Postestad	47	Arturo Carrera
La melodía en don Oliverio	49	Emeterio Cerro
Carta a Oliverio Girondo	49	A.E.G.
Separata: El Mal Vino	—	Nahuel Santana

EDITORIAL

¿Se necesitaba tanta lobotomía para apagar tan poco fofo fondo?

Una publicación contemporánea edita un número sobre Girondo como si fuera el símil de un número sobre la mecánica exilatoria; es decir, un número de XUL: construcciones y deconstrucciones de unos cuerpos exulados, texturas abiertas. El exulado, producto de la mecánica exilatoria, se reproduce —gira y gira el pedal y por el cedazo pasan estoicos, lotófagos, sicofantas— espejea y especula como ley de la Arcadia Literaria: en el fofo fofondo todos somos egipcios, a lo cual resta Girondo: no sólo el fofo fondo. El exulado es un falso remedio contra la egipciofobia: la esfinge del exilio finge un enigma pero sólo puede fingir (existir) dentro del modo apodíctico en que afirma su razón de existencia, en el cual aunque los sujetos puedan ser invertidos o cambiar permanece el mismo orden de predicación, la misma sintaxis de antaño y sus cada vez más pronunciadas metáforas guerreras. Con un desplazamiento el enigma se evanece, la esfinge deja de fingir: lo que oculta es la lucha discursiva por la ocupación de un territorio en la que nadie sale del orden geográfico o casuístico. Se trata siempre de variantes despóticas, de un rápido cambio de investiduras: del tópico del exilio usado para exilar.

Desde un contexto concentracionario la publicación contemporánea piensa que el sufragio significa la posibilidad de regresar a un orden jurídicocivil sin abandonar la crítica al sistema de opciones impuestas por arbitrio anterior, que incluye,

es necesario redundar, anterioridades, arbitrios, imposiciones y opciones sistematizadas. Sucede que con posterioridad a la germinación de líquidas ("bellum") palpita en la ontología meteorológica una conversión masiva al estoicismo: tras casi diez años de casados una se entera que el otro —soldado de Licurgo— tenía un incunable de Solón. ¿Licurgo y Solón un solo corazón? ¿El que no salta es un epicúreo? ¿El viejo truco de querer decirlo todo según los criterios hipnóticos que usa la publicidad? Las cosas que pueden llegar a fraguarse para ser leídos. Todo un vitalismo espectorante en pos de la másfoto.

Lobotomía y literatura (resurgen, se dirá, viejas creencias en una publicación contemporánea). La prueba de existencia de Girondo se afirma también en una ausencia: la de los medios masivos de designación niveladora. "Yo no tengo ni deseo tener sangre de estatua. Yo no pretendo sufrir la humillación de los gorriones. Yo no aspiro a que me babeen la tumba de lugares comunes, ya que lo único realmente interesante es el mecanismo de sentir y de pensar. ¡Prueba de existencia!" Esta ausencia reenvía a ciertas lógicas, algunas políticas, varias estéticas —todas ellas exuladas— en fin, a los cuerpos atópicos que no pueden ser incluidos dentro del modelo de ratio lobotómica cuya mecánica es su sólo prueba de existencia, la reduplicación al infinito del paralizante metaboludismo ilustrado por parte de sujetos que se sienten amenazados y perseguidos por la no sujeción. ¿Se necesitaban tantos colectivos en desuso para juntar estoicos, sicofantas, lotófagos, jesuitas, espartanos, etcétera, y egipcios, y no sacarlos del mismo lugar?

OLIVERIO GIRONDO

un poema inédito: el nilo

El nilo —sin cocodrilos—
¡pero eso sí! —con inglesas
hambrientas de exotismo y de sol
con sonrisas letárgicas
que nos consuelan de la ausencia
de ese anfibio de talabartería.

El Nilo —sin cocodrilos
pero con olas de arena
con formas animales
que dormitan al sol;
lleno de barcas con alas de gaviota, —
y sobre las márgenes:
caravanas de dromedarios
oasis de palmeras
aldeas miméticas que se confunden con el
desierto.
Arenales habitados tan solo por ejércitos
de ibis.

Pereza de cocodrilo, de lagarto.
Toda la vida en el reflejo del sol
sobre la fuerza de los árboles, del arenal,
del agua.
Dicha mansa y tranquila,
de sentir los pies calientes por el sol
como si fuera nuestro perro
y tener la conciencia sin una idea, sin una nube.

Como el cielo.
Y sentirse satisfecho porque los árboles son
bellos y tranquilos,
porque se destacan en la pureza de un
cielo azul azul (hasta dar vergüenza)
El río es un pedazo de cielo más
y las mujeres semidesnudas tienen
el mismo color de la arena.
¡Son admirables los círculos que
describe un pájaro
que va a apoyarse sobre un poste con
una destreza y una liviandad que
consterna!

Los camellos se perfilan en el horizonte
y hay en la cadencia de su paso una
tranquilidad tan grande
que algo de beatífico nos penetra.
Plena satisfacción de sentirse vivir tanto
que ya nos parece que no es vida.
Bondad de no sentir la necesidad
de satisfacer ningún deseo
inclusive de todo ímpetu
en el reposo de un instante de
eternidad
que es plenitud de vida
y que tiene algo de muerto
y pregusto de muerte.

El poema *El Nilo* fue escrito durante el viaje a Europa y Egipto que Girondo realizara en 1927 y forma parte del cuaderno *Egipto* Nº 1. Integrará el libro de Jorge Schwartz: *Homenaje a Oliverio Girondo* que publicará próximamente *Ediciones Corregidor*.

O. GIRONDO

versos al campo

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

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

Por mitades:
caballo
hombre sólo
de sombra.

En silencio.
¡Al galope!
Con su polvo.
¿Hacia dónde?

Su pingo entero y nocturno
el silencio ha sofrenado,
Pasta el humo de los ranchos.

Pero las huellas se van.

En vez de troncos cantores
los montes quieren ser campo.
Toma aliento el viento macho,

Pero las huellas se van.

En vez de troncos cantores
los montes quieren ser campo.
Toma aliento el viento macho.

Pero las huellas se van.

Hasta la arisca distancia
más que horizonte es abrazo.
La tarde se ha desnudado.

Pero las huellas se van.

Nocturno mugido solo
—¿Luna vaca?—
—¿Luna toro?—
que nos inmensa la pampa;
mugir de nubes con guampas.

Los montes ya tienen alas;
los pantanos, payadores.

¡Polvo entre polvo que ladra! . . .
Los montes: alas.
Yo nada.

Nubes potrancas: el campo.
Payadores: los pantanos.

Perdidos en ritmo pampa:
montes, pantanos.
Yo nada.

Aspera luz. Viento potro.
Nubes de pelo tormenta.

El campo sólo es relincho;
el relincho, tarde muerta.

Amigo sapo
—la luna
pinta un arcángel caballo
galopando soledades. . .
amigo de estar con nadie.

Me están hablando los campos
pero yo no los comprendo.

Ojos de charcos lunares
Viento duende. Nube viuda.

Me están hablando en silencio,
Se aquerencia mi penumbra.

Fuga de garzas nupciales.
Calma con ansias de cielo.

Me están hablando los campos
pero yo no los comprendo.

Tarde, pliega
en silencio,
aunque te mueras,
simplemente las alas.
No digas nada.

El campo compañero,
el campo serio,
te mira y te acompaña;
pero aunque mueras,
tarde, aunque te mueras,
no dirá nada.

Angustia padre de toro.
Cielo absorto.
Campo sordo.
Distancia madre de todo.

Al galope,
en su caballo muerto,
ya se aproxima.
noche,
el silencio,
al galope.
Aunque sofrene y beba
luna;
como una yegua,
noche;
espéralo desnuda,
al galope.

¿Quién eres polvo fantasma?
¿Quién eres sombra de nada?

En esa nube. En pelo.
¡A los lonjazos! Cielo.
¡A la carrera!
En esa nube overa.

Aunque lo laman las vacas
Se va.

No quiere ser campo:
parvas de calma, distancia,
bostezo azul, ni nostalgia.

Puede templar su guitarra,
murmurarlo al alabrado.
Se va.

No quiere ser campo.

¿Hambre de cielo o de nada? . . .

Versos al campo fueron publicados en *La Nación*, el 10 de Diciembre de 1950 y no están incluidos en las *Obras Completas* de Gironde.

OLIVERIO GIRONDO

proyecto para la rev. martin fierro

MARTIN-FIERRO

DIRECCION - ADMINISTRACION - COLABORADORES - LA UNICA

Oliverio Girondo, Pablo Rojas Paz, Sergio Piñero, Francisco Luis Bernárdez, Ricardo Güiraldes, Sandro Volta, Evar Méndez, Xul Solar, Emilio Pettoruti, Juan Carlos Rêbora, Samuel Eichelbaum, Enrique González Tuñón, Leopoldo Lugones, Pedro Figari, Andrés L. Caro, Luis Cané, Brandan Caraffa, Raúl González Tuñón, Pedro Moreno, Pía Illari, Keller Sarmiento, González Lanuza, V. de E. Lazcano Tegui, Luis L. Bellot, Roberto Ledesma, Leopoldo Marechal, René Zapata Quesada, Samuel Glusberg, Macedonio Fernández, Nora Lange, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Luis L. Franco, Pedro V. Blake, Hernán Gómez, Esclavo y Argentó.

Oliverio Girondo - (Crítica literaria de nuevos escritores argentinos y americanos) / Poesía: Oliverio Girondo: (Orientación poética nueva; control, difusión; unión con las vanguardias mundiales) / Jorge Luis Borges: (Examen de clásicos y modernos, nuevas tendencias europeas; criollismo) / Córdoba Iturburu: (Presentación nuevos poetas, crítica de autores locales) / * Sandro Piantanida: (Difusión ideas estéticas, pintura, literatura, teatro, imprenta, música) / * Emilio Pettoruti: (Colaboración, ideas estéticas nuevas, examen arte local) / * Xul Solar: (Colaboración, crítica de arte general, local, autores nuevos) / Teatro y Música: * Luis Góngora: (Arte lírico, teatro extranjero, crítica y crónicas) / * José B. Carola: (Teatro argentino, uruguayo; nuevas tendencias extranjeras; cinematógrafo) / * Gastón O. Calamón: (Arte lírico, conciertos, crítica musical argentina, y en general) / * Samuel Eichelbaum: (Ambiente teatral local, autores, obras, crítica general) / Enrique González Tuñón: (Crítica teatro nacional) / Evar Méndez: (Danza, Music Hall) / Política: Sergio Piñero: (Examen de la política local, notas de actualidad) / * Leónidas Campbell: (Política argentina e internacional, crítica social, sociología) / * Juan Carlos Rêbora: (Juicios política nacional, juicios política educacional) / * Mariano A. Barrenechea: (Política artística y educacional (universitaria)) / * Leopoldo Hurtado: (Crítica o juicios asuntos artístico-comunales, crítica social, comentarios ciudadanos) / Santiago Ganduglia: (Temas de política argentina internacional) / Notas Gráficas: Pettoruti; Xul Solar; Norah Borges; Sandro Volta; Sirio; Centurión; Juan Carlos Figari; Alberto Güiraldes; Oliverio Girondo; Bonomi; Lino Palacio; Fco. A. Palomar; Fed. A. Boxaca; H. Martínez Ferrer; Querino Cristiani; / Colaboradores asiduos: Leopoldo Lugones; Pedro Figari; Andrés L. Caro; Luis Cané; Brandan Caraffa; Raúl González Tuñón; Pedro Moreno; Pía Illari; Keller Sarmiento; González Lanuza; V. de E. Lazcano Tegui; Luis L. Bellot; Roberto Ledesma; Leopoldo Marechal; René Zapata Quesada; Samuel Glusberg; Macedonio Fernández; Nora Lange; Roberto Mariani; Nicolás Olivari; Luis L. Franco; Pedro V. Blake; Hernán Gómez; Esclavo y Argentó.

Proyecto en estudio (1925) / MARTIN FIERRO / DIRECCION - ADMINISTRACION - COLABORADORES / Oliverio Girondo, Pablo Rojas Paz, Sergio Piñero, Francisco Luis Bernárdez Directores / Crítica literaria: / Ricardo Güiraldes: (Literatura nacional, letras francesas, * / * Hipólito Carambal: (Autores argentinos, clásicos y modernos, / Francisco Luis Bernárdez: Autores españoles, portugueses, / * Sandro Volta: Autores italianos, / Pablo Rojas Paz: (Crítica literaria de nuevos escritores argentinos y americanos) / Poesía: Oliverio Girondo: (Orientación poética nueva; control, difusión; unión con las vanguardias mundiales) / Jorge Luis Borges: (Examen de clásicos y modernos, nuevas tendencias europeas; criollismo) / Córdoba Iturburu: (Presentación nuevos poetas, crítica de autores locales) / * Sandro Piantanida: (Difusión ideas estéticas, pintura, literatura, teatro, imprenta, música) / * Emilio Pettoruti: (Colaboración, ideas estéticas nuevas, examen arte local) / * Xul Solar: (Colaboración, crítica de arte general, local, autores nuevos) / Teatro y Música: * Luis Góngora: (Arte lírico, teatro extranjero, crítica y crónicas) / * José B. Carola: (Teatro argentino, uruguayo; nuevas tendencias extranjeras; cinematógrafo) / * Gastón O. Calamón: (Arte lírico, conciertos, crítica musical argentina, y en general) / * Samuel Eichelbaum: (Ambiente teatral local, autores, obras, crítica general) / Enrique González Tuñón: (Crítica teatro nacional) / Evar Méndez: (Danza, Music Hall) / Política: Sergio Piñero: (Examen de la política local, notas de actualidad) / * Leónidas Campbell: (Política argentina e internacional, crítica social, sociología) / * Juan Carlos Rêbora: (Juicios política nacional, juicios política educacional) / * Mariano A. Barrenechea: (Política artística y educacional (universitaria)) / * Leopoldo Hurtado: (Crítica o juicios asuntos artístico-comunales, crítica social, comentarios ciudadanos) / Santiago Ganduglia: (Temas de política argentina internacional) / Notas Gráficas: Pettoruti; Xul Solar; Norah Borges; Sandro Volta; Sirio; Centurión; Juan Carlos Figari; Alberto Güiraldes; Oliverio Girondo; Bonomi; Lino Palacio; Fco. A. Palomar; Fed. A. Boxaca; H. Martínez Ferrer; Querino Cristiani; / Colaboradores asiduos: Leopoldo Lugones; Pedro Figari; Andrés L. Caro; Luis Cané; Brandan Caraffa; Raúl González Tuñón; Pedro Moreno; Pía Illari; Keller Sarmiento; González Lanuza; V. de E. Lazcano Tegui; Luis L. Bellot; Roberto Ledesma; Leopoldo Marechal; René Zapata Quesada; Samuel Glusberg; Macedonio Fernández; Nora Lange; Roberto Mariani; Nicolás Olivari; Luis L. Franco; Pedro V. Blake; Hernán Gómez; Esclavo y Argentó.

El original de este afiche está en el Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas" de la U.B.A. Fue reproducido por gentileza del Dr. Antonio Pagés Larraya.

warrants agrícolas

Como toda otra industria, la agrícola está supeditada a dos elementos primordiales: el trabajo y el capital. Tanto de uno como de otro, depende necesariamente su prosperidad. Si el hombre sin dinero —al decir de las Partidas— es un muerto entre los vivos, éste sin aquél pierde toda su razón de ser. Ambos elementos se complementan y se vigorizan y cuando uno llega a subyugar al otro, fatalmente se produce un desequilibrio.

Quizás sea ésta una de las características más salientes de la civilización contemporánea y a ella se debe, a no dudarlo, la reacción que significa el moderno movimiento socialista y que arrancando de Carlos Marx llega a nuestros días. Por esto una de las misiones más serias de los Estados contemporáneos ha de ser la de trabajar en conciliar estas fuerzas, al parecer antagónicas, valiéndose de leyes, que, como la de Warrants, tiene, entre otras esa finalidad.

Las faenas agrícolas, por las mismas eventualidades a que están expuestas, necesitan ser protegidas y armadas para que puedan, por sí mismas, defenderse y esa arma es el capital. En ello, no sólo están comprometidos los intereses de innumerables ciudadanos, sino también la prosperidad de la nación.

En las condiciones que actualmente se llevan a cabo los trabajos agrícolas, se hacen indispensables fuertes sumas de dinero y la nación que no se esmere en proporcionárselas al agricultor, se resentirá inevitablemente en una de las fuentes principales de sus riquezas.

El problema del cultivo del suelo no se reduce, pues, a la preocupación de poblar el territorio. Es imprescindible, a la vez, ofrecer a quien lo pueble, los medios necesarios para que su trabajo no resulte infructífero. Adquiere, de esa manera, importancia el estudio de un sistema creditorio destinado a cumplir ese cometido y, accidentalmente, el tema que nos ocupa, por ser éste una de las modalidades más importantes de aquél.

En Europa y sobretodo en Inglaterra —cuna del warrant— se ha palpado prácticamente la importancia que reviste un buen sistema de crédito en materia agrícola y lo necesario que resulta, el reglamentarlo de una manera eficaz.

¿Por qué razón no la tendría su implantación entre nosotros?

Si bien es cierto que las condiciones en que se practica la agricultura en Europa, son distintas a las nuestras, el proporcionar capitales al agricultor es tanto o más necesario, pues la carestía de los cultivos intensivos europeos está compensada con la extensión que éstos adquieren en nuestra República.

El colono necesita dinero para comprar la semilla, labrar su tierra, hacer los sembradíos, recolectar los productos y aún después que éstos están listos, ha menester estar en condiciones de esperar el momento propicio para la venta, y "contribuir a ello, no es sólo velar por su bienestar y conjurar su ruina, sino atenuar los efectos de las grandes calamidades públicas y alimentar las fuentes de la prosperidad del país" (Chastenet).

Si no se proporcionara al agricultor los medios para defenderse de los especuladores y esperar el momento apropiado para liquidar sus productos, serían vanos los esfuerzos tendientes a facilitarle el capital necesario para efectuar los trabajos preparatorios de la tierra. Por esta razón, la ley de prenda agraria perdería en gran parte su eficacia, si no existiera la de warrant, que la complementa y la completa.

Ambas leyes tienden a proporcionar al agricultor capital en condiciones regulares de intereses y en ellas encontrarán aquél un modo de defenderse de los hábitos ratoniles de los intermediarios. En nuestra campaña, pulula esta especie de traficantes, tan faltos de escrúpulos, como opulentos en artimañas usureras. Disfrazados de almaceneros, llegan con sus cachivaches a la estación de un pueblo que quizás exista algún día, y allí, al lado del andén, instala su boliche. Su negocio es bien sencillo: vender al fiado y a precios exorbitantes mercaderías falsificadas y averiadas; adelantar fondos al 40 %/o a la clientela que ofrezca alguna garantía y llegada la cosecha, cobrarse lo que se le adeuda y muchas veces quedarse él con los productos de aquélla.

Práctica tan generalizada es la que motiva en buena parte lo frecuente que es encontrar en nuestra campaña hombres laboriosos e inteligentes que, después de trabajar largos años, apenas si han mejorado de situación!

Demostrado lo urgente que es suministrar al agricultor los capitales indispensables a su trabajo, entremos a examinar los medios que se pueden utilizar con ese objeto y comencemos por las antiguas formas de crédito, vale decir, el personal y el hipotecario.

El crédito personal reposa únicamente en la confianza —elemento de suyo harto impreciso— y expuesto de continuo a la inestabilidad propia de los negocios. De su existencia nadie puede estar seguro: quién deposite en él su porvenir, estará perpetuamente expuesto a la bancarrota. Podrá haber cumplido con puntualidad sus compromisos; gozará del privilegio de poder girar en descubierto en las instituciones bancarias. Mañana, quizás hoy mismo, puede ocurrir que todas las puertas se le cierren y no tener entonces a quién recurrir: una guerra, una "corrida", o alguna de las múltiples y complicadas causas de la restricción del crédito pueden haber motivado tal estado de cosas.

El crédito personal, por otra parte, se presta a negociaciones que han de tratarse de reprimir por ilícitas y ello agrega un motivo más para buscar una solución que evite ese peligro.

La hipoteca, esa rancia institución conocida de los Romanos, se amolda mal a las exigencias de la vida moderna, en que las cosas muebles han adquirido tanto o más importancia que las inmuebles.

Por otra parte, para gozar de sus beneficios, se necesita indispensablemente ser propietario, cosa que rara vez acontece entre los que se dedican a la agricultura, pues generalmente el propietario arrienda su finca a un tercero que es quien la explota. Agréguese a los inconvenientes enumerados, el no menos grave, de lo oneroso que resulta esa clase de operaciones, que, por las mismas formalidades de que están rodeadas, requieren gastos de consideración, y se las verán inutilizadas para préstamos de menor cuantía.

Era, pues, imprescindible, por una parte, buscar un medio que permitiera al agricultor ofrecer una garantía sólida al prestamista, sin que dicha garantía entorpeciera el desarrollo de sus tareas; y, por otra, crear un papel de comercio que, sin dificultad, pudiera convertirse en efectivo y cuya transmisión no significara necesariamente la venta de las mercaderías, que, depositadas, garantizan de una manera real ese papel.

Tales necesidades han sido llenadas por la prenda agraria y los warrants: ambas leyes —como he dicho anteriormente— se complementan, formando un todo armónico, sin dejar por ello, de tener cada una su propia esfera de acción.

La prenda está llamada a satisfacer las primeras y más urgentes necesidades del colono; valiéndose de ella, puede éste conseguir el capital indispensable para efectuar las faenas en sus campos, pero cuando la cosecha esté recojida, no puede ya recurrir a ella, y se verá obligado entonces, si necesita hacerse de fondos, valerse de la ley de warrant.

NOTA

Se trata de la monografía "Warrants Agrícolas" escrita por Girondo cuando cursaba estudios de abogacía, para la Cátedra de Derecho Agrario de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la UBA. El original mecanografiado se encuentra en la Biblioteca Nacional. Se reproduce aquí el primer capítulo "El crédito agrícola. Las antiguas y las nuevas formas de crédito", con excepción del primer párrafo (introdutorio) y el último (enlace con el segundo capítulo), que de todas maneras XUL incluye a continuación:

Por ser el warrant un instrumento de crédito cuya finalidad esencial es —y lo será aún por mucho tiempo entre nosotros— puramente agrícola y entendiendo que al denominar la Facultad el tema que me ocupa en la forma que lo ha hecho ha querido significar que se trate al warrant principalmente en sus relaciones con la agricultura, me induce, al comenzar esta tesis, diciendo algo sobre el crédito agrícola.

Esa estrecha relación entre una y otra ley, nos induce a decir algo de la primera, antes de pasar a tratar la última, que será el objeto del presente trabajo.

OLIVERIO GIRONDO

arte, arte puro, arte propaganda

El arte no debe "servir" a nadie, pero puede servirse de todo. . . hasta de la política. Hay que reconocer, sin embargo, que éste (*sic*) nunca inspiró obras de verdadera importancia, debido a que los problemas que plantea --por apremiantes, por angustiosos que resulten-- son de orden práctico y carecen, por lo tanto, del desinterés y de la libertad que requiere toda creación artística. Esto no implica, en lo más mínimo, que un artista no pueda encontrar en la política la veta que le conviene. La obra de Siqueiros está allí para demostrarlo. Podía o no gustar su pintura; negar que existe en él un pintor me parece arriesgado. Y eso es lo único que le interesa al arte. El contenido ideológico de la obra carece de importancia. Más aún: es su "obra muerta", lo que, en la mayoría de los casos, la hace callar en el olvido.

De no ser así, una obra cuya ideología nos fuera extraña o contrajera a la nuestra, jamás lograría interesarnos, y un ateo se hallaría incapacitado --por ejemplo-- de apreciar los frescos de Giotto cuando, en realidad, puede captar todo lo que hay en ellos de trascendental (*sic*) al que, por cierto, no lo constituye el tema, la anécdota que nos cuenta el Giotto, ni tan siquiera su misticismo, sino la belleza que sus frescos encierran, la emoción estética que se desprende de ellos.

La superioridad del arte sobre las otras manifestaciones del espíritu sólo radica en eso. Ella se encuentra más allá de la moral, de la filosofía y por lo tanto de la política, porque, al crear belleza, encuentra una verdad, una "utilidad", una razón de ser, en sí misma, y se libera, en cierto modo, de las contingencias del tiempo y del espacio, ya que expresa algo perdurable y universal.

Todo esto no significa, ni mucho menos que el artista se aparte de la vida e ignore la existencia del calendario. Si una actitud semejante fuera posible, resultaría perniciosa, o, por lo menos, demasiado poco humana. El artista --ser sensible por excelencia (*sic*)-- al contacto de la vida que lo rodea y lo modela, capta el ritmo de su época y traduce su acento, en la obra que crea. Hasta en las épocas de mayor recogimiento no ha sucedido otra cosa, y es así, como no es necesario un gran olfato para reconstruir, al través de la obra de arte más abstracta-- un poema de Mallarmé, un cuadro de Picasso-- la época en que se produjo.

Personalmente, sin embargo --pero aquí tocamos una cuestión de epidermis--, creo que un excesivo recato perjudica más bien que beneficia, la creación artística. Por mucho heroísmo que entrañe, el sacrificio de la vida no redundará en provecho de la obra, y al menos para mí --y me parece para todo americano-- el arte no debe ser una forma elegante de escamotear la vida, sino una posibilidad de vivirla más intensamente, pues así no sólo nos preservaremos de la monstruosidad que significa dejar de vivir para expresar lo que no hemos vivido, sino que nuestra obra resultará más entrañable y más profunda.

De ahí proviene que el "arte puro" --lo que se ha dado en llamar el "arte puro", que en realidad no es tal-- jamás consiga entusiasmarme y aunque oblique, a veces, mi admiración, me deja, a pesar de ella, un gusto que me repugna. Me acontece con él lo que me acontece con los reptiles: ison admirables, pero me dan frío!

A tanta perfección, a tal pureza, prefiero lo desgajado y lo viviente; aspiro a un arte de carne y hueso, con cerebro y con sexo, menos perfecto, o de una perfección disimulada bajo una trabajosa y cálida espontaneidad; un arte para todos los días, un poco popular, un poco desgarrado --si se quiere--; pudoroso en su impureza, contenido dentro de la más absoluta libertad de expresión; un arte, en fin, cuya dignidad le impide hallarse al servicio de nadie, ni de nada; y obediencia, tan solo, a las necesidades de su propia existencia.

NOTA

Texto omitido de las bibliografías sobre Gironde. Publicado en "Contra" Todas las escuelas Todas las tendencias Todas las opiniones. La revista de los francotiradores". Buenos Aires, Número 4, Agosto de 1933. El escrito fue "descubierto" por Alfredo Rubione e integra como apéndice su trabajo *Oliverio Gironde en "Contra"*, aún inédito.

Oliverio simulaba libros que consistían sobre todo en páginas en blanco, carátulas. Si le publicaran las obras completas, bueno, no llegarían a una página. ¿Si hay un posible paralelismo conmigo? ¡Pero no!, yo alguna página rescataba creo haber escrito. Oliverio era un infeliz, Xul Solar en cambio era un hombre de genio. El se reía de Xul Solar y después lo plagió tardíamente en un libro que se llama En la masmédula. Una vez recuerdo que nos reunimos los miembros de la revista Martín Fierro y dijimos ¿cuál es el más flojo?, algunos pensaban en un escritor, Piñero, que murió, pero en general dijimos que el más flojo era Oliverio Gironde. El estaba muy interesado en la venta de los libros, fue uno de los precursores de la promoción, que se ignoraba entonces. Yo publiqué mi primer libro, Fervor de Buenos Aires, en el año 23, y no se me ocurrió mandar un solo ejemplar a la librerías, o a los diarios, o a otros escritores, yo los distribuí entre mis amigos, pero él no; claro, él vino de París y trajo ese concepto comercial de la literatura. Las cartas de Oliverio Gironde no se entendían, eran como Finnegan's Wake. Un día me dijo que había conseguido un español macanudo que le corregía los originales, porque cuando se los corregía Ricardo Güiraldes se los llenaba de paréntesis, comas, cremas diéresis, etc. Y al pobre Oliverio, caramba, eso no le agradaba.

(Entrevista realizada por integrantes de la Revista XUL en 1983.)



ARTURO CUADRADO

Oliverio Gironde ha sido para mí como para todos los españoles uno de los mejores poetas que tenemos. En España lo consideramos uno de sus mejores poetas, es decir, que antes de ser conocido en Buenos Aires, en Madrid la Revista de Occidente, que dirigía Ortega y Gasset, abre sus puertas a la poesía y convoca a García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, toda esa gran generación de la poesía entra de la mano de Ortega. Luego entra Miguel Hernández y de pronto ¿quién figura entre las páginas de la Revista de Occidente? Pues Gironde. Es el primer poeta americano que logra entrar en la revista dirigida por Ortega y Gasset. Un día bajábamos nosotros por la calle Esmeralda recordando el itinerario que hacíamos con Federico García Lorca y Oliverio me dice "Arturo, tú que diriges una antología sonora, ¿por qué no me grabas la voz?". Pide él grabar su voz. Mucha gente rehuye grabar la voz porque piensan que puede significar la inmortalidad, y la muerte. "Vamos a hacer una colección nueva, 'La palabra en el viento', para inaugurar una nueva serie de voces con la tuya", le dije. Oliverio feliz de grabar. Al rato no más fuimos a los estudios de grabación, que estaban en la calle Tucumán, y comprometimos un horario. El día que apareció él para grabar se sentó, estuvo mirando todo ese mundo ficticio que es la grabación, de actores, de actrices, de ayudantes, y era un espectáculo. Comenzó a grabar y a los pocos segundos paró. El técnico o ingeniero dice "continúe la grabación". "No, no grabo más". Y nos fuimos. No estaba contento ese día él mismo de su voz. Cosa verdaderamente extraordinaria: el hombre que duda de su voz. Y en el Imparcial, tomando manzanilla y comiendo caracoles, él me dice "Arturo, yo me temo que voy a morir pronto. Pero antes voy a dejar mi voz, voy a dejar esta grabación para que quede como ejemplo a los poetas jóvenes de cómo hay que trabajar". Y surge una extraña pregunta: "yo quisiera conocer a la más importante poeta joven de Buenos Aires". "Como los poetas tenemos el don de hacer los milagros, yo te voy a llevar en estos días a la casa de la poeta más joven

de Buenos Aires, la más extraordinaria de todas ellas". Sale el disco hecho y dice "Arturo, quiero escucharlo en mi casa". Y en una reunión muy íntima, estaba Olga Orozco, escuchamos la grabación. El está en silencio, está gozándose a sí mismo y cuando termina la primera cara de pasarse, se levanta y aplaude. Se aplaude a sí mismo. Estaba tan contento de que había salido perfecto el disco, pues era una grabación extraordinaria, que no quiso escuchar la segunda parte. Dijo "Norah, trae vino" y pasamos toda la noche escuchándolo hablar; en realidad escucharlo era como una fiesta. En fin, yo sé que se va a morir y me preparo ante su muerte a que conozca a la nueva poeta argentina. El bar Moderno era uno de los grandes focos intelectuales de la Argentina. Allí íbamos todos. Y allí conocí a una jovencita que me anduvo fastidiando durante un tiempo, tendría trece o catorce años y me dio su dirección. Yo le aviso que Oliverio Gironde va a ir a su casa y queda deslumbrada. Y lo llevé. Cuando íbamos a él se le ocurrió pasar por la Avda. de Mayo y compró dos botellas de vino Marqués de Riscal, el vino que toma la nobleza española. Aparecimos en un conventillo de la calle Asamblear, en Parque Chacabuco. Y en el conventillo, en uno de esos patios de conventillo, se estaba haciendo un asadito. Está una señora de 90 años, la abuela, está la madre, está un hermano, está la poeta y está una vecina. Y cuando Oliverio entra —hay velas, esta casa, un conventillo, no tiene luz eléctrica— está la mesa, está el fueguito del asador, y nos sentamos. Oliverio se sienta entre la abuela y la poeta. El, habituado a las grandes residencias argentinas, se encuentra con que la gran poeta que viene está en un conventillo. Es el pueblo. Y comienza a hablar. Y habla sobre Rimbaud. La mejor conferencia que se pueda escuchar sobre Rimbaud la dice él así, a analfabetos. En vez de dar esta conferencia en una cátedra lo hace hablando entre dos velas, cinco analfabetos y el Marqués de Riscal. Se termina el Marqués de Riscal y viene una damajuana. Y viene ya el amanecer y él sigue hablando. Pero se detiene y dice "¿pero yo a qué vengo. Arturo, a qué me traes aquí. No veníamos a ver a la poeta?" "Sí, ésta es la chica". "¿tú, tan joven?". "Sí". "Bueno, a ver, un poema tuyo". Y la chica se levanta, rompe su blusa y enseña los dos pechos. Dos pechos de una chica de trece años. Oliverio ve las dos tetas de la chiquilina y ¿qué hace? Se queda mirando, extasiado, esa cosa inesperada, la gran poesía del cuerpo. Y dice "Arturo, vámonos". Nos levantamos y nos fuimos. Oliverio, hombre de una sensualidad que se proyectaba sobre las mujeres y el vino, por ese gran momento suyo, llega a la adoración de una venus es el cuerpo de esa muchacha. A los pocos días me llama Nora, me dice que él va a morir. Tres veces me llamó. También Oliverio reclamó por mí. No quise ir a verlo, no quise ir a verlo. No pude aguantar. Fui a su entierro. Había una costumbre que cuando se salía de la Recoleta se iba a un Café a tomar un vaso de vino. Y él me dice "Arturo, cuando yo me muera, te vienes aquí a tomar un vaso de vino". El día del entierro, lo recuerdo bien, con Raúl González Tuñón salimos del cementerio, después de llevar el ataúd, no con lágrimas, porque él era un hombre inmortal, y fuimos a cumplir su voluntad, a tomar Raúl y yo donde él me ordenó un vaso de vino.

(Entrevista realizada por integrantes de la Revista XUL en 1983.)

FRANCISCO MADARIAGA

Ha perjudicado siempre a los oficialismos literarios con su aptitud de absolutamente poeta natural, completamente moderno. No perteneció a la legión de atrofiados artistas de mezquinas desgracias, insensibles al gran trago humano de lo justo, y carentes de una aptitud contraria de las miserias, las humillaciones y el desprecio, de toda índole, que ejercen las explotaciones modernas, en todos los órdenes. Pero, tampoco perteneció a la otra legión de declamadores, con pretensiones de sociales o de humanistas. Del humanismo vulgar, lamentador, inapetente, de los "niveladores por la base". Los primeros: artistas a medias, desencantados "contempladores", enfermos de atrasadas dolencias menores, arrastradas del siglo pasado, pero mendicantes y sin defensas. Los segun-

dos: inferiorizadores de las ideas, o de la visión del mundo que pretenden representar en el plano estético: siempre, en el fondo, conformistas y, realmente, irreales. En Oliverio Gironde, un verdadero espíritu criollo ha provocado, siempre, subterráneamente, a su poeta, y éste le ha consagrado, y devuelto, los abismos más libres y sangrantes.

OLGA OROZCO

(. . .) esos largos diez años de lucha denodada contra las trampas y las falacias del lenguaje, esos años en que Oliverio Gironde se desvela en la quinta de Glew o en su casa de la calle Suipacha combatiendo hasta el amanecer con las imágenes inasibles y las fantasmagóricas palabras. Diez carpetas de papeles que pueden ser diez libros arden y se consumen en la nada, simbolizando, tal vez, un acto de fe en la idea del aniquilamiento y en la convicción de la inutilidad total.

Yo lo conozco casi al final de esa época, en 1939. La poco más que tímida adolescente que yo era, estaba sentada en una comida de escritores frente a ese caballero de copiosa barba negra, ojos desorbitados y conversación deslumbrante, que devoraba su polenta con pajaritos con modales aristocráticos, matizados por algunos gestos y algunas exclamaciones de troglodita. Me impresionaban su vitalidad desbordante, su ingenio inagotable, sus exclamaciones energúmicas, su potente y hermosa voz de Júpiter tonante o de justo San Pedro, pero, sobre todo, su mirada implacable, tierna, comprensiva y acusadora a la vez, en la que se podían ver desfilar todos los fulgores de la admonición y de la compasión humanas. Me sentí culpable de todos mis defectos y absuelta por toda la magnitud de mi insignificancia, y no pude evitar una lágrima de solidaridad piadosa con esos humildes pajaritos, con esos frágiles huesecitos que crujían, tan lamentables, entre sus gozosas y olímpicas fauces. Aún está vivo el ademán de autocondena con que rechazó de pronto el plato y más viva aún la expresión de aniquiladora indulgencia con que exclamó: "No puedo comer cuando una ninfa llora". Fue el comienzo de una larga amistad que duró hasta el final, amistad en la que siempre quedó temblando una lágrima de perturbadora inhibición, amistad protectora y abierta que recibí como un privilegio sorprendente, siempre nuevo, siempre conmovedor, y que será uno de los grandes y mejores recuerdos que me lleve de este duro planeta.

Comencé a frecuentar entonces esa casa única de la calle Suipacha, en la cual, a lo largo de más de veintiocho años, vi desfilar a la juventud más efervescente, a los artistas extranjeros más extraordinarios, a los artistas argentinos más valiosos y más auténticos. Aquel espantapájaros que había anunciado, tan espectacularmente, la salida del libro del mismo nombre, recibía al visitante en lo alto de los ocho escalones de la entrada; después se penetraba como para siempre en esos ámbitos donde reinaban tanagras, huacos, Figaris y negros venecianos, entre tallas y muebles coloniales. Algo escondido, pero planeando en lo alto, un blanco albatros abría sus alas baudelerianas sobre el vuelo detenido de tantas trasnochadas (. . .)

(. . .) su obra, desde sus libros anteriores, fue recibida con silencios, con reticencias, con balbuceos inexplicables. Es que los poetas que crean nuevas leyes para el juego, los que rompen las convenciones llevando el riesgo mucho más lejos, han sido siempre mal mirados. Y Oliverio Gironde ha sido entre nosotros el arcángel negro que irrumpe, avergonzado, en el momento de la mísera repartición de premios; el gran pájaro que ahuyenta con su alta sombra la asamblea de los gorriones; el voluntario que lleva la bomba o acerca la llama a la carga de dinamita; el que marchita con el fuego sagrado los pobres ramilletes de los juegos florales; el que tiene la marca sobre la frente; el que parece el embocado porque es el emisario de otro mundo. De ahí la sospecha y el silencio.

(Fragmentos de una Conferencia pronunciada en España por Olga Orozco.)

ROBERTO FERRO

el discurso de lo arbitrario en oliverio girondo

1 - Es desde el título que (PD) envía a una singular configuración que organiza en los textos de cada poema una trama de relaciones antagónicas. En ella, los materiales elegidos son transformados a partir de un conjunto de procedimientos que ponen en acto un montaje (montaje en el que los puntos de articulación se ligan en orden a un sistema de oposiciones dicotómicas donde se pueden rastrear los ecòs de algunos núcleos de significación que la tradición literaria de Occidente ha privilegiado a través de sucesivas elaboraciones); así como el registro distintivo con que esta escritura los trastorna.

El enunciado *Persuasión de los días* es la instalación discursiva de una escritura en la que confluyen el gesto ético y el gesto cosmogónico; al día la unidad de tiempo elemental por la que el hombre toma conciencia de su situación en el cosmos y del discurrir del tiempo se atribuye la acción distintiva de la persuasión como ejercicio del convencimiento que la sucesión temporal decanta con su fluir.

En Los Trabajos y los Días de Hesíodo se da el enfrentamiento de un mundo bello, ideal frente a las vicisitudes de la existencia que deviene por los limitados cauces de una época triste, sin arraigos; así recupera el mito de los dos caminos que se repite en la ética órfico-pitagórica, que los traslada al infierno, en toda la filosofía idealista que se origina en la reflexión platónica y en los Evangelios, generando una matriz de producción de significaciones ineludibles en toda la estructura ideológica de Occidente. Esta consideración no se hace como perspectiva genética de la producción literaria, concepción que generalmente postula el desarrollo de determinados núcleos de significación a partir de autoridades de las cuales fluye el sentido y que en definitiva acuden al recurso de la influencia para la descripción y el análisis. La mención se hace desde otro marco teórico, hay determinados tópicos que tienen importantes antecedentes en la tradición ideológica que domina el campo intelectual en el que se produce el texto de Girondo, y que son de continua reelaboración y transformación a través de toda la serie literaria. Se impone entonces una descripción del tratamiento recibido al solo efecto de ponerlos de manifiesto como materiales con los que trabaja la escritura. Es importante entonces señalar un aspecto que es fundamento de toda la exposición: el carácter material del proceso social de producción de los hechos de significación y su dimensión ideológica.

En (PD) Oliverio Girondo opone dos ámbitos que su escritura produce como diametralmente opuestos, uno el mundo anterior a toda culpa, que es propuesto como un paisaje campestre en el que se retoma muchos tópicos de la poesía bucólica:

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 (T).

Este tratamiento tiene antiguos antecedentes que pueden llegar hasta el poeta alejandrino Teócrito de Siracusa en el S. III a.C.; "aman el campo como un paraíso semiolvidado; huyen a él como a un refugio de la artificialidad de la vida urbana".

El hombre de la poesía pastoral se siente cosa distinta de la naturaleza que lo rodea y busca tener acceso a ella como a una edad de oro. El Beatus Ille de Horacio es casi un texto canónico de la poética bucólica de retiro y apartamiento en la que la

alienación ante el medio se resuelve con una apelación a una paz "lírica" que el discurso construye en "otro lugar":

Feliz aquel que lejos de los pleitos / como la antigua raza de los mortales / cultiva a los campos paternos con bueyes propios / libre de toda usura.

Es esta afirmación de la opción que se plantea entre la vida urbana corrupta siempre referenciada como actual y un mundo natural; —natural en el sentido de originario y como tal inalterado desde un pasado inmemorial—, tomados como eje de una disyunción que la actitud ética opone para instalar como elección privilegiada el apartamiento y la censura como único camino de retorno al origen.

Son estos materiales que la escritura de (PD) registra para oponer al mundo marcado como trasgresor que aparece caracterizado por un corpus léxico con referencias organicistas recurrentes, adjetivación saturada y uso frecuente de verbos que describen la corrupción y la disgregación de la materia viva; que en todos los casos no ocultan su pertenencia al paradigma de la sintomatología de las enfermedades infecciosas.

Este registro remite al modelo de discurso originado en el organicismo y el darwinismo que desde una perspectiva biológico-evolucionista fue trasladado a la problemática del orden social. Proponiendo una matriz en la que se opone el cuerpo sano a lo patológico, y que de alguna manera caracteriza todo trastorno del statu quo como una enfermedad, dando lugar a la concepción de que la salud sólo es posible con un tratamiento adecuado que debe siempre remitir a un estado anterior.

Ese otro mundo es el mundo de lo que se desintegra, de lo enfermo; no se oponen entonces un mundo material a uno artificial. El polo trasgresor es asimismo un mundo natural pero en descomposición y esa descomposición está inscrita como caída del paraíso anterior:

nos sedujo lo infecto (T)

la seducción es la debilidad del que ha pecado y son los días con la persuasión los que convencen de ese error como trasgresión.

En los textos de (PD) se marca al polo transgresor con reiterados reenvíos de la situación social al ámbito biológico:

*gestos leprosos (EM)
escoria entumecida de enquistados complejos (T)
en calcinante escoria (E)
el gangrenoso engaño (EM)
conglomerados de sucia hemoglobina (EM)
almas cariadas (EM)
las corrosivas vísceras (EM)
intoxica la vida (EM)
que infectan los colchones (EM)
infecta el cansancio (EB)
la idiotez purulenta (EM)
las esquilas podridas que dejaron el crimen (EM)
miasma corrupto (EM)
cancerosas miasmas (HC)
los detritus hedihondos (EM)*

El acto de orinar se da en los textos de (PD) como una de las recurrencias léxicas privilegiadas a) se menciona el producto

*pis úrico (EM)
pis en cuarentena (T)*

b) se menciona el órgano interno

*vejiga pletórica (HC)
esta senil orgía de egoísmo prostático (TV)*

c) se menciona la acción

*si se acercan a un árbol no es más que para mearlo (HC)
los verdes redomones de bronce que no mean (T)*

d) se mencionan los recipientes

por cuantos mingitorios con trato de excelencia (T)

pero nunca se mencionan los órganos sexuales siquiera con carácter referencial para describir la acción de orinar que les es común; el sexo aparece en el texto marcado globalmente y desde una perspectiva eminentemente ética que denuncia los códigos sociales desde los que se produce la escritura de (PD)

*la iniquidad sin sexo (EM)
que se olvida el sexo en todas partes (T)
los sexos que trafican disfrazados de arcángeles (E)*

solamente en una rica imagen de (T) se dice "erectos ombligos con pelusa" condensando la erección con un hueco falso del cuerpo confirmando lo que se ha dicho acerca del silencio que en (PD) se postula para la relación sexual dejando como equivalente de actividad orgánica el sustento material de los cuerpos y su deterioro por la podredumbre.

Otro procedimiento con el que la escritura marca la transgresión es a través de la metáfora de animales que forman un sistema que funciona en relación directa a la existencia de convenciones sociales que los textos asumen; así la vaca o el caballo son mencionados directamente en tanto referentes del mundo incontaminado; en cambio la elección de especies cuya significación es repulsiva respondiendo al lugar que le asignan esas convenciones es una huella de las condiciones de producción de sentidos que la escritura de (PD) propone a la lectura:

*apetencias de pulpo (EM)
yarárá (T)
mosca muerta (T)
los babosos escuerzos (T)
rata muerta (T)
por sus pupilas de ostra putrefacta (E)
criban anhelos de serpiente (E)
disfrazados de hiena (LE)
vermes de asco (EB)
vísceras heladas de batracios humanos (E)*

Hay en los textos una voluntad por mostrar los pegajoso, lo viscoso, la cosa revuelta como lo transgresor; directamente opuesta a lo original; sin mezclas de lo incontaminado eterno

*el pasional engrudo (T)
amalgamados / como una pasta informe / viscosa / putrefacta / todo, todo / hacinado / revuelto / confundido / en un turbio amasijo / de infección y de pústulas (E).*

Este gesto tiene relación con el espacio privilegiado que se otorga al hecho de comer y a todas las funciones biológicas

que ello conlleva, como una gran metáfora articulada del mundo degradado que sobrevive a través de la acción del sustento material. Produciendo la marca de la división convencional de las actividades humanas:

*se ha ido aglutinando con los jugos pestíferos (EM)
como mustias acelgas digeridas (T)
con la carne exprimida
por los bancos de estuco y tripas de oro (T)
como si sólo ansiáramos nutrir con nuestra sangre (H)
se sacien de adulterios (LE)
por sus ruminantes labios carcomidos (EB)*

la proliferación del tratamiento de esta perspectiva léxica tiene un giro que permite confirmar lo que se viene planteando; todo un poema, *Dietética*, describe una de las posibles formas de catarsis o de remediar la culpa:

hay que ingerir distancia (D) hay que agarrar la tierra / calentita o helada / y comerla (D);

pero hay un cambio que trastorna el registro anterior pues lo que se debe comer de acuerdo a la imposición del texto no es material digerible o sea que lo que se marca como lo transgresor es en realidad la acción natural y convencional de comer.

Como índice de la importancia de la función digestiva como núcleo metonímico de desplazamiento de significación y de la marca de lo estigmatizado, la escritura juega con la acción de salivar tanto como:

a) sostén material del pensamiento

con el cráneo repleto de aserrín escupido (T)

b) como hecho vandálico y contagioso

*escupen las veredas (HC)
escupen los tranvías (HC)*

c) como metáfora para caracterizar hechos marcados como desagradables

*por cuanto escupitajo se esconde en el anónimo (HC)
y otras muelles poltronas no menos escupidas (EB)*

d) para la descripción metafórica de seres despreciables

por caducos gargajos de cuello almidonado (T)

El texto de los poemas privilegia dos agentes que ejercen la trasgresión:

e) la actividad mercantil desenfrenada

*por tanto mercader y ruido muerto (T)
por los bancos de estuco (T)
por los dedos cubiertos de insaciabiles ventosas (T)
por jorobas llenas de intereses compuestos (EB)
que contempla el desastre a través del bolsillo (EB)
sólo piensan en cifras / en fórmulas / en pesos / en sacarle provecho hasta a sus excrementos (HC)
los consorcios sin sexo que han parido la usura (HC)
las esponjosas manos embebidas de usura (E)*

y el otro es la utilización de la lengua con fines de manejo, de engaño, de ocultamiento

*los vocablos / las sombras sin remedio (T)
los vocablos sin pulpa / sin carozo / sin jugo (HC)
los vibrantes eructos de onda corta (T)
ingerir los infundios que pregonan las lámparas / los hilos tartamudos (T)
de pasionales sombras con voces de ventrílocuo (HC) en las agrias arcadas / que atormentan el éter / con todas las mentiras / que engendran las matrices de plomo derretido (HC)
los babosos escuerzos que tienen la palabra (T)*

y se reitera con insistencia marcando a la producción poética como vehículo de enmascaramiento y simulación

*los poetas del moco enternecido (T)
la poesía con la congoja acidulada (T)
las plumas sobornadas (HC)
ni aquellos que se asfixian / en estrofas de almíbar (LE)*

La angustia y el asco aparecen como los sentimientos que expresan el padecimiento de aquellos que han sido seducidos; —rechazo y remordimiento interior; toda la escritura postula la separación, el aislamiento, la segregación— ya que "lo que esperamos" vendrá irremediablemente si "nos sabemos" escindir

*empujarnos al asco (EM)
con sus vermes de asco (EB)
lacios coágulos de asco (IV)
que deserten del asco (HC)
como si no existiera más que el sudor y el asco (H)
la angustia de los días (EM)
angustia de pez recién pescado (EM)*

Los textos de los poemas de (PD) proponen tres actitudes de catarsis y las privilegian a tal punto que a cada una le dedica un poema (IV), (APLL) y (D), en los que predomina el uso insistente del Modo Imperativo.

2 - Hasta aquí se ha hecho un inventario de los enunciados recurrentes y de los procedimientos que son propios de los textos de los poemas de (PD), pero inevitablemente la idea de significación de esos enunciados no puede ser descripta despojándola de los niveles de enunciación; pues es desde la enunciación, como presencia del sujeto de la escritura en el enunciado, como la relación que se propone desde el discurso hacia los destinatarios, como modalidad; que todos estos materiales son puestos en acto.

En (PD) el discurso registra un orden que se puede describir a partir de módulos distintos que están íntimamente ligados y que configuran los procedimientos distintivos de la enunciación.

Los textos registran la oposición entre dos mundos alrededor de dos ejes pronominales, por un lado cuando se enuncia en primera persona

*aquí estoy (A)
abriremos los brazos (LE)*

o cuando se lo hace a partir de la segunda persona especialmente en el Modo Imperativo

Vomita (IV)

la referencia es al mundo incontaminado. Si la referencia es en

cambio su polo opuesto, es decir lo trasgresor, se utiliza la tercera persona

es la baba (EB)
seguirán produciendo (LE)

Esta articulación especifica el lugar desde el que se enuncia el texto. La primera persona se da prioritariamente en plural y siguiendo a Benveniste, es claro que la unicidad y la subjetividad inherentes al yo contradicen la posibilidad de una pluralización. Si no puede haber varios yo concebidos por el yo mismo que dice es que el nosotros es, no ya una multiplicación de objetos idénticos sino, una yunción entre yo y no yo. Esta yunción forma una totalidad nueva y de un tipo particularísimo. En (PD) la yunción está generada a partir del supuesto de que todos los que forman el nosotros tienen clara la distinción entre los dos conjuntos opuestos además del mecanismo que los vincula, la caída. Además esa aglomeración está emitida hacia la posibilidad de poder superar la situación de referencia.

En ese nosotros hay un predominio del yo que emerge como voz unívoca de la redención social y ese yo somete al elemento no yo a partir de que su gesto es constitutivo de esa comunidad. Esto es extensivo en el uso que se hace en la escritura de la segunda persona particularmente en el Modo Imperativo, donde ese yo dilatado del nosotros aparece como poseedor de cierta relación jerárquica que le otorga el poder de discriminar y elegir cómo salvarse,

Azotadme (A)
Cúbrete (TV)
vomita (TV)
llora (TV)

que establece el juego de intercambio entre el yo y el vosotros, que por su frecuencia y su lugar predominante permite afirmar que en (PD) el referente de nosotros es un yo más un vosotros, dejando establecido que esa es una unión escalonada en la que el yo ejerce el privilegio de la modalidad.

Con relación a la utilización de la tercera persona como el hecho de enunciar un miembro no marcado de la correlación de personas, se produce la enunciación posible para aquellas instancias del discurso que no remiten a ellas mismas, y es además un testimonio de desprecio para escindir a lo que no merece que la escritura registre, como una forma de ultraje para desestimarle como persona. Este procedimiento particular del uso de los índices de persona se organiza además con los índices de ostensión que son correlativos a ellos. Entonces, la escritura se sitúa desde la enunciación en relación a la oposición y caracteriza la tensión y la distancia sobrecargado con significación al "este" como correlativo de la tercera persona, y remitiéndolo al objeto degradado por la perspectiva léxica del discurso

este clima de asfixia (EM)
este miasma corrupto (EM)
estos conglomerados (EM)

Igual tratamiento se da a los adverbios de lugar con la que se otorga una discontinuidad en el espacio físico, a lo sano y a lo infecto, son denunciados desde aquí, que es donde estamos nosotros

Aquí estoy (H)
allí bajo la tierra (E)



La discontinuidad está establecida a partir de la relación espacial, que es así marcada y permite establecer la puntualidad desde donde se emite el discurso.

La utilización de los tiempos verbales refuerza el sistema que se viene postulando. En primer lugar el Pretérito Indefinido alude como evidencia a la época de oro, y en forma puntual a la caída. La oposición pasado presente es presentada desde dos niveles: a) desde la continuidad, con el Pretérito Perfecto, que marca lo que aún trastorna el presente. b) por el Pretérito Indefinido que es el registro de un hecho cerrado, definitivo, único e irrepetible: la caída.

nos sedujo lo infecto (T)
no lamí la rompiente (A)
no me postré ante el barro (A)

Esta dicotomía presente-pasado remite en el discurso a la precisión casi de fábula del había una vez que se atribuye al saber del yo que conoce los dos mundos presentados como gajos separados: el antes y el ahora y cuya tarea es esencialmente separarlos en un gesto racional y cartesiano, tan racional que tras el diagnóstico propone las recetas de la cura. Esa autoridad se da en el discurso con el uso del Imperativo y de la conjugación perifrástica "hay que" que indica perentoriamente una necesidad objetiva de acción

Cúbrete el rostro / y llora (IV)
Perdonadlos (HC)
Lloremos ¡Sí! Lloremos (APLL)
Porque mirad (H)
Hay que ingerir (D)
Hay que rumiar (D)
Hay que compadecerlos (HC)

En el discurso de los poemas de (PD) se puede comprobar la presencia de muchos enunciados performativos —como los ha denominado J. L. Austin— (la ejecución de una frase es la ejecución de una acción) que es donde más claramente se pueden rastrear las huellas de las convenciones sociales que registran el valor de algunas acciones en determinadas circunstancias, y que dan a esos enunciados lo que Austin llama fuerza ilocutoria, y que aquí están caracterizados por la presión que ejerce el nosotros de la escritura para discriminar procederes.

En el nivel sintáctico se presentan dos procedimientos que funcionan modalizando los enunciados de manera distintiva en orden a la matriz que se va exponiendo. En el verso de (T) "nos sedujo lo infecto" que es como se ha dicho el lugar explícito de la caída del objeto directo nos sería sujeto en la transformación pasiva, y el sujeto lo infecto complemento agente. Nosotros fuimos seducidos por lo infecto. El enunciado original del texto en voz activa coloca al nosotros en una actitud pasiva y es simétrico con el uso que se hace de los complementos instrumentales que son los agentes de la trasgresión y cuya proliferación y continuidad en el discurso se multiplica.

por tanto mercader y ruido muerto (T)
por la preocupación y la dispepsia (T)
por sus rumiantes labios carcomidos (EB)

Otro recurso con que la enunciación distribuye el saber que permite distinguir y calificar discriminando, es el uso de las relativas adjetivas, que por su frecuencia ocupan un lugar predominante y es una de las operaciones que más juega en la moda-



lización de los enunciados

este miasma corrupto / que insufla en nuestros poros (EM)

Este tipo de relativas adjetivas es el que cierra el dominio definido por el antecedente a ciertas formas de manifestación y esa atribución es ejercida desde el saber que separa.

Además, hay dos versos clave en (T), por la riqueza de significación donde tras separar los dos conjuntos opuestos y describir la caída en el

"nos sedujo", se dice, "y aquí estamos",

hasta casi los tres cuartos del poema el referente de la trasgresión es ese nosotros; entonces se dice:

mi florecido esfínter / que los llevan al hambre (T),

donde además de presentarse la discriminación por la relativa adjetiva se sustituye el nosotros, estableciendo distancia y transfiriendo a la tercera persona la trasgresión. Esto está articulado con otro procedimiento discursivo:

como tibios pescados corrompidos (T)

porque el nosotros de la enunciación se apoya constantemente en esa comparación de "como" para establecer un juego de equivalencias pero no de identidades y en ese verso en el que se trastoca de la primera a la tercera persona, el referente se escinde por el recurso descripto y se vuelve a repetir el esquema sobre el que se articulan los poemas de (PD): una totalidad separada en dos espacios opuestos uno de ellos cargado con la marca de lo infecto; y esa operación se realiza a partir de un saber que el discurso otorga al yo dominante del nosotros.

3 - La confluencia que fue señalada al principio de la exposición entre el gesto ético y el gesto cosmogónico se puede retomar con mayor fundamento. Todo discurso que postula una actitud ética parte de la posición de un saber que se autovalida; así esta escritura propone un mundo escindido y la acción a seguir es presentada como absoluta. Ese saber en (PD) es irremediable porque es generado a partir de la sucesión del tiempo. Además, los textos presentan junto, a las relaciones de sentido, las relaciones de poder, porque el saber sólo es propiedad de aquellos que fueron seducidos por lo infecto, aquellos que deben llorar, vomitar, esperar para salvarse, pero nunca de los que forman parte del mundo en descomposición que es irrecurrible.

Al describir los modos de enunciación se ha elegido una perspectiva que intenta ubicar el lugar desde el cual se organiza la construcción discursiva, y el objetivo es no cristalizar las significaciones sino establecer un punto de vista desde el que se organiza el trabajo de lectura. El funcionamiento de la escritura no está pensado como enteramente lingüístico sino que pretende hacer referencia a los mecanismos a partir de los cuales la enunciación ubica a los destinatarios en la estructura de una formación social determinada y concreta, que es la que sirve de contexto a la producción textual y es en orden a la que deben articularse las significaciones ideológicas. El destinatario no es pensado como el receptor real del discurso, sino es la función que surge por las marcas que se dan en el mismo texto y es por

lo tanto producto del tratamiento discursivo dado. En los poemas de (PD) se dan una serie de dispositivos que apuntan a la interpelación con el objeto de constituir el sujeto que instrumentará el saber. Este saber se da marcado permanentemente por una serie de recurrencias temáticas; entonces, la reelaboración de los tópicos tradicionales del mundo bucólico, reinscritos y transformados por los registros de la escritura, son el discurso de ese saber inmovible que no puede ser trastornado pues es eterno. En cambio, la insistencia hasta la saturación de un mundo caracterizado como trasgresor, responde a la determinación de que el significado lingüístico que tiene un término depende en primera instancia del modelo del que forma parte. La escritura recupera y transforma ese significado originario en la construcción discursiva del modelo de mundo que propone. Toda la interferencia léxica que atraviesan los textos de (PD), tomada del paradigma evolucionista, juega a producir significación como reenvío. Bajo la apariencia de dar la palabra a otros discursos, no se hace otra cosa que poner en funcionamiento sus propias categorías.

Ese saber, desde el que la escritura produce la discriminación discursiva de la realidad en dos conjuntos enfrentados, a los que se estructura a partir de los procedimientos con los que se transforma el juego de intertextos opuestos; es en definitiva el núcleo generador de un discurso arbitrario en última instancia que apunta, a la constitución de un nosotros (con un yo dominante y aglutinador) como sujeto ejecutor de las propuestas que se articulan en los textos de los poemas de (PD).

NOTAS

* Para la presente exposición se ha trabajado con el siguiente corpus de poemas de Persuasión de los días (PD); Ejecutoria del Miasma (EM); ¡Azotadme! (A); Testimonial (T); Es la Baba (EB); Invitación al Vómito (IV); Hay que compadecerlos (HC); Expiación (E); A Pleno Llanto (APLL); Hazaña (H); Dietética (D); Lo que esperamos (LE); textos tomados de la edición de las *Obras Completas de Oliverio Girondo*; Buenos Aires, Ed. Losada, 1968.

1. Austin, J.L. - *Cómo hacer cosas con palabras*. Ed. Paidós, Barcelona, 1982.
2. Benveniste, Emile - *Problemas de lingüística general*. Ed. Siglo XXI, Bs. As., 1973.
3. Lotman, Jurij M. y Uspenskij, Boris A. - *Sobre el mecanismo semiótico de la cultura*. Ed. Cátedra, Madrid, 1979.
4. Maingueneau, Dominique - *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. Ed. Hachette, Bs. As., 1980.
5. Recanati, François - *La transparencia y la enunciación*. E. Hachette, Bs. As., 1981.
6. Todorov, Tzvetan - *Introducción a la literatura fantástica*. Ed. Tiempo Contemporáneo, Bs. As., 1974.
7. Vaccaro, Alberto J. - *Canto y contrapunto pastoril*. Ed. Columba, Bs. As., 1974.

ENRIQUE MOLINA

oliverio girondo en la médula del lenguaje

La primera impresión que se recibe al aproximarse a la obra de Girondo, es la de su fuerza vital. No una exuberancia barroca, la voluptuosidad de las molduras, las evoluciones del ornamento, sino esa especie de frescura permanente, de apasionada disponibilidad para recibir, sin ningún prejuicio estético, arrebato de entusiasmo, el enigma y el hechizo que cada cosa suscita. Vitalidad de grandes pulmones, de gran apetito, de sentidos dispuestos a vibrar intencionalmente por el vuelo de una mosca o una montaña, por la presencia de un perro o la ola que lo seduce con su contoneo. No abre la puerta lentamente para atisbar con precaución lo que la realidad le ofrece en seres y formas en un remolino sin fin: la abre de golpe e irrumpe violentamente, para lanzarse a la cacería del paisaje, con la atención multiplicada del "cazador perdido en los grandes bosques", ante las visiones exuberantes en medio de las cuales ha caído como un huésped inesperado. De inmediato sentimos que su poder es la avidez, el ansioso, insaciable deseo de vivir con cada partícula de este planeta misterioso en perpetua fuga, tan pródigo en placer y en espanto. Cada instante, cada color, cada gesto es una embriaguez a la que muy a menudo, sin embargo, el humor no deja de cuestionar. En sus libros iniciales hay una intensa carga de energía que por su propia exaltación distorsiona el orden utilitario con que la razón ordena las cosas y la existencia. El viaje, el desplazamiento, la carrera en pos de cuanto hace resonar en su espíritu cada instante de su jornada, lo seducen y marcan sus primeras experiencias. No el viaje en busca del exotismo y la aventura romántica, sino por la exigencia de ver, de acoger como una gracia cuanto sale a su paso, y por el profundo sentimiento de que la vivencia, que no se alcanza sólo en el plano del intelecto sino por la conmoción total de todo el ser, será para él la incitación de toda poesía. Tal fue su canto de juventud, cuando aún cree en lo inmediato, fascinado por lo concreto de una realidad sensual, desbocada, que lo ase- dia en todas direcciones.

Luego su avidez, como toda avidez, la del amor o de la verdad, lo empujará hasta los extremos límites de su naturaleza. Su propio impulso lo obliga a atravesar los muros, el ardiente decorado de cada lugar y cada encuentro. Su derrotero será entonces hacia el fuego central, a ese vórtice donde se funde el fulgor del mundo y el fulgor desamparado del hombre en su abandono cósmico. Así llegará a la amargura final de *qué nada toco en todo*, del ser enfrentado a la disolución, al súbito sentimiento de hallarse fuera de lugar en una realidad que de pronto carece de sentido:

*En busca fui de todo
y más y más y más
paría voraz y solo
y por demás demás.*

No podemos detenernos en el examen de cada uno de sus libros como lo haremos de manera más extensa respecto a *En la masmédula*. En 1922 sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* iniciaron un acento nuevo en nuestra poesía. *Calcomanías* apareció en Madrid en 1925. *Espantapájaros* "ese libro admirable del que no ha hablado un solo crítico de las grandes publicaciones y al que la envidia ha evitado toda alusión" — como señalaba Gómez de la Serna a su aparición— es un libro impecable en su tensión poética, poblado de situaciones insólitas, que en cierto modo podrían ser paralelas, con un humor más despiadado, a las que años después padecería el señor Plume de Michaux. Después de *Persuasión de los días*, un exasperado rechazo a una existencia degradada, y *Campo nuestro*, de un imprevisto tono bucólico, se llega a una experiencia poética única en el campo del idioma: *En la masmédula*. La angustia existencial se expresa en esos poemas no como el saldo o balance a la distancia de una experiencia sino como un verdadero "contacto" con el misterio. En este libro la palabra —si pudiera decirse— proyecta, más allá de su sentido inmediato, una especie de cuerpo astral de la misma que crea una aureola de innumerales significaciones. Todo ello pone al descubierto la ansiosa búsqueda de un lenguaje capaz de testimoniar el acento más íntimo con que su ser incide en el mundo. Desde sus primeros libros sus procedimientos de explorador convierten la cortesía en una vieja cicatriz. Así aparece Oliverio Girondo en el fondo de su obra, acariciando con una mano enguantada su piel de hombre de las cavernas.

En *En la masmédula* Girondo puebla su escritura con vocablos propios, que sin embargo funcionan con naturalidad en un conjunto verbal, apoyándose en los elementos fónicos del signo para acentuar la idea a que éste remite. Las palabras entran en una especie de vértigo, en un estado de trance, diría, que conmociona al lector por instalarlo en parajes poco habituales del idioma.

No cede en su propósito, aún a riesgo de extraviarse: *estepandarodo sigo* dice afirmando su decisión de ir lo más lejos posible. Girondo, en efecto, aparece como sofocado en el círculo del lenguaje como si se sintiera finalmente oprimido entre sus límites, con la ansiedad de quien se ahoga en una atmósfera enrarecida. Embiste entonces contra el lenguaje, trata de dilatarlo en todo sentido, llega a sus últimos trasfondos. Está cansado

*de sus regastados páramos vocablos y reconjugaciones y recópulas
y de sus muertas reglas y necrópolis de reputrefactas palabras.*

Su búsqueda se apoya ahora en la sensación auditiva para extender los significados, con el efecto de círculos cada vez más vastos que produce una piedra al caer en el agua. Hay momentos de su poesía en que se acentúa profundamente lo sensorial, en una corriente de grandes ritmos. Escucha *las subvoces que nacen del metafondo eufónico*, traduciéndolas en una corriente verbal de grandes sístoles y diástoles, operando como un alquimista en busca de ese punto en que todos los elementos de la expresión se funden en un oro único. Al poema hay que buscarlo

en la eropsiquis plena de huéspedes entonces meandros de espera
enlunados muslos de estival epicentro
tumultos extradérmicos
escoriaciones fiebre de noche que burmua
y sola sola sola
al abrirse las venas.

Para Gironde la poesía hay que alcanzarla en las zonas más profundas del ser, fuera de todo esteticismo, super impura, en todas las presencias y materiales de la tierra:

en los lunihemisferios de reflujos de coágulos de espuma de arena de los
senos o tal vez en andenes con olor a zorrino.

No es fácil, sin duda, la primera aproximación a *En la masmédula*. Una costa agria, erizada, agresiva, el drama de una desesperada apetencia vital enfrentada al sentimiento de la nada, en medio de lo inusual y lo insólito. Inusual e insólito que no son, desde luego, fruto del capricho o del juego, sino nacidos de la trágica pasión de estar vivo, de una profunda necesidad espiritual que condiciona y exige tal lenguaje. Poesía a la vez de buceo y de ansiedad terrestre:

Y para acá y para allá
y desde aquí otra vez
y vuelta a ir de vuelta sin aliento
y del principio o término del precipicio íntimo
hasta el extremo o medio o resurrecto rostro de esto de aquello o de lo
opuesto
y rueda que te roe hasta el encuentro
y aquí tampoco está
y desde arriba abajo y desde abajo arriba ávido asqueado
por vivir entre huesos
o del perpetuo estéril desencuentro.

De alguna manera la sorpresa inicial del lector que aborda este libro ha de ser igual a la que experimentaría el lector de *Las soledades* al caer, desprevenido, en los relámpagos sintácticos de Góngora. En *En la masmédula* lo que entra en conmoción es el lenguaje en su totalidad. Crea palabras, establece entre ellas relaciones nupciales, descubre sus poderes secretos, hace perder pie en lo racional, en las devociones de la costumbre. El lenguaje se convierte en conjuro, comprometiendo en el mismo movimiento el ser entero, en el plano de la sensación, de la hipnosis, del hechizo.

Tal como si de este modo Gironde apelara a la arcaica relación entre la palabra y la magia. El conjuro, para la mente primitiva, puede ser entre otras cosas una combinación verbal, capaz de actuar físicamente sobre la persona o cosa contra la cual se dirige. Al romper la continuidad de la vida cotidiana abre un paréntesis donde lo totémico interviene en plena libertad. En el conjuro las palabras obedecen a un orden extrarracio-

nal, son a veces meros sonidos, elementos catalizadores, causas ocultas que pueden desencadenar fuerzas. El conjuro no se fragmenta, actúa como una totalidad. Si se alterara alguno de sus elementos o su orden, perdería su eficacia. Quizás las oraciones establecidas de los diversos cultos conserven vestigios de aquél.

"En Gironde hay una verdadera sensualidad de la palabra como sonido —señala Aldo Pellegrini— pero más que eso todavía, una búsqueda de la secreta homología entre sonido y significación. Esta homología, en efecto, supone una verdadera relación mágica según el principio de las correspondencias, que resulta paralela a la antigua relación mágica entre forma visual y significado".

La intensificación del aspecto sensual de la frase contribuye en alto grado al efecto buscado. Las palabras se interfieren, se imbrican, creando nuevas palabras que concentran en una sola múltiples alusiones, donde sonido y sentido se funden generando una particular energía expresiva. Términos tales como *multicriptas*, *interllaga*, *egogorgo*, *agrinomnes*, *reverberalíbido*, *crucipendiente*, *musaslianas*, *bisueño*, *lorosimio*, *lunihemisferios*, *malacordes*, *pregárgolas*, *arpegiolibaraña*, etc., han sido formadas por la lava original del habla, forman una especie de sortilegios verbales donde la percepción intelectual y la sensual forman un todo único.

Tal poesía, por otra parte, nada tiene que ver con la jitanjáfora, como pretende el crítico. Alfonso Reyes, como se sabe, bautizó así a los juegos eufónicos de Mariano Brull, que le inspiraron agudas reflexiones. Ante todo, la de que tales composiciones "imitan" el lenguaje. Juzga que hay jitanjáfora "cuando el lenguaje se vacía de espíritu y obra caprichosamente por un inesperado choque auditivo, como un resorte descompuesto". Resulta imposible afirmar que el lenguaje de Gironde en *En la masmédula* carezca de sentido, que no comunique nada. Además, sus palabras compuestas lo están absolutamente dentro de la mecánica del idioma, sólo que cristalizan de manera instantánea en vez de tardar siglos en hacerlo, como *tragaluz*; *plenilunio*, etc.

El tema del poema *Mi lumia*, por ejemplo, es el amor, el erotismo, la ternura y esos sentimientos se expresan en las asociaciones fónicas que sugieren, de una manera "actuante", ese idioma íntimo de los amantes, especie de fórmulas de iniciados, donde lo mimoso evoca resonancias infantiles, como los restos de un lenguaje más corporal y delirante que lógico: *chuchu*, *mi-mi*, *tu-tu*, *tutita*, *te-te*, etc., especie de gorjeos y murmullos, esos *gomormullos* como los nombra Gironde. Comienza así:

Mi lu
mi lubidulia
mi golosidalove
mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma. . .etc.

Ya el título, *Mi lumia*, concentrando en una palabra los ecos de dos, sugiere de inmediato la idea de luz mía. Como se sabe, *dulia* es el culto de los ángeles, el prefijo *bi*, duplicándolo y uniéndose con luz, reúne todos esos conceptos en un solo vocablo: *lubidulia*. Pero no es la "explicación" de un poema lo que intento, ya que todo poema es inexplicable fuera de sí mismo. El lenguaje de *En la masmédula* es un lenguaje en deli-

rio, y como todo delirio abre perspectivas insospechadas. Actúa de una manera a un tiempo compulsiva y mimética, en una permanente provocación.

Desde siempre, a causa de su absoluta independencia y su genio orgullosamente despreciativo de toda vanidad literaria, se ha pretendido soslayar a Gironde, como si su obra hiciera demasiada sombra a la gloria oficial de otros poetas que pueden aplaudirse sin ningún sobresalto. En una reciente antología, con el excesivo título de *Antología esencial de poesía argentina*, su autor, a quien no se le puede atribuir ignorancia, califica a *En la masmédula* como el retorno "a un vanguardismo grotesco e incoherente" y la vincula a "las jitanjáforas de Brull y los juegos idiomáticos de Lewis Carroll". Y añade "es difícil creer que el sinsentido, el disparate silábico, o el fluir caprichoso de sonidos pueda convertirse en un valor poético permanente". Desde luego que no, pero una poesía lograda a través de un idioma de múltiples resonancias, en la que el concepto no desaparece sino que irradia con mil significaciones, la ambiciosa aventura de alcanzar los últimos relámpagos de la conciencia, con la revelación de una presencia singular, de un espíritu desgarradoramente conmovido por el trágico interrogante de la condición humana, sí puede convertirse en valor poético permanente. El esenciatólogo, como diría Gironde, atraviesa, sin sospecharlo siquiera, por el resplandor de un volcán. ¿Se puede reprochar a Gironde tal circunstancia? Otro detalle de la actitud que señalamos: en la mencionada recopilación no se incluye un solo poema de *En la masmédula*.

"El lenguaje poético —según Cohen— es un apartarse de un modo voluntario y constante de la norma, que sería el habla de todo el mundo. El poeta no habla como todo el mundo aunque se sirva del mismo instrumento". Y también señala que en nuestra época, y esto la diferencia del clasicismo "la originalidad constituye por sí misma un valor estético".

La misma búsqueda de una magia verbal creadora de correspondencias, *les parfums, les couleurs, et les sons se repouvent* tiene claros antecedentes en Nerval, en Rimbaud, en Joyce, etc. Jacques Mercatowin, refiriéndose a *Works in progress* de Joyce, precisa: "la desintegración del lenguaje que conduce a nuevas asociaciones de sílabas, a la caída de ciertas letras y ciertas desinencias, a palabras recompuestas sobre otras palabras, a combinaciones por analogía donde las palabras se transforman, se desenvuelven, se organizan y se descomponen a lo largo del libro, es hecha de la misma manera que lo hacen en la historia de la lengua. No es ya la palabra, es la sílaba, a veces un fragmento de sílaba lo que llega a ser la célula orgánica del lenguaje". Y añade más adelante: "Aquí las palabras forman una nueva materia, ninguna palabra queda intacta, ninguna palabra se hurta a la metamorfosis".

En hispanoamérica, basta recordar a *Altazor* para ver como Huidobro ya deja entrecruzarse amorosamente a las palabras. En Vallejo, la desviación de la norma se produce, en *Trilce*, por la sintaxis:

*A ver, aquello que sea sin ser más.
A ver, no trascienda así afuera,
y piense en son de no ser escuchado,
y crome y no sea visto,
y no glise en el gran colapso.*

Suponemos que tal lenguaje no dejará de perturbar al autor

de la *Antología Esencial*: ¿y ese crome? ¿y ese glise? Los poemas de *Trilce* se organizan con trozos dispersos del habla coloquial campesina, que aparecen y desaparecen de golpe, no poseen una unidad lógica sino emocional. En *la masmédula* hay siempre una profunda coherencia interior.

Su espacio poético está cruzado por tres ejes principales: la pasión enfrentada a la nada, el rechazo de una realidad degradada y la invocación al amor y la mujer como afirmación vital y ascesis, a través de la pasión carnal, a un plano superior del espíritu. Ya en *Espantapájaros* decía: *Si no saben volar pierden el tiempo las que pretendan seducirme*. Así como está cansado

*de tanta estancia remetáfora de la náusea
y de la revirgísima inocencia
y de los instintitos perversitos
y de las ideonas reputonas
y de las ideitas reputitas
y de los reflujos y resacas de las resacas circunstancias*

está cansado también

*de las vueltas y revueltas y las marañas y recámaras y remembranzas y
/remembranzas de pegajosísimos labios.*

Exalta la condición pánica del sexo, pero a la vez con la conciencia de un sueño inalcanzable. En su imagen de la mujer perdura el antiguo y misterioso dualismo. Es la *evapulpo, la dona mórbida ola un compuesto terrestre de líbido edén inferno*, o bien algo lleno de delicadeza vibrátil, *una libélula de médula*, o sólo el naufragio sin esperanza: *las trenzas náyades de Ofelia*.

Nada responde a su interrogación metafísica, reducido al desamparo de un yo que es su única certeza. *Yolleo*, uno de los poemas del libro, es una desgarrada invocación a un Dios inaccesible, *Tatacombo*, hermoso nombre que con el criollo *tata* funde la bóveda del cielo. Un trágico llamado cuya respuesta es el silencio. . . *y hasta cuando?* Gironde asume en su totalidad la condición absurda del hombre fuera de la trascendencia. Pero en uno de sus poemas capitales *El pentotal a qué*, un balance del sinsentido final de las circunstancias que motivan la existencia hay, pese a todo, un destello de esperanza en medio de la noche absoluta, ese . . . *y sin embargo* que cierra el poema pero deja abierto un resquicio hacia una plenitud soñada.

En la masmédula es un libro excepcional, de la más alta poesía, un libro único en el ámbito del idioma. De una unidad que se mantiene sin decaer a un alto grado de tensión emocional, testimonia una profunda actitud subversiva ante los estereotipos de pensamiento que nos ofrece la costumbre y la cobardía intelectual, cuestiona la coherencia del mundo tal como está dada por la razón. Severo Sarduy señala que hay una especial zona de la metafísica que sería el modo de pensar a través de una crítica del lenguaje. En este sentido podemos hablar de un hondo contenido metafísico en la poesía de Gironde, no con el carácter esencialista de la tradición filosófica de occidente, desde los griegos hasta nuestros días, sino a través de una crítica del lenguaje, con cuyas estructuras descodifica la realidad. "Y el lenguaje enseña a pensar", agrega Sarduy. Nada es exterior al lenguaje y en definitiva todo queda englobado en él. Gironde, en *En la masmédula* profundiza no en las apariciones sino en la proyección del lenguaje como clave del mundo.

JORGE SANTIAGO PEREDNIK

"campo nuestro" y propiedades críticas

"¿Es Campo Nuestro un tropezón en el trayecto poético girondino?" "¿Puede ser considerado —ya que ese trayecto es discursivo— como una suerte de fallo en el continuo de sus publicaciones?" Los textos críticos que la obra poética de Giron-do ha suscitado responden a estas preguntas, previas e implícitas, afirmativamente. Campo Nuestro aparece en ellos como un lugar extraño, molesto. Un campo difícil de asir y ubicar dentro del territorio todo; un campo, por lo tanto, no tan nuestro.

En realidad ningún campo es enteramente nuestro. Si es cierto que "pensar un campo es dominarlo" (Hegel), también lo es que su dominio ilimitado es impensable. El concepto mismo de campo implica el concepto de límite; es más, se le subordina en tanto son los límites los que conforman el campo y marcan su extensión. También el dominio precisa de límites para ser posible; necesita de-finir su campo antes de enseñorearse sobre él. En relación al exterior el dominio puede romper un límite para extenderse, sí, pero sólo hasta encontrar otro que le ofrezca resistencia; asimismo puede ocurrir —acción inversa— que lo ajeno rompa los límites y reduzca el campo de lo nuestro. El proceso confirma que el dominio como institución nunca es pacífico, que implica un conflicto, una puja territorial en la que todo campo nuestro acorralla y a la vez está acorralado por lo ajeno, sitiado, y el sitio, se puede puntualizar, es una táctica propia de la guerra. También dentro, en el interior de su campo, el pensamiento es un *dominus* imperfecto: la posesión pasa a ser en definitiva imposible porque el objeto parece cambiar como entre las manos de un prestidigitador: lo que el pensamiento considera nuestro deja de serlo, se vuelve ajeno en un movimiento lento pero constante al que no escapa tampoco lo inerte: metamorfosis: manteniéndose adentro lo conocido consigue eludir el dominio volviéndose lo extraño. Para enfrentar esta dificultad el pensamiento ensaya sus trampas: cuanto resiste a ser atrapado, a ser nuestro, tiende a ser excluido, y esto se verifica en todos los campos. Así, la crítica literaria, en tanto poder que establece un régimen (propio) de lecturas, procrea necesariamente sus marginados. El procedimiento es parecido: lo que no quiere integrarse, el problema, debe ser sistemáticamente reducido; o se lo incluye recuperándolo —que es una forma de excluirlo en tanto es recortado y las partes molestas cuidadosamente mantenidas fuera—, o se lo excluye —que es también una forma de incluirlo en tanto se le asigna coactivamente un lugar, el más oblicuamente molesto: el afuera.

Sean tomados cuatro desarrollos críticos sobre la obra poética conjunta de Oliverio, los de Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Beatriz de Nóbile y Gaspar Pío del Corro; en todos ellos esta mecánica exclusoria se cumple puntualmente. Aldo Pellegrini trata al poema respecto de dicho conjunto como un texto marginal: "un paréntesis, un reposo", en "cierto modo al margen de los dos períodos que configuran la evolución de la poesía de Oliverio Giron-do". Adhiriendo a esta tesis, Enrique Molina considera a Campo Nuestro un alto en el camino. Piensa a la de Giron-do como una obra que "con una misma coherencia interna" "se despliega en una ininterrumpida ascensión, en un proceso que culmina en un punto de incandescencia máxima: su último libro". Respecto de ella Campo Nuestro vendría a representar el contraste, el momento distinto: "situado entre sus dos libros donde la angustia y el furor se agudizan, el poema contrasta. . . como si toda la tensión de *Persuasión de los días* se aflojara en el último instante de paz antes de recrudescer en *En la masmédula*". Hay un dato en el texto

de Molina, una nota en la página 11, que muestra su actitud general respecto al poema: "Citamos los libros de Oliverio Gironde con las siguientes siglas: . . ." Entre los citados falta Campo Nuestro. ¿Olvido? No, ocurre sólo que el tratamiento que le dedica, escaso y carente de referencias, no requiere de siglas, como los otros libros de poemas; respecto de ellos, Campo Nuestro queda, también en virtud de este tratamiento, a un lado. Tanto uno como otro crítico, economía de poetas, son directos: ambos practican la exclusión. Tratan el texto brevemente, muy brevemente, y lo tratan como el libro "menos Gironde", lo desplazan fuera de un supuesto corpus o camino principal. Beatriz de Nobile y Gaspar Pío del Corro, en cambio, esbozan un doble proceso: mientras por un lado, sin demasiados esfuerzos en el caso de la primera y sin éxito en el caso del segundo, buscan recuperarlo desde el punto de vista ideológico, por el otro, al mismo tiempo, buscan excluirlo desde el punto de vista poético. Para de Nobile Campo Nuestro "sensibiliza en un aspecto" "una línea tendida desde los últimos poemas de Persuasión de los días. . . el sentimiento de comunión pacífica con el mundo. Pero esa línea, al mantenerse en Campo Nuestro. . . hace batir en retirada otro muy importante: la *vis* poética, el aliento de la imaginación artística". Y agrega: "como realización estética tiene poco de rescatable". Del Corro, por su parte, considera al poema como la culminación de un proceso —el axiológico— y de una etapa —el reencontro con la naturaleza— de Gironde (he aquí la recuperación ideológica), pero a la vez, entre otras afirmaciones, lo valora como una instancia estética de segundo orden dentro de la "instancia decisiva" ("el tránsito de *Persuasión de los días* a *En la masmédula*"), le atribuye una "claridad casi prosaica" (que para la falaz oposición tradicional significa "una claridad casi no poética") y afirma finalmente, también desde lo poético, "la experiencia conatural que este libro comporta" (completando con esta exclusión el doble proceso).

Las respuestas sobre Campo Nuestro esbozadas en los trabajos críticos se vuelven sobre el trabajo crítico mismo y lo interrogan. ¿Por qué no confrontar textos como *Calcomanías*, *Espanapájaros*, *Persuasión de los días*, *Campo Nuestro* y *En la masmédula* y aceptar, aún admitiendo posibles puntos de semejanza, que se trata de escrituras marcadamente distintas y sus diferencias implican verdaderos cortes; que la tarea integradora ("proceso único", "trayectoria", "coherencia poética", etc.) tiene por fundamento el nombre del autor y no la realidad de los textos (que proponen poéticas distintas); que la unidad es una ficción, mentirosa en tanto oculta ser ficción, fabricada por la lectura? Ni las respuestas, ni tampoco, siquiera, las preguntas, caben en los discursos críticos porque desbaratan la operación ideológica que ellos aceptan y reproducen en su seno: servir a lo uno (el Amo), temer lo que no le sirva (lo múltiple), reprimirlo; en suma, una política (crítica) de máximo empobrecimiento. Reconocer varios Girondes implicaría renunciar al servicio de lo uno y su empresa reduccionista; admitir escisiones y variaciones en el autor significaría denunciar que el nombre, que no cambia, provoca una ilusión respecto de la persona: que la persona tampoco cambia, en este caso la ilusión de que el nombre de Oliverio Gironde designa siempre al mismo, único e invariable escritor. Este efecto ilusorio —nombrar a todos los Girondes en singular, como uno, el mismo— se refleja sobre los textos provocando ese otro gran espejismo en busca del cual corren muchos discursos críticos: la unidad de una "obra". Frases como "la obra" o "la trayectoria", que significan lo plural y están escritas en singu-

lar, anticipan ya el objetivo, el ejercicio de la reducción unitaria sobre la multiplicidad y diversidad de escritos. Siguiendo dicho objetivo, y basada en espejismos (ilusiones) y no en cuerpos (textos), la construcción de estos discursos no puede sino resultar en nuevos espejismos; espejismos porque, ignorancia o malicia, al reivindicar para sí el carácter de críticos y eludir toda crisis, la de sus pretextos y las propias, eluden lo específicamente crítico y literario, y prueban que su existencia tiene un carácter fantasmal. (Si en algún momento Gironde decidió construir un Espantapájaros con el fin de asustar, de proteger sus textos de las depredaciones, no fue necesario; los propios críticos construyeron un Espantapájaros contra sí y lo llamaron "la obra de Gironde"). Así, más que causada en los poemas, hay que considerar esta unidad como un efecto de lectura nacido de los trabajos críticos, de la obsesión unitaria que los anima; la misma que los lleva, ante las diferencias en los textos, a intentar borrarlas: ignorarlas o demostrar que no son tales. En este sentido persiguen el mismo objetivo que la policía con los documentos personales que emite: identificar. Identificar en estas dos acepciones que incluye el diccionario: "reconocer si una persona o cosa es la misma que se supone o busca" y además "hacer que dos o más personas aparezcan y se considere una misma". En ambos casos la empresa identificatoria —imponer la mismidad desde el exterior y por voluntad de un otro— se muestra como una empresa represiva. Pero sobre esta cuestión también Oliverio desautorizó a los guardianes de lo uno con lo que se podría llamar su tesis del cocktail, expresada con distintas fórmulas, antiunitariamente, en diversos textos: "Yo no tengo una personalidad, yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades" (Espanapájaros, 8); "un yo/y mil un yo/y un yo/con mi yo en mi/yo mínimo" (Tantan yo); "mis subyollitos" y "mis ya muertos y revivos yoes" (Yolleo).

Esta tendencia en los discursos sobre un texto (en este caso Campo Nuestro) vuelve a aparecer desnuda apenas se realiza un desplazamiento temporal, un salto atrás de una a otra etapa de la crítica. En los textos que escriben desde el después —el momento crítico que empieza cuando la producción del autor cesa— es el poema distinto, Campo Nuestro, el que sufre un intento más o menos velado de exclusión y recuperación. En cambio en los que escriben sobre él cuando el libro recién es publicado —el momento crítico llamado "de las bibliográficas"— el choque entre una presencia y una ausencia, una realidad conocida, los textos previos, y una desconocida, los escritos aún no escritos, hace vacilar a la tarea crítica en su elección de la táctica manipuladora adecuada. Subordinados a la lógica del trayecto, una certeza —la del texto diferente a todos los anteriores—, un perjuicio —el de que la diferencia en el texto último de un autor que sigue escribiendo es un momento dador de sentido, un hito que marca el cambio de rumbo—, y una incertidumbre —¿qué rumbo seguirán los textos por venir? ¿volverán a la poética anterior o continuarán la del texto recién aparecido?—, juegan impidiendo ignorar a Campo Nuestro, volviendo impracticable sobre él toda exclusión. Para la voluntad manipuladora, en el momento de "las bibliográficas" el espectro de las opciones tácticas frente al texto distinto ha quedado reducido a dos posibilidades: recuperarlo, identificarlo con el trayecto anterior, o trasladar este conflicto de lo diferente de un término de la comparación al otro; el objeto de exclusión o recuperación, en este caso, deja de ser Campo Nuestro para recaer en el tramo previo, el que los críticos etiquetan como "vanguardista" (?), sus tres primeros libros de

poemas. La elección entre estas alternativas va a depender de la posición poética de quien reflexiona.

He aquí otro elemento en este juego, secundario en el sentido que no funda la práctica manipuladora, pero en cambio sí contribuye preponderantemente a definir su modalidad: las adhesiones estéticas del crítico. Acompañando las poéticas vigentes hay en cada momento grupos, verdaderos partidos —a juzgar por sus actitudes— que pretenden cada uno tomar el poder contra los otros: convertir el campo poético en campo nuestro, en propiedad partidaria. Proceso paronomásico en virtud del cual la adhesión poética se transforma en adhesión política y el instrumento crítico en instrumento escrito para luchar por la distribución (apropiación y conservación) del poder en el campo; proceso de conversiones por el cual se realiza —y se muestra— el proyecto del Amo. El conocimiento de dichos mecanismos va a permitir explicar, predecir inclusive, las tácticas desplegadas por estos discursos.

Los tres textos críticos (llamados “bibliográficos”) conocidos sobre Campo Nuestro —el de Ulises Petit de Murat publicado en *Crítica*, el anónimo aparecido en *La Nación* y el de César Rosales incluido en *Sur*— hablan de cómo las diferentes pertenencias poéticas se traducen en pertinentes diferencias manipuladoras a la hora de los procedimientos. Así, el firmado por Petit de Murat, mostrando su simpatía por lo que llama “generación” de la revista Martín Fierro, traza la recuperación del poema desde un conjunto aún más amplio que la obra de Girondo: su grupo de pertenencia originario, la ya mencionada “generación”. Lo localiza dentro de un espacio poético-político incompatible, el llamado “martinfierrismo” (lo cual es un defecto), y, además, lo considera un texto representativo de todo el movimiento (lo cual es un exceso). El título de la nota, “Campo Nuestro, de Oliverio Girondo, otro libro de la generación de Martín Fierro”, y su comienzo, “De nuevo la generación de Martín Fierro, dando prueba de su fuerza creadora, nos da un gran libro”, son elocuentes. Las notorias diferencias entre las poéticas de Campo Nuestro y de la generación martinfierrista han sido borradas; el texto “distinto” que leído desde las Obras Completas de Girondo violentaba la lógica del trayecto y provocaba su marginación, por obra y arte de la homología aparece pacíficamente integrado no sólo en la obra de su autor sino incluso en la de sus compañeros de ruta y como uno de sus “grandes” exponentes. Esta represión de las diferencias resulta tan llamativa que el texto crítico necesita justificarla; el argumento es que esos hombres —Girondo, Güiraldes— cultivados en la cultura europea (lo culto), sorprenden dando una visión “cierta” de nuestro campo (lo oculto). Y que es justamente la sorpresa, rasgo característico y permanente (“constante”) de las poéticas martinfierristas, la que vuelve a estos textos-sorpresa, como Campo Nuestro, representativos. Escribe U. P. de Murat: “Esa fue la sorpresa constante de la generación de Martín Fierro. Sus hombres cultos, hechos a las más altas disciplinas universales, con un tono europeo en cuanto lo europeo es la legitimación de la espléndida herencia greco-latina, de pronto, como en el caso de Ricardo Güiraldes, nos dieron una versión cierta de estos lugares, de nuestro destino y origen”. Obsérvese el juego de exclusión-recuperación, cómo las diferencias son anuladas ocultándolas bajo uno de sus efectos, la sorpresa. Y cómo la sorpresa, al ser repetida, convertida en mecanismo constante, deja de sorprender, se anula a sí misma.

La función hace al órgano: también en la nota sin firma de



La Nación y en la firmada por César Rosales, la modalidad crítica de estos textos se explica por su interés político fundamental: la lucha por el poder en el campo. Y se expresa mediante lo que se podría considerar una estrategia primaria: valorizar el espacio propio, el neorromanticismo vigente en esos años 40, y —efectos destructivos de la ambición de poder— desvalorizar, excluir, a su antagonístico imaginario, el anterior poderoso aparente del campo poético argentino, el movimiento martinfierrista en el que se inscriben los primeros libros de Gironde. Así, la nota de La Nación califica éstos de “ágiles pueretas”, “fuegos artificiales”, “barroquismo extranjero”; la de Rosales de “vanos extravíos retóricos”, “meandros del delirio ultraísta”. El viraje que significa la aparición de Campo Nuestro (en ese momento el texto último), más el antecedente recuperable de *Persuasión de los días* (el texto previo), anima estas bibliográficas a mantener la doble esperanza de que la actitud renovadora de los tiempos de Martín Fierro sea sepultada definitivamente y que la conversión al neorromanticismo se realice. (Y el viraje del próximo libro de Oliverio, *En la marmécula*, se encargará de establecer el significado de esa esperanza, al tiempo que pondrá en cuestión el tema de un “trayecto” y una supuesta “lógica” en su trazado.) La apuntada coincidencia en los juicios y expectativas respecto al pasado y al futuro de la “obra” de Gironde, sin embargo, debido a diferencias en sus concepciones neorrománticas se rompe a la hora de valorar el presente, el grado de conversión que registra Campo Nuestro. Mientras el texto de La Nación lee el poema como la renuncia de Gironde a los artificios vanguardistas y la definitiva adscripción a su fe estética (y agrega: “Con este libro Oliverio Gironde nos da lo mejor de sí mismo”, “el autor... se muestra aquí espiritualmente maduro”), para el escrito de Rosales, desde una estricta ortodoxia, Campo Nuestro no pasa el examen: es una tentativa “hacia una experiencia poética no plenamente madurada”, con “ciertos recursos verbales característicos” que “denuncian todavía vestigios, adherencias obstinadas a una modalidad que tuvo resonancia en un amplio sector de la escuela ultraísta local y particularmente en el propio Gironde”. El dictamen dice: la conversión no ha sido total. Sin embargo, voluntad de expandirse, búsqueda de adeptos propia de quien aspira a tomar el poder e imponer su verdad, el texto crítico de Rosales termina ofreciendo al autor de Campo Nuestro su mejor voto, el de un futuro neorromántico en plenitud: “que la ocasión, con la incoercible fuerza del destino, llegue a tiempo para concederle la gracia de encontrarse definitivamente con su campo, con su nada esencial, que es su sustancia y su latido. Un encuentro así bien podría originar un suceso: una poesía honda, vertebral, bien enraizada en la tierra y en el corazón”. Es el deseo de lo uno: ojalá escribas como yo (quiera). Y es la fórmula de la ideología romántica: ocasión más destino más gracia igual suceso.

¿Poemas marginales? ¿Tramos marginales de una obra? Contra el disfraz de un supuesto marginamiento objetivo, que nacería de la escritura, corresponde hablar de una subjetividad encubridora: de lecturas y textos que marginan. O que recuperan, violentan la naturaleza de los campos textuales hasta convertirlos en nuestros. Y cuyas manipulaciones producen el efecto de un falso infinito: se repiten y repiten. El por qué la dominación en los discursos críticos parece inevitable, encuentra su porque en la postura que adoptan: como el Amo, presentan una verdad que afirma decir cuál es la verdad de otro texto y, explícita o implícitamente, que esta verdad es una sola. Además pretenden que el forzar en otro texto una verdad desde

afuera y a posteriori (la manipulación) es lo que constituye o define a la crítica. Y están los efectos del Amo, que llevan a comprobar cómo estas manipulaciones críticas registran el mismo tenor que las manipulaciones sociales, cómo de ellas nacen los marginados, las víctimas de la política de sumisión a lo uno, personas, textos, grupos de unas u otros que no se integran y por ello no son toleradas en este mundo (de lo unánime) y, si fuera necesario, se pretende hacer desaparecer. Pero se puede escribir sobre un pre-texto sin forzarlo a repetir una verdad ajena, es decir practicar una crítica no autoritaria, por ejemplo, si se piensa que cada texto se presenta con su verdad, el texto mismo, y se concibe a éste como una confluencia de escritura y lectura; en este caso ni siquiera su verdad permanece siendo una en la medida que el encuentro entre la escritura y las lecturas (el texto) se renueva en cada oportunidad, es siempre distinto. Hay una pesadilla “vandálica y contagiosa” que habría que disolver para permitir otros sueños: la de la figura siniestra de un dictador eligiendo textos, asignándoles lugares y funciones, fabricando un sistema literario mientras desde sus confines las ausencias, presencias prohibidas, se reflejan como sombras fantasmales sobre él. Para resistir a este sistema (que como tal no puede dejar de ser un sistema de dominación —de inclusiones y exclusiones—, una organización parcelaria y carcelaria), se puede empezar mostrando su lógica, su razón de orden. Se puede, por ejemplo, descentrarlo para invertir su jerarquía haciendo, por un momento, aparecer como protagonista a un texto “marginal” (marginado) cualquiera, como se hizo, en este caso, con Campo Nuestro. La intención es exponer algunos *tics* mediante los cuales la manipulación se realiza, dejar en evidencia la participación entusiasta de la mayoría de los discursos críticos en el régimen generalizado de la dominación.

NOTAS

- Estos párrafos conforman la primera parte de un escrito más extenso sobre Campo Nuestro. Las citas corresponden a los siguientes libros o artículos:
 - * Aldo Pellegrini, *Oliverio Gironde*. (E.C.A., Bs. As., 1964).
 - * Enrique Molina, Prólogo a las *Obras Completas* de Gironde. (Losada, Bs. As., 1968).
 - * Beatriz de Nóbile, *El acto experimental*. (Losada, Bs. As., 1972).
 - * Gaspar Pío del Corro, *Los límites del signo*. (García Cambeiro, Bs. As., 1976).
 - * Ulises Petit de Murat, “Campo Nuestro”, de *Oliverio Gironde, otro libro de la Generación Martín Fierro*. (En el *Diario Crítica*, Bs. As., 13 de Diciembre de 1946).
 - * César Rosales, *Oliverio Gironde: Campo Nuestro*. (En la *Revista Sur*, Bs. As., Mayo de 1947).
 - * Anónimo, “Campo Nuestro”. (En el *Diario La Nación*, Bs. As., 10 de Diciembre de 1946).

NESTOR PERLONGHER

el sexo de las chicas

La sensualidad de la poesía de Gironde ha sido reiteradamente aludida por los comentaristas. Aldo Pellegrini nota que "en Gironde hay una verdadera sensualidad de la palabra como sonido"¹. Enrique Molina, tras reconocer "su contenido de voracidad sensual", va más lejos cuando escribe:

*poesía fosfato destinada a la formación de un sentimiento intraorgánico llena de cráteres genitales de plexos y constelaciones núcleos delicados y terribles. . .*²

Sensualidad, hum, sensualidad. Dice Gironde:

Yo dudo que aún en esta ciudad de sensualismo, existan falos más llamativos y de una erección más precipitada, que la de los badajos del 'campanille' de San Marcos. . . (VP, 66)

Un documento de dudoso origen —una carta anónima hallada por Jorge Schwartz en el archivo de Gironde— da cuenta que esa sensualidad no precisa ser necesariamente percibida en el nivel del sonido, ni cogida por los garfios —sin duda bellos— de la metáfora. Ella también puede ser pescada desde lo que popularmente concebiríase como sexual, u obsceno, y que suele expresarse a través de formas, digamos, menores: la literatura de las paredes de los baños públicos, por ejemplo. En una palabra, desde lo más chanchó. Dicho anónimo es de un tenor tan bajo³ que no ha conocido hasta ahora las prerrogativas de la publicación —su destino, como el de los *grafitti* porno, es circular oscuramente. Pero acaso, por una especie de velado pudor ("el arte eleva", dice Fogwill), negar la reverberancia, en nuestros putos oídos, de lo obsceno? Por detrás de esa sensualidad, a ella imbricado, hay un "sexualismo":

entre las creaciones que inventa el sexualismo (E, 198)

¿Cómo aparecen las alusiones sexuales en la poesía de Gironde? ¿A qué aluden?

Comencemos con las Chicas de Flores.

"Chicas de Flores, que —dice Molina⁴— son también chicas de flores, cuyas nalgas remontan de una mitología de familias". Recordemos que ellas

. . . aprietan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda. . .

y que

Al atardecer, todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones. . .

y que

. . . de noche, a remolque de sus mamas (. . .) van a pasearse por la plaza, para que los hombres les eyaculen palabras al oído, y sus pezones fosforescentes, se enciendan y apaguen como luciérnagas. . .

Luego, sabemos que:

Las chicas de Flores, viven en la angustia de que las nalgas se les pudran, como manzanas que se han dejado pasar, y el deseo de los hombres las sofoca tanto, que a veces quisieran desembarazarse de él como de un corsé, ya que no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojarlo, a todos los que les pasan la vereda" (VP, 66)

Hay, por un lado, un sexo reprimido; por el otro, un sexo despedazado. La imagen del deseo apareciendo detrás de la cas-



ta apariencia de normalidad —del deseo trastornando el paisaje, trastabillando lo social— es habitual en Girondo. En “Río de Janeiro”:

Hay viejos árboles pederastas, florecidos en rosas té; y viejos árboles que se tragan a los chicos que juegan al arco en los paseos

Y:

El sol ablanda el asfalto y las nalgas de las mujeres (. . .), sufre un crepúsculo en los botones de ópalo que los hombres usan hasta para abrocharse la bragueta (VP, 61)

En “Paisaje Bretón”:

*un pedazo de mar
con un olor a sexo que desmaya (VP, 53)*

Los pechos de las mujeres saltan también de deseo en “Corso”:

*mientras las chicas
se sacan los senos de las batas
para arrojárselos a las comparsas (VP, 74)*

En “Casino”:

Unas tetas que saltarán de un momento a otro del escote, y lo arrollarán todo, como dos enormes bolas de billar

y, ahí mismo:

Hay efebos barbilampiños que usan una bragueta en el trasero. . . (VP, 75)

La sexualidad se revela frente a los mismos estandartes de la prohibición de “Sevillano” (que bien podría llamarse “Sevillana”)

Y mientras, frente al altar mayor, a las mujeres se les licúa el sexo contemplando un crucifijo que sangra por sus sesenta y seis costillas. . . (VP, 87)

En “Verona”:

¡Se celebra el adulterio de María con la Paloma Santa!

Y está:

. . . La Virgen, sentada en una fuente, como sobre un “bidé”

entre

. . . capiteles donde unos monos se entretienen desde hace nueve siglos en hacer el amor. (VP, 88)

El mismo sexo que las chicas de Flores lanzan a las veredas, es servido en “Café-Concierto”

La camarera me trae, en una bandeja lunar, sus senos semidesnudos (VP, 55)

La fragmentación de los cuerpos se explicita en “Croquis en la Arena”

Brazos,

Piernas amputadas,

Cabezas que se reintegran

. . . los ojos de las chicas que se inyectan novelas y horizontes

y

Rocas con pechos algosos de marinero y corazones pintados de esgrimista (VP, 56)

La mirada libidinal enchastra también a las familias, en "Apunte Callejero":

En la terraza del café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas.

Rescapitando: hay una libidinización de lo social. Lo aparentemente regido por normas civilizadas, "asexuadas", encubre una intensa circulación pulsional, tal que:

De repente: el vigilante de la esquina detiene de un golpe de batuta todos los estremecimientos de la ciudad, para que se oiga en un solo susurro, el susurro de todos los senos al rozarse.

Dicha develación de lo sexual no respecta los símbolos religiosos; parece encarnizarse, más bien, con ellos: en la España de *Calcomanías*, el universo masculino y misógino del Club de Hombres de "La Casa de las Sierpes":

Cada doscientos cuarenta y siete hombres, trescientos doce curas y doscientos noventa y tres soldados, pasa una mujer. (CC, 98)

La homosexualidad pringa el poder:

... los hombres recuéstanse en los muros donde penden alfanjes de zarzuela y el Kaiser abraza en las litografías al Sultán (CC, 106)

Pero el Sexo es Pecado:

Seguido de cuatrocientas prostitutas arrepentidas del pecado menos original, el Cristo del Gran Poder camina sobre un oleaje de cabezas, que lo alza hasta el nivel de los balcones, en cuyos barrotes las mujeres aferran las ganas de tirarse a lamerle los pies. (CC, 134)

Y la consumación está tabuada:

... los cachetazos con que las niñas persuaden a los machos de que no hay nada que hacer sino dejarlas en su casa, y sepultarse en la abstinencia de las camas heladas. (CC, 112)

Entonces la Religión, lugar de emisión de la ley, es sin embargo erotizada:

... los nazarenos... llegan, acompañados de un amigo, a presentarle la virgen, como si fuera su querida. (CC, 121)

Y, ahí mismo:

... Las mujeres ensayan su mirada "Smith Wesson"; pues, como las vírgenes, sólo salen de casa esta semana, y si no cazan nada, seguirán siéndolo.

Tantas dificultades inducen a otros métodos:

... los presidiarios esperan... que las vírgenes pasen por la cárcel antes de irse a dormir, para sollozar una "saeta" de arrepentimiento.

que se perpetran bajo los rituales más inesperados:

Delatemos un onanismo más: el de izar la bandera cada cinco minutos (CC, 140)

El despedazamiento de la sexualidad se opera en varios sentidos: por un lado —como vimos en "Exvoto"— los cuerpos se despedazan. Por el otro, la sexualidad misma aparece despedazada en todos los rincones del cuerpo social. Pero, además el asiento mismo del deseo "personológico" —el yo— se fragmenta:

Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades. . . (..)

¿Qué clase de contacto pueden tener conmigo, me pregunto, todas esas personalidades inconfesables, que harían ruborizar a un carnicero? ¿Habré de permitir que se me identifique, por ejemplo, con este pederasta marchito que no tuvo ni el coraje de realizarse. . .? (E, 171)

Y se lamenta:

¡Pensar que durante toda su existencia la mayoría de los hombres no han sido ni siquiera mujer! (E., 188)

Y el gran poema sexual de Gironde

Se miran, se presienten, se desean

está casi íntegramente escrito en "se". Lo que puede dar para suponer un "ellos", sí; pero pensémoslo también en ritmo de "se" impersonal:

*se perforan, se injertan, se acribillan (..)
se remachan, se injertan, se atornillan (E, 179)*

No hay objeto amoroso individualizado; hay "tipos" de mujeres: mujeres vampiro, mujeres con un sexo prensil, mujeres eléctricas. El deseo se roza —bataillanamente— con la muerte:

Hasta que el día menos pensado, la mujer que nos electriza intensifica tanto sus descargas sexuales, que termina por electrocutarnos en un aspasmo, lleno de interrupciones y cortocircuitos (E., 198)

Y:

... su sexo —lleno de espinas y tentáculos— se incrustaba en mi sexo, precipitándose en una serie de espasmos exasperantes. (E, 184)

Ser todos los sexos:

Poseer una virgen es muy distintos a experimentar las sensaciones de la virgen mientras la estamos poseyendo (E., 187)

Este pansexo será, hacia el final de la obra (*En la Masmédula*), un "panyo":

*posyo del mico ancestro semirefluido en vilo ya lívido de libido
yo tantan yo
panyo
(..)
pulpo yo en mudo nudo de saca y pon gozón en don más don tras don
yo vamp
yo maramante (EM, 450)*

Ya a esta altura, la desestructuración de la escritura opera también una redistribución —no menos intensa—

de la enllagada lívido posesa (EM, 404)

que sofisticada hasta lo indecible la fluxión pasional:

en lo erecto por excesos lesos del erofrote etcétera

o en bisueño exhausto del "dame toma date hasta el mismo testuz de tu tan gana" (EM, 405)

Aparecen nuevos objetos, conjúganse nuevos verbos.

ascuacanes ninfómanos
(...)

que malciernen inhímines posueños de podrelengua amante (EM, 407)

con su eromiel (EM, 443)

cátame su evapulpo (EM, 446)

gozondo (EM, 455)

venusafrodea
eropsiquisedas (EM, 421)

El "Maspleonismo" de la "Masmédula" se inicia con:

Masturbio
más sacra carne carmen de hipermelosos púberes vibrátiles de
sexotumba gondola
en las fauces del cauce fuera de fértil madre del diosemen

(Piénsese en "sexotumba" y "diosemen": sexo-muerte-religión; suena a Bataille, verdad?)

Y luego:

más jaguares deseo
(...)
ya que hasta el unto enllaga las mamas secas másculas
y el mismo pis vertido es un perverso feto si se cogita en fuga

acabando en:

... *sorbentes ventosas de bostezos (EM, 423)*

Tal la sexualidad que rezuma en "Trazumos":

su corola los muslos los tejidos los vasos el deseo los zumos que fermenta la espera (EM, 426)

que el poeta, en "Vocación de Dado" duda si

... *revertir mi arena en clepsidras sexuales*
y sincopar la cópula
(...)
prostitutivamente (EM, 419)

Diríase que la explosión de la escritura hace explotar también la semántica de la sexualidad, que se dispersa y acopla en todas direcciones, en un generalizado "erofrote". En este erofrote frótanse las palabras. Al sincopar la cópula, la escritura toma ella misma el ritmo sincopado de la cópula:

una oruga lúdica desnuda sólo nutrida de frotos
un chupochupo súcubo molusco
que gota a gota agota boca a boca
la mucho mucho gozo (EM, 457)

Antes de acabar, no nos hurtamos a la tentación de indicar algunas sugerencias. El "sexualismo" de Gironde parece proceder de una desterritorialización eminentemente paisajística —al estilo tal vez de Blaise Cendrars—, pero donde los cortes del deseo están marcados —los lugares donde el deseo rasga la mascarada social. Esta libidinización se vuelve luego contra el propio yo —la identidad— y disuelve al objeto: "mujeres que vuelan". Finalmente, lo que era disipación perversa, con algo de regodeo (sobre todo en *Veinte Poemas*) se vuelve contra el

verbo, embiste el modo mismo de articulación de las palabras, de producción de sentido. Sería tal vez audaz sugerir que *En la Masmédula* es un lugar de fuga —libidinizada— de sentido, donde la pulsión carga los significantes y los desmelen. Nos hemos conformado, pues, con señalar los lugares donde esa semantización de la sexualidad "erofrota", "venusafrodea". Y ver qué es lo que ella dice "de" la sexualidad, cómo la dice.

Hasta que, al final de *En la Masmédula*, sobreviene el "Cansancio"

... *de la revirgísima inocencia*
y de los instintos perversitos
y de las ideítas reputitas
y de las ideonas reputonas (EM, 459)

Cansancio al que nos plegamos para cerrar esta puta nota.

1. Citado por Enrique Molina en "Hacia el Fuego Central o la Poesía de Oliverio Gironde", Prólogo de *Obras Completas* de Oliverio Gironde, Losada, Buenos Aires, 1968. Las citas de Oliverio Gironde pertenecen a esa edición —la inicial indica el libro— VP: *Veinte Poemas para ser leídos en un tranvía*; CC: *Calcomanías*; E: *Espantapájaros*; EM: *En la Masmédula*; seguido del número de página.
2. Enrique Molina, Prólogo a la obra citada.
3. La carta se encuentra en el archivo del Sr. Washington Pereyra (Bs. As.). Está fechada el 2 de diciembre de 1925; el membrete con el nombre del remitente, está arancado. Firma: "Un porongo, vulgo priapo". Reproducimos algunos párrafos, respetando la ortografía: "... imagínese señor Gironde, Santo Oliverio, las diabluras que no hubiera yo hecho con el sexo de una bella niña de flores en el bolsillo; pero ahora viene a mi memoria, que cierta vez, caminando por una calle de Flores, vi junto al cordón de la vereda, una cosa sangui-nolenta, de forma sugestiva, a la que di mayor importancia; ahora se me ocurre que era un sexo caído a quizá que Santa niña de Flores (...). Siempre le oí decir a papá, que no le gustaban las casas con balcones, y ahora me explico el porqué; seguramente para mis hermanitas no cuclguen los cenos en él; y tú Oliverio, a ti que te es dado verlo todo, jamás viste un jovensuelo chupar como un ternero mamon, el ceno colgado desde un balcón, que tiernamente le ofrecía alguna preciosa niña". Y concluye: "Ya que me jodiste en veinte guita, gasto otros cinco en estampilla, y te hago sentir el pijaso de mi admiración como un "egrete" en tu ojete."
4. Enrique Molina, obra citada.

la literatura bifronte

Con la publicación de *Espantapájaros*, a poco de comenzada la década del treinta, Gironde decidió radicarse definitivamente en Argentina. El lanzamiento del libro, un espantapájaros transportado por las calles de Buenos Aires, fue, quien puede negarlo, una buena idea publicitaria, pero también uno de los últimos gestos públicos (quizás el culminante) del más extremo de los vanguardistas de los años veinte. Con ese volumen, paradójicamente, se detenía y quedaba solitariamente clavado en estas llanuras quien hasta entonces había vivido como trashumante, alternando lapsos entre su país y Europa. Sin duda el poeta amaba los viajes. Siempre en movimiento, siempre en tránsito, la suya, fue, en rigor, más una moral del gozante que la de alguien impulsado a la acción. Su trayectoria, hasta ese momento, era parecida a la de algunos argentinos de principios de siglo, hijos de familias patricias afortunadas que, o bien eran enviados a estudiar a Europa o meramente paseaban su ocio por el mundo. A diferencia del iniciático viaje a París que tantos colegas menores que él, compañeros martinfierristas, habrían de llevar a cabo, para comenzar auspiciosamente la tarea intelectual, Gironde no debía confirmarse en el viejo mundo, sino por el contrario, en su patria. Pero, como europeo. Para Gironde, como para otros pertenecientes a la clase dirigente, la argentinidad iba de suyo, es decir, no necesitaban demostrarla pues les pertenecía por esencia. Sólo quienes eran recién venidos, los inmigrantes, hacían ostentación, pues precisamente, no lo eran. Gironde desde ese lugar, justificaba su tarea de escritor europeizado. Este atributo no cuestionaba su condición de argentino. Esto le permitía ser el más radicalizado de los escritores argentinos europeizados o el más indemne, junto a otros como él, inmunes a todo tipo de enjuiciamiento sobre sus tareas por una cultura argentina. Con *Espantapájaros*, tiene éxito, pero la escritura que instaura, adocena la vanguardia no sólo *espanta*, sino que avienta (hasta que llegue la oleada surrealista) a los que quisieron posarse en sus textos.

Con *Espantapájaros*, sospechamos, comienza una nueva secuencia, sobre la que confluyen sus trabajos anteriores, pero que no se petrifican en él. Podemos aventurar, que en este texto comienza cabalmente Oliverio su tarea de poeta renovador. Pero, nos interesa aquí señalar algunas posibles vías de acercamiento a los libros anteriores al de 1932. En particular *Calcomanías* de 1925. Dejaremos de lado la problemática de si las metáforas de los primeros libros de Gironde proceden del *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones o del *Cencerro de Cristal* de Ricardo Güiraldes. Creemos que esto ya ha sido despejado. En esta línea, señalaremos, brevemente, que no ha sido destacado lo suficiente por su gravitación e importancia entre los hombres del veintidós. Nos referimos a Ramón Gómez de la Serna. Este no sólo respaldó a Oliverio sino que fue su ídolo celeste. Maestro de irreverentes, su hallazgo, la greguería, inesperada y graciosa, puede leerse en más de un verso de nuestro poeta y entre los pliegues de algún *Membrete*. Obviaremos la disputa acerca de cuánto de creacionismo, futurismo, ultras-

mo o surrealismo tienen sus primeros poemas. Veamos, entonces, otros asuntos.

El viaje de Gironde como el de Güiraldes o el de Victoria Ocampo, para referirnos a tres coparticipantes de similares proyectos culturales, es de signo inverso al de los escritores más jóvenes. Estos van como turistas, aquéllos viven allá y hacen turismo en y desde Europa. La vuelta al país es para diseminar nuevas estéticas, para crear espacios de lectura para sus propias producciones y para reproducir y religar la cultura argentina a la europea. Esta labor, no es otra que la que llevaron a cabo los hombres del ochenta y más atrás, los del treinta y siete. Por eso el escritor-mecenas, renovada versión apolítica del político roquista (no eran otra cosa que sus hijos) construye desde la década del veinte, zonas de intercambio que sucesivamente se complementarán: *Proa*, *Martín Fierro*, *Sur*. Recuérdese la hegemonía de Ricardo Güiraldes en la primera, y Gironde y Ocampo en las siguientes. El tránsito de la publicación inicial hasta la legendaria revista *Sur*, habla de una cada vez mayor expansión, estabilidad y oficialización. Obviamente los escritores jóvenes se adecuaron a ese proyecto cultural hegemónico, que no era propio. Señalamos esto, pues, aventuramos que *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925) son textos bifrontes. A pesar de su carácter revulsivo, escandaloso o trepidante, pertenecen aún al sistema literario de la generación del ochenta. Es posible leer en ellos al paradigmático libro de viajes, típico del siglo XIX. Género en extinción, aún es reconocible en los primeros de Gironde, pero también en la nueva forma que adopta en los *Testimonios* de Victoria Ocampo (1924) y en *Xaimaca* (1923) de R. Güiraldes. Desde esta perspectiva, la movilidad, tematizada hasta en los títulos de esos "poemarios de viaje" no es explicable tan sólo como la mera adecuación a la doctrina futurista (con sus imperativos a la veneración de los vertiginosos y moderno) sino que puede comprenderse como requerimiento del propio sistema literario argentino. El ochenta se puede leer también en la incertidumbre que padece Gironde en *Veinte poemas*, respecto de sus destinatarios. El *entre nos* se expande en las dedicatorias de las *Calcomanías*. Del mismo modo, en ese discurso poético digresivo y elíptico. Asimismo, el fragmentarismo o reticulación de objetos o personas no es únicamente imputable al cubismo que regiría la visión poética, sino resultado de los efectos que sobre la década del veinte aún ejercía el ochenta. Hemos dicho que los primeros textos son bifrontes. Ya enumeramos lo que mira hacia atrás; digamos brevemente lo que mira hacia adelante. Retenemos el manifiesto personal de *Veinte poemas* (cortar amarras con la lógica, exaltar lo cotidiano, reivindicar la mirada pueril, reinventar el amor, adoptar un tono blasfemo, amar lo contradictorio) y el Manifiesto de la revista *Martín Fierro*, programa generacional. Homologable a otros de la vanguardia europea, posee, no obstante, un tono imprecatorio y una confianza en nuestra prosodia, encomiable. También señalamos la problemática referida al calco, a la reproducción, a la captación del instante, siempre puestas en duda. Evidentemente Gironde, en la década del veinte, sumó sus textos a la pintura (sus poemas son apuntes, bocetos, croquis) sin embargo pareciera que la visión no es confiable. Dicho de otra manera: el poeta escribe para pintar una realidad a la que deforma; pero sus propios dibujos ilustran y normalizan "realmente" su escritura. Esta desconfianza en la mirada, deja paso a una mayor confianza en la palabra. Por esto, a pesar del sesgo irreverente que ofrecen sus primeros poemas, el trabajo con la palabra, comienza con *Espantapájaros*. Con ella transformó los hábitos perceptivos y de escritura de la poesía.

¿a quién espanta el espantapájaros?

1. Un Golem a contrapelo

A cincuenta años de su concepción, el *Espantapájaros*¹ girondiano parece haber perdido en parte su poder de espantar. Construido por Gironde, el enorme muñeco representa una especie de *Golem* invertido. Así como el *Golem*, el Espantapájaros —desprovisto éste de cualquier connotación religiosa—, se constituye también en artificio lingüístico, en el que lo místico es desplazado por lo poético². Gironde concibe el Espantapájaros como una invención del lenguaje: representa su poesía con la imagen del engendro, y lo traduce en forma de caligrama. Monstruosos ambos, el muñeco del rabino de Praga imita y sirve al amo, es su propia extensión; el de Gironde, en cambio, es justamente una interpretación invertida del *Golem*, en tanto simboliza todo aquello que Gironde combatió en vida: el academicismo. Así, en vez de ser una proyección de la identidad del amo, encarna su alteridad, su diferencia. Es el académico que lucha contra la vanguardia, un grotesco disfraz de la tradición, que nace, irónicamente, bajo el signo de la muerte: su cuna es una carroza fúnebre.

Dos testimonios relatan su historia. El primero, de Aldo Pellegrini, refiere la osadía empresarial del poeta Gironde:³

Espantapájaros aparece en 1932 y con él Gironde realizó una curiosa experiencia publicitaria. A raíz de una apuesta surgida en una discusión con algunos amigos sobre la importancia de la publicidad en la literatura, se comprometió a vender la edición íntegra de 5.000 ejemplares del nuevo libro mediante una 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.

Sin duda, Walter Benjamín se deleitaría con los resultados del Espanta-aura forjado por Gironde. Idea reforzada por el segundo testimonio, de Norah Lange, quien narra cómo ella misma salvó el monstruo del sacrificio ritual de la hoguera:⁴

Con él se paseó Oliverio quince días por Buenos Aires para vender el libro. Oliverio pensaba que un libro es como un objeto que se vende a fuerza de propaganda. Fue a su regreso de Europa en 1932 cuando editó Espantapájaros. El muñeco iba en una carroza coronaria —de esas que llevan las flores y van detrás del coche fúnebre— tirada por seis caballos, con un auriga y lacayos, vestidos según la moda Directorio, apostados a cada lado. El muñeco hecho en papel maché es igual al que pintó Bonomi para la tapa del libro. Es el "académico" que íbamos a quemar en el patio de la SADE el día que celebramos las bodas de plata de la revista Martín Fierro. Lo hizo Oliverio y la cabeza la diseñó Butler. Yo no quise que lo quemaran y lo traje a casa. El día de la fiesta el "académico" llegó del brazo de dos muchachas preciosas.

Entre la fuerza inaugural de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), y la extraordinaria realización de *En la masmédula* (1954), el *Espantapájaros* quedó relegado, como hijo del medio sobre el que pesara el estigma de la fealdad. De hecho, este libro no mereció mucha atención entre los estudiosos de la obra girondiana, en comparación con el espacio y el interés dedicado a sus otros textos. Así, Marta Scrimaglio, autora de los primeros ensayos sobre la poesía de Gironde afirma que "*Espantapájaros* —libro que comienza a señalar la entrada de Gironde en un clima más o menos surrealista—, despojado

de todo intento plasmador, no merece estudio más detenido".⁵ Aunque ciertos textos críticos, como los de Enrique Molina⁶ y los de Beatriz de Nóbile⁷ hayan tratado de rescatar el monstruo del olvido, hoy se lo recuerda más por su valor meramente anecdótico que por su fuerza poética.

Podemos reconocer, más allá de esquematismos cronológicos, cómo el *Espantapájaros* se sitúa entre dos extremos de la producción poética de Gironde. Los dos textos iniciales (*Veinte poemas* y *Calcomanías*) representan un mirar *hacia afuera*, un abrir de ojos de recién nacido, que en su ansia de capturar el mundo, procura aprehenderlo en una visión cosmopolita, de construcción simultánea. Y como si la palabra no le bastase, Gironde corrobora la descripción verbal con dibujos de su propia mano, rápidos croquis del viajante, del turista aprendiz. El universo del poeta propicia una euforia de los objetos, en una descripción cosificada que privilegia el referente externo. *Veinte poemas* está lejos de una actitud intimista o psicológica. Al contrario, el yo lírico se funde con los objetos que lo rodean.

El otro extremo está representado por *En la masmédula*, el viaje poético más importante emprendido por Gironde: periplo por el mundo del significante, hacia la esencia medular de las palabras. Una inmersión en el universo del lenguaje, que rompe con todas las estructuras de superficie, y transgrede las normas de la sintaxis. Hay un oírse a sí mismo (de ahí la grabación de *En la masmédula*, único registro sonoro que Gironde nos ha legado), desencadenando la conciencia, ruptura y reestructuración de su propia palabra.

Hay entonces en Gironde un desplazamiento continuo de referentes, que se inicia por la geografía, para terminar en la palabra. Desde la función predominantemente referencial, hacia la función metalingüística en su más alta densidad. De la exaltación de los objetos, hacia la palabra como objeto. En medio de estos dos focos de tensión surge en *Espantapájaros* la "voz" del poeta, representada por un YO. Es como si de repente la escritura de Gironde despertase para un estado de conciencia del ser, en que el muñeco se limitara a personificar un travesti de la condición humana revelada por el texto.

El pasaje del exterior hacia el interior, de afuera para adentro, queda confirmado por el desplazamiento de la tercera persona (el paisaje visual de los primeros libros) para la primera persona (la esencialidad del ser) del *Espantapájaros*. No es arbitrario que la primera palabra del libro sea "Yo", pronombre que predominará en la mayor parte de las 24 viñetas numeradas que componen el libro. Descartando el caligrama y el fragmento "12", que se distinguen del resto de los textos, compuestos bajo forma de prosa-poética, encontramos 15 viñetas en primera persona del singular (yo), 3 viñetas en la primera del plural (nosotros), y las 6 viñetas restantes en tercera.

Enrique Molina revela con sagacidad este movimiento *hacia adentro*, un giro(ndo) interiorizante:

Espantapájaros marca otra faz de la poesía de Gironde, hasta ese momento absorta en el fulgor de las apariencias, retozando entre los decorados de la realidad inmediata. Su desplazamiento era horizontal. Aquí en cambio comienza a ordenarse en el sentido de la verticalidad, se sitúa entre la tierra y el sueño. En el caligrama que precede el texto, llamado homenaje a Apollinaire —Rimbaud y Apollinaire son los mayores "ancêtres" que Gironde invocaba—, ese rumbo está inequívocamente señalado: "Y subo las escaleras arriba, y bajo las escaleras abajo". Do-

ble viaje hacia la profundidad y hacia la culminación del espíritu.
(art. cit., pgs. 22-23)

Es interesante observar el trayecto del "yo" en la poética girondeana. En sus libros iniciales, el sujeto reificado oblitera cualquier posibilidad de expresión personalizada de un "yo", conformándose con la descripción del mundo. Poco después, en *Espantapájaros*, y muy de acuerdo con el espíritu surrealista en boga, la función emotiva del lenguaje, centrada en el emisor, emerge con fuerza. Una verdadera explosión de emociones. Finalmente, el "yo" de *En la masmédula* tiende a desaparecer: el protagonista principal es ahora el lenguaje. La obra se convierte en aquello que Mallarmé denomina de "obra pura": "L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots".⁸

2. Anatomía del Espantapájaros

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

La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era —sin discusión!— una MISTIFICACIÓN, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación. (Gutural, lo más guturalmente que se pueda). Creo que creo en lo que creo que no creo. Y creo que no creo en lo que creo que creo.

"Cantar de las ranas"

iY iY ¿A ¿A iY iY
su ba llí llá su ba
bo jo es es bo jo
las las tá? tá? las las
es es iA iA es es
ca ca qui cá ca ca
le le no no le le
ras ras es es ras ras
arri aba tá tá arri aba
ba!... jo!... !... !... ba!... jo!...

El caligrama —originalmente bicolor— sugiere otros elementos, además del movimiento ascendente y descendente apuntado por Molina. En primer lugar, es la única experiencia caligramática de Gironde, a diferencia de Huidobro, o de José Juan Tablada, quienes la ejercitaron con mayor frecuencia. En ella, Gironde ya pone en evidencia la preocupación formal y tipográfica que caracterizó siempre su trabajo. Inclusive, el colofón de la edición original, iconiza los contornos del muñeco. La imagen geométrica del espantapájaros representa también un paso inicial hacia la abstracción de formas —una especie de

figurativismo precoz, que irá a desembocar finalmente en el abstraccionismo lingüístico de *En la masmédula*.

Al caligrama que abre el libro le cabe revelar algunas claves semánticas de la obra. Su fealdad manifiesta (en el dibujo de la portada, de José Bonomi, aparece un espantapájaros rodeado de cuervos), sugiere ya el pasaje desde un cubismo inicial, hacia formas tributarias del expresionismo y del surrealismo. La invención del Tótem denota la concepción de una identidad espectral, vástaga del horror provocado por una mirada introspectiva.

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

La cabeza del espantapájaros nos revela un pensamiento testarudo, empeñado en negar el conocimiento, en afirmar la negación —nihilismo que se repite en las ocho reiteraciones del "no saber nada". Esta apología de la negación reaparecerá en fragmentos como:

Las márgenes de los libros no son capaces de encauzar mi aburrimiento y mi dolor. Hasta las ideas más optimistas toman un coche fúnebre para pasearse por mi cerebro.

(viñeta 6)

Regístranse aquí las marcas de un existencialismo precoz, en que el *tedium vitae* se mezcla con sensaciones de dolor y muerte. El espantapájaros enmascara un pensamiento de profundo negativismo. La redundante "nada" se apoya en el rotundo "no" de todas las flexiones pronominales. Llama la atención que las tres primeras viñetas del libro empiecen por locuciones como "No se me importa un pito", "Jamás" y "Nunca". La existencia como imposibilidad, aparece en fragmentos como:

Mi vida resulta así una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, una explosión de fuerzas contradictorias que se entrechocan y se destruyen mutuamente.

(Viñeta 5)

Girondo trata de organizar el caos interior, la nada, a través de algunos artificios. Primero: la simetría cuadrada de la cabeza, denotando un falso equilibrio, que en el fondo remite a la frágil estructura vacía del espantapájaros. Segundo: la enumeración pronominal, como principio organizativo de su discurso, aparece transgredida en la ordenación arbitraria de los pronombres (Yo, Tú, Ud., El, Ellos, Ellas, Uds., Nosotros). Queda así establecida una relación de identidad entre el caos existencial (contenido) y el trastocamiento de la sintaxis (desorden formal).

Con sus brazos abiertos, el espantapájaros procura darnos una explicación racional de su contradictoria existencia:

La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era —sin discusión!— una mistificación, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación.

La oposición no podría ser más clara: de una acción dogmática y pragmática (que remitiría a la fuerza *exteriorizante* de sus primeros dos libros), hacia la *interioridad* subjetiva de un "yo" que medita, contempla y se masturba. Hay una búsqueda de la transgresión social, ya iniciada en la transgresión pronominal. La "propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación" puede tener un valor metafórico, en cuanto fuerza alienante e introspectiva. Pero si por un lado la "masturbación" puede ser interpretada como un gesto de erotismo auto-reflexivo —fruto de la conciencia de la soledad—, por otro, sugiere una solución poética para la crisis existencialista. En este caso, la "masturbación" remite al acto poético en sí, una especie de "masturbación" fónica, un volcarse sobre la propia palabra. Las catorce desinencias "-ción" traen al primer plano el juego poético en sí, a través de la exagerada redundancia y del juego de palabras. Rotas las normas impuestas por las reglas sociales ("nuestra educación"), el poeta cae en zonas sin respuesta. Solución: la poesía. La viñeta 4 reitera este aspecto en las primeras líneas del texto:

Abandoné las carambolas por el calambur, los madrigales por los mambores, los entreveros por los entretelones, los invertidos por los invertidos. Dejé la sociabilidad a causa de los sociólogos, de los solistas, de los sodomitas, de los solitarios. . .

Vislumbramos aquí las primeras tensiones entre lo exterior y lo interior, entre la función referencial y la función poética. El descubrimiento de sí mismo equivale al descubrimiento del lenguaje como fuerza expresiva —como quedará finalmente demostrado en *En la masmédula*.⁹ Es como si el sin-sentido de la existencia resonara en el juego paronomástico de los significantes que, contaminados por efectos aliterativos, abrieran campos semánticos imprevisibles e insospechados. Tras la racionalidad de la explicación, y con un cómico aparte entre paréntesis —una especie de *stage direction*—, el espantapájaros emite desde su tórax un discurso basado en la oposición "creo-no creo":

(Gutural, lo más guturalmente que se pueda). Creo que creo en lo que creo que no creo.
Y creo que no creo en lo que creo que creo.

"Cantar de las ranas"

Entre la fe y el nihilismo, surge el absurdo en el cómico pasaje del *creer* para el *croar*, como lo sugiere claramente el título entre comillas "Cantar de las ranas". La mezcla serio-cómic (discurso filosófico / discurso humorístico) es uno de los mecanismos de carnalización del *Espantapájaros*. El absurdo se radicaliza al llegar a las piernas del muñeco. De la sonoridad de su pecho llegamos ahora al movimiento de sus piernas:

iY iY ¿A ¿A iY iY
 su ba llí llá su ba
 bo jo es es bo jo
 las las tá? tá? las las
 es es iA iA es es
 ca ca qui cá ca ca
 le le no no le le
 ras ras es es ras ras
 arri aba tá tá arri aba
 ba!... jo!... !... !... ba!... jo!...

Esa verticalidad en la que Enrique Molina detecta un "doble viaje hacia la profundidad y hacia la culminación del espíritu", podría ser leída también como una ausencia de respuestas que se expresa a través del absurdo, de las contradicciones, del humor irónico. La solución a la caída está nuevamente sugerida por el descubrimiento de la palabra. El drama existencialista (creer / no creer) se diluye frente al efecto sonoro de los significantes aglutinados. La referencia filosófica pierde para la realidad poética. "La caída no tiene término", afirma Girondo en la viñeta 11. Esta verticalidad queda de hecho confirmada en la lectura horizontal del último "verso del caligrama, los "pies" del espantapájaros, que repiten simétricamente:¹⁰

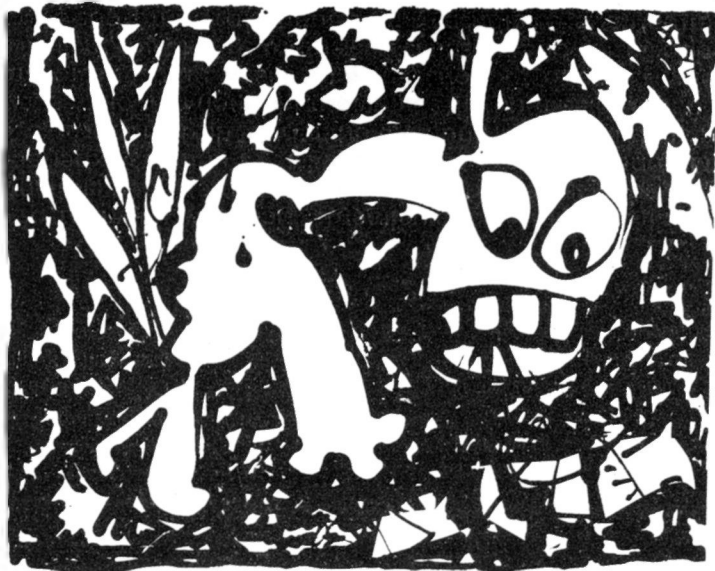
ba!... jo!... !... !... ba!... jo!...

3. Eros & Tanatos

Si el hombre es lenguaje en cuanto pensamiento, la versión caligramática del espantapájaros nos brinda la posibilidad concreta de una lectura del hombre transformado ahora en lenguaje, sin la mediación física. En este sentido, el poema "12" constituye el texto más curioso e intenso de todo el libro, ya que la experiencia del amor y de la muerte aparecen también transfiguradas:

*Se miran, se presienten, se desean,
 se acarician, se besan, se desnudan,
 se respiran, se acuestan, se olfatean,
 se penetran, se chupan, se demudan,
 se adormecen, despiertan, se iluminan,
 se codician, se palpan, se fascinan,
 se mastican, se gustan, se babea,
 se confunden, se acoplan, se disgregan,
 se aletargan, fallecen, se reintegran,
 se distienden, se enarcan, se menean,
 se retuercen, se estiran, se caldean,
 se estrangulan, se aprietan, se estremecen,
 se tantean, se juntan, desfallecen,
 se repelen, se enervan, se apetecen,
 se acometen, se enlazan, se entrechocan,
 se agazapan, se apresan, se dislocan,
 se perforan, se incrustan, se acribillan,
 se remachan, se injertan, se atornillan,
 se desmayan, reviven, resplandecen,
 se contemplan, se inflaman, se enloquecen,
 se derriten, se sueldan, se calcinan,
 se desgarran, se muerden, se asesinan,
 resucitan, se buscan, se refriegan,
 se rehúyen, se evaden y se entregan.*





Ante el absurdo de la existencia, el poeta procura una definición de la experiencia erótica a través de la diferencia: sea por la negación, la agresión, la muerte. Localizado estratégicamente en la mitad del libro (si consideramos al caligrama como el primer poema, entonces hay un total de 25 textos), esta poesía se distingue también por su estructura en verso, en discordancia con la prosa poética del resto de las viñetas¹¹ Otro de los elementos disonantes de este poema con relación al resto, es el desplazamiento del "yo" para un "ellos" implícito, nunca nombrado. La experiencia erótica parece más fácil de ser "vivida" por un espantapájaros *voyeur* que por un espantapájaros protagonista, que se consolara con la solitaria práctica masturbatoria.

Es en el sistema de redundancias donde radica la fuerza del poema. En primer lugar, la concentración exclusiva de verbos, aglutinados en grupos de 3, con un total de 72 verbos, convierten la descripción en pura *acción*. De estos verbos, 66 están en la forma reflexiva, a través del uso reiterado del pronombre reflexivo *SE*, que inicia cada uno de los versos del poema, menos el penúltimo. Esta misma sílaba *SE* aparece enmascarada 11 veces dentro de otras palabras (adormeCEn, retuERcen, aSEsinan, etc.) y en la forma invertida *ES*, 22 veces: rESpiran, acuEStan, aprESan, etc. Tenemos así un total de 99 repeticiones del grupo silábico *SE/ES*. Proceso análogo sucede con la sílaba *RE*: aparece 19 veces integrada en los verbos (REspiran, REintegran, RESucitan, etc.) y 7 veces en la forma invertida *ER* (despiERTan, enERvan, injERTan, etc.). Más redundancias sonoras se formalizan en las desinencias de las palabras: 54 verbos terminan en -AN, y 18 en -EN. ¿Además de los evidentes efectos rítmico-sonoros, cuál es la importancia de este sistema de repeticiones? Si por un lado la redundancia (efecto en el que reside uno de los principios por excelencia de la poesía) apunta a las claves semánticas del poema, por el otro, el exceso de repeticiones lleva a la disolución del significado, en un proceso de desgaste semántico. Por ejemplo, el Canto V de *Altazor*, de Vicente Huidobro (publicado en 1931, o sea, un año antes del *Espantapájaros*) hace de la repetición una forma iconizada del movimiento sugerido por el molino ("Molino de viento. . .", etc., ¡192 anáforas!) hasta llegar a la desagregación material de la palabra en el Canto VII. Aunque en nuestro poema no se produzca esta ruptura material —fenómeno que sólo va a suceder *En la masedula*—, la excesiva repetición, iniciada en los brazos abiertos del espantapájaros ("ción"), opera una remisión hacia el acto erótico como escritura. Así, la repetición genera la asemia; pero —también— un evidente proceso acumulativo tiende a intensificar el clima erótico. El uso del reflexivo *SE* hace recaer la acción del uno sobre el otro ("se miran, se presienten, se desean"), y justamente la inversión *ES* iconiza el carácter recíproco de la relación sugerido por el pronombre. El acto repetitivo se semantiza en el prefijo *RE*, y siguiendo el mismo argumento anterior, en la forma invertida *ER*. Un juego especular de enfrentamientos e inversiones: *SE/ES, RE/ER*.

¿Por qué verbos como "despiertan", "fallecen", "desfallecen", "reviven", "resucitan", son excepcionales, en la medida en que prescinden del pronombre-matriz del poema: se? Justamente, el nacimiento, muerte y renacimiento (considerando el despertar como una forma de nacer o renacer), prescinden del "otro". No hay interacción posible en el acto de nacer y morir. En las palabras de Octavio Paz, "nacer y morir son experiencias de soledad", trascendidas por el acto erótico, que genera nuevamente el acto recíproco, el "se", y reinstala al hombre en el ciclo del mito.

Pero avancemos un poco más. El carácter transgresor del erotismo en este poema, reside en la alianza del sexo con la muerte. Hay un aproximarse, un penetrarse y un morir, para después reiniciar toda la secuencia orgiástica. La repetición en este caso, enmarca y corrobora el carácter ritualístico, cíclico y repetitivo del acto erótico. La muerte no tiene aquí un sentido de "acto final", ya que hay un continuo resucitar, un *volver a* y un *salir de* la muerte. La aproximación, impulsada por el deseo del primer verso, "Se miran, se presienten, se desean", avanza en el segundo, con el enfrentamiento de los cuerpos desnudos, expuestos: "se acarician, se besan, se desnudan". Si por un lado la desnudez inicia la lectura de la vida,

por la pulsión sexual, significa también una entrelínea de la muerte. Afirma en este sentido Georges Bataille, que “el ponerse desnudos, considerado en las civilizaciones en las que tiene un sentido pleno, es, si no un simulacro, al menos una equivalencia sin gravedad del acto de mata”.¹²

La muerte, ya no como uno de los temas principales del *Espantapájaros*, sino en tanto *el tema* por excelencia del libro, requeriría un capítulo aparte. Los cuervos que aparecen en el dibujo de José Bonomi, recuperan el mismo símbolo agorero usado por Poe en su conocido poema. La metáfora de la muerte se instala así desde el inicio en la tapa del libro. También el suicidio, la negación, el absurdo, el nihilismo, la fragmentación, los estados eufóricos, el erotismo con sus particularidades sado-masochistas y el orgasmo, son formas tematizadas de la muerte que recorren el libro. La última viñeta, “24”, la más extensa de todas, es un texto clave sobre la muerte como conciencia. Como Bataille, Girondo revela cómo el misticismo y la lujuria se emparentan con la muerte:

La urgencia de liberarse de esta obsesión por lo mortuorio, hizo que cada cual se refugiara —según su idiosincrasia— ya sea en el misticismo o en la lujuria. Las iglesias, los burdeles, las posadas, las sacristías se llenaron de gente. Se rezaba y se fornicaba en los tranvías, en los paseos públicos, en medio de la calle. . .

También en la viñeta “11” es una versión carnavalesca de la muerte, en el más puro sentido bakhtiniano. El muerto que se arrepiente irónicamente de su propio estado, al advertir que no hay nada más infernal que lo cotidiano: “Si hubiera sospechado lo que se oye después de muerto, no me suicido”. El fragmento es una especie de narrativa swedenborgiana, que trivializa el acto de la muerte, mezclando lo sublime a lo profano:

Apenas se desvanece la musiquita que nos echó a perder los últimos momentos y cerramos los ojos para dormir la eternidad, empiezan las discusiones y las escenas de familia.

En el poema “12” formas más agresivas, sado-masochistas, “perversas” del acto sexual, aparecen en verbos como “se desgarran, se muerden, se asesinan”, “se estrangulan”, “se acribillan”. Si la *petite-morte*¹³ funciona como expresión metafórica del orgasmo, en el poema “12” todo aquello que denota la muerte está vinculado al erotismo. Bataille se inspira en Sade para elaborar su relación entre sexo y muerte, amor y muerte. El escritor francés abre su obra clásica con la siguiente afirmación: “Puede decirse del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (pg. 24), y se remite a Sade para considerar “el asesinato como la cumbre de la excitación erótica” (pg. 32). En última instancia, afirma Bataille que “el sentido último del erotismo es la muerte” (pg. 201). La penetración aparece en nuestro poema a través de metáforas bélicas y minerales: “se perforan, se incrustan, se acribillan”; también metáforas mecánicas como “se remachan”, “se atornillan” recrean el frenesí erótico. Aun cuando exista la dialéctica binaria de la reciprocidad, un ritual antropofágico de mutua devoración lleva a la combustión de los cuerpos: “se derriten, se sellan, se calcinan”.

Nuestro poema oscila entre lo par y lo impar. Por un lado, el juego erótico, aunque se refiera implícitamente a “ellos”, se supone que sea desempeñado por dos seres. Hay un movimiento de aproximación y rechazo, búsqueda y encuentro, encuentro y desencuentro acción y distensión. Los esfuerzos por su-

perar el dualismo, el erotismo como lucha contra la soledad, se reflejan en la tentativa de unificación, de transformar los dos en uno. El binarismo inicial del encuentro de los dos cuerpos choca —y se complementa— con la estructura triádica del poema “12”, hecho de 24 versos, 72 verbos (números pares, pero múltiplos del 3), y 3 verbos por verso, que sustentan la situación de contracción permanente del poema: búsqueda-rechazo-encuentro.

Los dos últimos versos recuperan ritualísticamente todos los movimientos anteriores:

*resucitan, se buscan, se refriegan,
se rehuyen, se evaden y se entregan.*

Hay un renacer de la muerte, para la nueva búsqueda, encuentro, evasión o rechazo, y una ambigua entrega final. En estos dos últimos versos encontramos dos desvíos con relación al sistema montado en todos los versos anteriores: el verso que se inicia con “resucitan” no es reflexivo, rompiendo con la sistemática del “se” vertical de los otros 23 versos: el *RE* en vez del *SE* anuncia la inversión del código, y un último round hacia el orgasmo, hacia la muerte. Es en este momento que el *RE* de la repetición adquiere, por substitución, el mismo valor del *SE*. Es un (se)suscitan, convertido en (re)sucitan, en que el deseo hace renacer el deseo.

La segunda y última ruptura es la conjunción “y”: copulativa sintácticamente, ya que sirve de enlace a términos antagónicos, y apunta para el final del poema. El último verbo “y se entregan” es particularmente ambiguo y contradictorio. Por ser el verbo final, podría tener un valor de síntesis. En este sentido, si el “se” es recíproco, hay entonces una entrega amorosa, un acoplamiento final. Ahí, la conjunción copulativa “y” parecería indicar la pertinencia de esta lectura: conjunción final / último gesto. Pero, también, ese “y se entregan” podrían significar una *rendición* final de los amantes. La lectura del encuentro amoroso como lucha, como embestida violenta, encontraría también soporte en la recurrencia anterior de un vocabulario bélico.

Nuestro análisis muestra un Girondo vinculado a la retórica de los poetas malditos: el éxtasis como forma del horror, lo bello como modalidad de lo feo, la voluptuosidad como expresión del mal, como el asesinato del amor: Baudelaire, Rimbaud, Jarry, Lautréamont, Sade. Más aún, puede leerse el *Espantapájaros* como un paso hacia la disolución final de *En la masmedula*. En la tapa, la ruptura de la palabra en dos:

ESPANTA
PAJAROS

es una manera de sugerir esa prevalencia del significante. No en vano, la transformación de la imagen en caligrama corresponde al descubrimiento del hombre como texto, como sintaxis, como palabra. Girondo nos ofrece entonces la posibilidad de lectura —no como una interpretación de símbolos, sino como un cuerpo escrito, un tatuaje escritural, una escritura sobre el cuerpo, como diría Sarduy. Sólo que en el caligrama de Girondo, así como en el poema “12”, el cuerpo es palabra. Dos décadas más tarde habría de producirse una inversión: la palabra será cuerpo, objeto.

1. Usamos para este estudio la edición original de *Espantapájaros (Al alcance de todos)*. Buenos Aires: Editorial Proa, Imprenta de Francisco A. Colombo, 1932, sin pág.
2. La creación del *Golem* resulta de una experiencia particularmente sublime del místico, que se sumergió en los misterios de las combinaciones alfabéticas en el "Libro de la Creación", afirma Gershom Sholem en *A Mística Judaica*, Sao Paulo: Perspectiva, 1972, pg. 100.
3. Pellegrini, Aldo. *Oliverio Girondo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1964, pg. 15.
4. Nóbile, Beatriz de. *Palabras con Norah Lange* (Reportaje y antología). Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968, pg. 19.
5. Scrimaglio, Marta. *Oliverio Girondo*. Santa Fe: Ediciones Culturales Argentinas, 1964, pg. 29.
6. Molina, Enrique. "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo". Prólogo a las *Obras Completas* de Oliverio Girondo. Buenos Aires: Losada, 1968, pgs. 9-40. También es de su autoría: "La Casa y el Espantapájaros", publicado en el *Clarín* del 27 de noviembre de 1975, pg. 3. Este texto aparecerá reproducido íntegramente en el *Homenaje a Girondo*. Buenos Aires: Corregidor, de mi autoría (en prensa).
7. Nóbile, Beatriz de. *El acto experimental*. Buenos Aires: Losada, 1972. También Gaspar Pío del Corro, en *Los límites del signo*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1976, dedica parte de su estudio al *Espantapájaros*.
8. Mallarme, Stéphane. "Crise de vers", en *Divagations* (orig. 1897), Paris: Bibl. de la Pléiade, 1951, pgs. 360-368.
Un gran número de críticos se han detenido en el análisis del "yo" en la poesía moderna, y llegan a conclusiones semejantes, pero una de las formulaciones más felices pertenece aún a Mallarmé.
Hugo Friedrich, en su *Estructura de la lírica moderna*, define el mismo proceso como el "yo personal del poeta, el cual no participa de su poema como individuo privado, sino como inteligencia que crea poesía, como operador de la lengua" (Barcelona: Seix Barral, 1974, pg. 23). También Michael Hamburger, en *The Truth of Poetry*, retoma la línea de pensamiento de Friedrich, especialmente en el primer capítulo de su libro (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1969). En el artículo "Lyric and Modernity", Paul de Man, también basado en Friedrich y en la poesía de Yeats, describe la desaparición del tradicional "yo poético" en la poesía moderna. Afirma que "la pérdida de la función de representación en la poesía camina paralelamente a la pérdida de una noción del yo (*the loss of a sense of selfhood*). La pérdida de la realidad representacional y la pérdida del yo marchan juntos. . . En última instancia, la función de la representación queda totalmente invadida por efectos de sonido, sin referencia a cualquier significado". Vemos cómo estos conceptos inscriben las diversas etapas de la poesía de Girondo en el contexto de la modernidad (en *Blindness and Insight*, New York: Oxford University Press, 1971, pg. 172).
Durante la redacción de este trabajo llega a nuestras manos el estudio de Walter D. Mignolo, "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", en el que estudia, precisamente, el pasaje de un yo fenomenológico a un yo lingüístico en la poesía hispanoamericana: Girondo, Paz, Huidobro. (*Revista Iberoamericana*, N° 118-119, enero-junio 1982, pgs. 131-148).
9. En sus notas dedicadas al *Espantapájaros*, Gaspar Pío del Corro observa este rasgo evolutivo: "Las repeticiones silábicas de Girondo, especialmente las del tipo aliterativo, van preparando progresivamente un rasgo estilístico que cobrará su más neto perfil en el último libro del poeta (*En la masedula*), en *op. cit.*, pg. 58, nota 4.
10. Deseo llamar la atención sobre el poema "Azotea", del poeta de vanguardia cubano Manuel Navarro Luna, anterior al poema de Girondo, y publicado en la conocida *Revista de Avance* n. 7, La Habana, a 15 de junio de 1927 (p. 166):

Un sudor de bullicio
me corre por el cuerpo

para tomarme mi vaso de silencio
en la azotea
Pero el vaso se me

c
a
e
de las manos

porque me doy un susto formidable
con el escándalo inaudito
que inesperadamente forma el viento en la calle

Después me tranquilizo
Como el viento no tiene influencia política
lo meterá en la cárcel
algún Agente de la Policía

Ya calmada mi sed me tiendo boca arriba
y sorprendo a los p

rascándole el vientre a la noche
con sus uñas y a los gatos

MANUEL NAVARRO

Vemos en este texto el efecto caligramático ascendente de la escalera que, además de reproducir semánticamente el texto de Girondo, iconiza el movimiento ascendente.

También años más tarde, Huidobro, en uno de los cantos de *Altazor*, retoma el tema de la caída, con la forma iconizada del verto "cae".

11. El *Espantapájaros* está, desde el punto de vista de su estructuración de prosa poética, totalmente vinculado a la tradición vanguardista de los *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, y *Les Illuminations* de Rimbaud. Cuando Enrique Molina alude a Rimbaud como uno de los "ancêtres" de Girondo, cabe recordar que a los dos poetas argentinos se debe la excelente y poco divulgada traducción de *Una temporada en el infierno* (Buenos Aires, Cía. Fabril Editora, 1959).
12. Bataille, Georges. *El erotismo* (Trad. Toni Vicens). Barcelona: Tusquets, 1979 (ed. orig. 1957). Las citas siguientes pertenecen a esta edición.
13. En su estudio crítico sobre Bataille, que lleva por sub-título "La pequeña muerte", Severo Sarduy hace una nota al pie que me permito transcribir: "No conozco equivalencias de esta expresión en otras lenguas, y, al menos en español, no me parecen probables. En toda la riqueza metafórica que posee el español para designar el acto sexual y sus momentos, nada evoca la idea de una "muerte-cita". Por supuesto, nuestra mitología erótica está llena de expresiones como "morir de placer", etc. Pero nada, me parece, relaciona eyaculación y muerte", en *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1969, pg. 15.

LUIS THONIS

dos teoremas en oliverio girondo

Si, como se ha dicho la sociedad, entendida como conjunto de todos los conjuntos, cuyo trazo de unión y necesaria aporía es el estado —el numeral mayor que se numera a sí mismo— instituye desde su indeterminación genética la instancia de lo simbólico —de lo que puede ser simbolizado según tal o cual economía— parece difícil sostener haciendo de la génesis una mera epigénesis que los lenguajes, los idiolectos, las lenguas que hablan en una sola lengua y que llamamos “literaturas” sean pálidos reflejos, aminorados representantes de aquel “crimon” primero de antaño —ego erat in arcadia—, o de otra manera que éste podría ser pensado con exterioridad a los segmentos textuales —un segmento, en principio, no tiene comienzo ni fin— que hablan, numeran, marcan, fundan las grandes unidades de discurso, los bloques coagulados, constipados del sentido, saturado en sus términos, dado y constituido de una vez y para siempre en la periodicidad de su compulsión repetitiva: aquí sería necesario diferenciar los problemas inmediatos, jurídicos y económicos, las caras del Jano donde la política de la miseria se anuda a una ideología que le es análoga en cuanto ética de la “protección” del rebaño y notar lo injustificado de la literatura —o del ensayo, trama de escritos— respecto al despotismo de la utilidad, lo que hace, en la crítica consuetudinaria que las literaturas —las que interesan— sean Signo de otra cosa a salvo de ellas, es decir, que se trataría en todo caso no tanto de devolverle la literalidad de la letra sino de derivarlas a otro juego en donde ni la letra alegórica de la hermenéutica ni la letra fetiche de un *orden* pueden orientar las ejecuciones, las performances —para decirlo lingüísticamente— de algunos escritos. Que el “contrato colectivo” haya de pensarse, genera verbi, o bien desde el tema bíblico del primer asesinato o bien desde el *hyteron proteron* donde, dada una genealogía y una circularidad un asesinato sucede para borrar otro o bien, desde el pacto de los hermanos ante el Uno, la cuestión no se plantea solamente en cuanto a la analogía del Uno con la tierra despótica, el lugar sin marca adonde están “todas las mujeres” —pese a que el poder saque tajada de tal síntoma recurrente—, sino en las zonas de exclusión, mapas de escritura que hacían decir a Kafka —pretexto para Felice— “en el fondo soy chino” —o a Girondo “yo cobayo”— y que basta para que la enunciación se ramifique: “Con mi yo / y mil un yo / y un yo / con mi yo en mi / yo mínimo / larva / llama / lacra ávida. . .”— en una incommensurabilidad de la ausencia de objeto que remite, para nosotros, no tanto a una metafísica sino a las zonas de exclusión, las lógicas que desaciertan las interpretaciones “chatas” de la escritura . . . cuestión que está en otro lugar que las etiquetas de “vanguardia”, sofisticación, excentricidad y todas aquellas apelaciones al castigo para quien goza de aquello que no puede gozarse, las lenguas que trabajan y circunnavegan una sola lengua. . . Sucede, por lo demás, que en una época en donde todas las cuestiones por la fuerza de las cosas devienen inmediatamente jurídicas en la ausencia, por lo demás, de dicho orden —lo jurídico en occidente es un modo específico de lo simbólico— la superposición de los dominios no hace sino un círculo vicioso en donde las mismas preguntas suceden a las mismas respuestas. Parece, ahora, necesario sostener la —relativa e indeterminada a la vez— autonomía de los dominios; entre ellos, la literatura como el lugar donde fluctúa, un goce —incommensurable— que socializa algo que la lectura habitual no puede someter a sus normas de inteligibilidad —ya que éstas solamente predicán— y ante una crítica que postula el texto como reflejo o expresión trascendente de una palabra ya dicha; la literatura, en ese aspecto no se agota en ser el reflejo opaco del despotismo de la utilidad ya que no es, de ningún modo, una superestructura, tal como lo piensan las es-

colaridades que explican a un texto por la circulación de la mercadería —algo así como explicar el soneto colonial por el vellón de oro— que refleja una infraestructura que estaría “abajo”, porque no hay parecido, salvo por fuerza, entre las lenguas y el mundo ni tampoco entre las enunciaciones de los textos y su reducción a consignas. Hoy, por otra parte habría que sospechar que cualquier lectura que no haga eco en un “efecto de escrituras” —entendido como una relación, a producir, entre las escrituras y los saberes contemporáneos— solamente puede transmitir deportivamente repitiendo las huellas de lo ya dicho y ya hecho, reiterar los epítetos consabidos de las grandes unidades del discurso que todavía se quiere a sí mismo sin fallos aunque no pocos espejos se hayan roto. Consideradas a menudo ornamento, ilustración, representación, expresión de una interioridad o pretexto moralejas algunas escrituras plantean en sus teoremas de incompletud cierta “relación”, nunca dada con el Uno = Todo para decirnos que ése no es el único mapa —más bien es la negación de los mapas en una sola representación que aplasta a todas— en donde es posible escribir y pensar; en Girondo, por lo tanto, notamos esa desrelación —líneas generatrices aún no generadas— con el “otro”, concebido como espacio de n dimensiones, en donde surge un sujeto que no es el de la ciencia —que lo suprime para constituirse como tal— ni el de la sociedad —tal su escándalo silencioso— y que sin embargo, cruzándose y dialectizándose en una y otra redistribuye los conjuntos, al situarse, como Girondo, en una exterioridad a los grandes bloques, sean los del siglo XIX que —genéticamente— se piensa como la disyuntiva entre Civilización y Barbarie o los del siglo XX —como civilización— traición, lo cual coloca a Girondo no en el epíteto, fácil de decir, de la vanguardia, sino en otras lógicas, verbigracia, aquella que es un exterior de la lógica de las clases y de los predicados, los lugares, literariamente verosímiles, en donde cada sujeto viene ya con su predicado, donde cada función corresponde a su argumento en una saturación que conforma el círculo viscoso de una sola traditio (una sola “lengua”); el dilema no versa sobre un sí o no a la tradición o si somos herederos de todas sino en hacer pasar las cadenas de la tradición, repensarlas, desde algo que poco tiene que ver con el progreso sino con progresiones: el “homenaje” al antepasado consiste en llevar a otro curso los segmentos para generar lo heterogéneo —las progresiones remiten a relaciones pluriunívocas desde Frege—, tender la línea de fuga de otro diálogo respecto a los teoremas ya resueltos en las seguridades unívocas. Hasta hoy los teoremas de la herencia —que hacen eco en un fantasma de los orígenes— se han resuelto sólo y solamente a través de los grandes bloques— con la resultante de que se refuerza el círculo viscoso de las mismas transmisiones—, con exclusión de todo aquello que pudiera demostrar, como el teorema de la indecibilidad, que todo sistema contiene un elemento del cual el sistema no puede dar cuenta lo que opera en el lugar ético —aunque la ética ahí no sea de la protección, un modo de colmar la angustia de los sujetos— de traducción entre una lógica del primer orden, en donde cada elemento puede ser refutado a los órdenes en donde la traducción es menos que el pasaje simple de una orilla a otra que la apertura de unas fronteras y unos órdenes. . . teóricamente no es difícil demostrar, que el “sistema literario” no se sostiene ni en matemáticas —teoría de los conjuntos y de los rangos en donde los subconjuntos importan tanto más que el conjunto central— ni en la translingüística —en donde las anomalías son tan importantes como las normas, lo cual abre unos movimientos y unos cálculos, unas entradas que ya se disciernen en algunas escrituras que desaciertan los bloques discursivos que escri-

ben la “literatura argentina” desde una “teología del sentido-certeza. El teorema de la herencia, como tal, que fluctúa en el escrito de los herederos “accesit” tiene la figura del Avaro —el deseo de invertir la analidad de un orden concentracionario pero “bueno” —no ya según Moliere sino según Claudel, de modo que su operación y ética, cualesquiera fuere su buena intención de declaracionismo, es sostenible cuando comienza por aplastar al sujeto de la enunciación y confirmar el enunciado, moral, ideológico o didáctico a unos segmentos finitos y establecidos, a los objetos plenos, cerrados del mercado, lo que no deja de tener correspondencias con el amor —al poder— de la “carne de la carne” de un mismo círculo vicioso bajo la Mirada Amable —“serás un doble, una copia de este círculo, o de lo contrario. . .”—; matemáticamente, este topos puede vislumbrarse si dado un número N la “relación” de N con el sucesor, $N + 1$, convierte a la propiedad de N en hereditaria siempre que N al convenir a m convenga también con $m + 1$ en otra convergencia, lo que extiende las series en clases binarias y correlaciones biunívocas.

De manera que los segmentos cerrados sobre sí mismos, hereditarios —biunívocos o binarios— y sus cadenas suelen solamente traducirse entre sí y en cada punto ideal hacer espejo de un buen orden, regular la lectura y su placer, hacer deseable de cierta manera el poder con exclusión de frontera para una diferencia que no se oriente según la buena vía del Alguien que nos hará dichosos, como si de dos sucesiones pudiera desprenderse una misma sucesión, lo cual omite esa desrelación que se significa en el cero, ya que éste no es sucesor de ningún número, clase vacía por excelencia y “otro” respecto al campo de lo Uno, todo lo cual es necesario para asegurar las traducciones, las linealidades, la “naturalidad” de las grandes unidades de un discurso que se desea sin fallos y que desde el vamos no abraza sino el sueño de un solo orden al que habrá de llegarse con tiempo y esfuerzo, de ahí que Girondo escriba en torno al “uno pleniorrupto”, que privilegia el cálculo antes que el “calco”. Comoquiera que fuere no pocas cuestiones —quaestios— de este tipo han poco a poco ido confirniéndole valor al surgimiento de no pocos dilemas acerca de la “literatura argentina” —lo enmarcado como tal exentas de pensamiento y de escritura— o, en otra vertiente, el “lenguaje”, con una reduplicativa multiplicación de quaestios, abúlicas por ya resueltas en cada texto particular; entre otras, la de “existencia”, por ejemplo, si existe el metalenguaje o no, si existe el inconsciente o no, si Fulano existe o no, si Mengano es parafraseable por Mengano o no, si de no existir la existencia hay que borrar los carbunclos, las sirenas, los ángeles, las golondrinas, si hay que arrancarlas de las páginas de los libros porque no existen o resolverlas mediante la función proposicional, recurso único del logicismo aplicado al lenguaje y que suele resolverse mediante la apelación a la proposicionalidad. No es difícil presumir de que algo pueda no existir y tener sin embargo significado, si el sentido, ahí, no es solamente la indicación de la presencia de objeto y no se remite necesariamente al orden de la significación denotación —una sola denotación puede tener varios significados—; existentes o no tales objetos no agotan ni explican las literaturas en las cuales alguien designa o refiere; ahí referir —si referir no es, como mostró Strawson, afirmar— surge el problema de los contextos, de manera que un carbunco de San Agustín no es un carbunco de Lezama Lima, una sirena de Homero no es una sirena de Borges, una sirena de Borges no es una sirena de Nalé Roxlo, una golonlira de Huidobro no es. . . una golonlira de Huidobro; en todo caso, sea suficiente

por ahora confirmar con Frege que la designación no es la mejor —aunque sí la más segura por fundarse en razones de facto— vía para generar las “diferenciales” de un texto; hay una “traducción” de lo otro, lo ajeno a lo propio que la designación —a diferencia de las lecturas “creadoras” que la bloquea de antemano ante las modalidades de un escrito; ahí, más que en otros edificios y construcciones verbales la referencia no conviene ni concierne con la afirmación, la asertividad y la predicación.

Si, por otra parte, la literatura sólo sería pensable desde las lógicas trabajadas por el neopositivismo la “trama de las oraciones” no bastaría a causa que una *obra no es solamente una suma de oraciones*, y, una literatura —Girondo es una literatura— multiplicaría, por los demás, los entes; verbigracia, no parece ser lo mismo expresar que “Girondo es el autor de *En la Masmédula*” que decir Girondo es “*Oliverio Girondo*”, nombrarlo como “un integrante del grupo *Martín Fierro*” o “un representante de la vanguardia literaria” —poeta = tonto / burócrata = Algo—, descripción, esta última que connotará la excentricidad, la experimentación o lo nuevo.

De resultar pensable en dependencia de la ciencia o la lógica sembradas por la filosofía analítica o el neopositivismo habría, en cada caso que situarse en una trama de oraciones que no tendrían conexión entre sí o donde la “literatura” volvería a surgir en los intersticios de esa trama; acaso, además, surgiría el interrogante de si esa trama de oraciones representa el pensamiento de nuestros padres —al decir de un Quine— o es, como pensamos una trama inédita, un tipo de oraciones sin calco a las cuáles casi nunca han tenido en cuenta las variantes con textuales del positivismo entre otras cosas porque remiten a un sujeto que no se calca al ego trascentral el cual es sin duda un *presupuesto* de las teorías del lenguaje; también, por que si la literatura —una literatura— se excluye a su modo, por sus propios segmentos del mito de una traductibilidad generalizada, sucede que buena parte de los análisis de los analíticos se conforman en moldes del habla medio —vistos desde Girondo— y aun si éstos han abandonado la dupla verdad - falsedad tienen como objeto enunciados no literarios; en éstos, la enunciación-natural, se le dice— opera en relaciones transitivas que van de medio a fin y con la presuposición de un sujeto intencional donde, a menudo, suele hallarse el *calco de las intenciones y los actos*: las cadenas, las vías, *ahí son transitivas; hay “victoria” o “fracaso”*; nunca puede, por ejemplo, haber fallos respecto a victoria ausente —para hablar de un poema— y el análisis apunta a lo enunciado y no a los circuitos enunciativos que llegan a repartir, mediante retroacciones, los lugares del habla, del hablante, pluralizando sus lugares y distribuciones.

Llegamos así a las objeciones —que nos parecen justificadas— chomskianas a las teorías “filosóficas” como la semántica y la filosofía analítica que se derivan de una sola lengua continuando un análisis —aunque Chomsky no lo exprese a causa de su recaída “cartesiana” —que en occidente procede desde las categorías de Aristóteles en el cual el análisis de una lengua se hace en las condiciones que plantea la lengua del filósofo y de manera que los embrollos filosóficos —el sentido, el significado, la proposición, etc.— se resuelven, y aun se disuelven en la *generación de oraciones*— en la “creación” que el mentalismo atribuye a todos los hablantes— según “nuevos” segmentos; si, además, resulta difícil delimitar la noción de segmento y más fácil la noción de “oración” en la literatura esta contradicción





llega a lo máximo —un solo segmento como en “Hasta Morirla”, el poema de Girondo, es una sola oración, que segmenta sus series en un solo continuo —heterogéneo— y, también, porque no es una mentalidad cartesiana, universal y judicativa la que subyace en ella: la “irrealidad”, los efectos de ilusión no pueden referirse a una solución del tipo “yo miento” como la paradoja del Mentiroso —la cual se resuelve por el paso de un tipo lógico a otro, diferenciado sus sujetos—, y porque la escritura —una literatura como la de Girondo— no concierne con los aspectos perfectivos, ya cumplidos, de frases que juegan su economía restrictiva en relaciones de medio a fin; su indecibilidad, no se transfiere sin resistencia a la traducción de la teoría de los tipos en ese aspecto, Girondo no es “el escritor que expresó el teorema de Goedel”, que lo representó mejor: aquí solamente resolveremos *algunos rasgos* que conforman el teorema de la herencia, un modo de leer, dejando abierto el otro, su cauce indeterminado que se escribe. Dejando de lado ahora cuanto pudiésemos sospechar de la secular discusión acerca de los géneros —casi siempre marcados por prejuicios— la escritura de Girondo hace a una colisión de los segmentos locales, en donde hay una exclusión de esos “falsos problemas” que se resuelven en cada uno de los poemas; ahí, la poesía no es solamente el reverso más o menos tonto de lo serio o lo sagrado en persona —las dos formas canónicas del discurso monológico— lo cual es transgresivo solo si remitimos la idea de límite a la distribución de los órdenes en donde cesa el interdicto en cuanto a series que no pueden mezclarse, en cuanto a la idea que todas las frases respondan a la forma lógica del sujeto predicado —las golonliras o los carbunclos, aunque sean, uno una palabra valija y otro un animal fantástico parecen responder a otras clases partiendo de la lógica sujeto predicado —o que un sujeto sea solamente la suma de todos sus predicados— o que toda lógica sea la de la predicación, formas habituales a una crítica; en Girondo, dadas, por ejemplo, una serie transitiva y otra intransitiva, la escritura encontrará las *líneas generatrices* que operan más allá de la forma sintáctico - semántica. En todo caso es seguro que el escribir de Girondo excede las condiciones más o menos naturalizadas del encargo “simbólico”, aquella que constituye a la obra a ser el “representante”, el ser para la sociedad y que opone, míticamente el individuo —notado como “uno— y la sociedad —escrita como “una— soslayando el campo inconmensurable del sujeto y su goce que no tienen que ver con la psicología vulgar y sus correlatos estereotipados; descentra los lugares de unos siempre hipotéticos receptores para producir el lugar —plural— del lector, resiste a las apropiaciones y el modo de segmentar por parte de la industria cultural tomándole incluso sus procedimientos y deformándolos no ética sino estéticamente en un espacio en donde lo estético no puede separarse de esos segmentos en constante mutación; resulta difícil codificarlo en una literatura “popular” ya que su sujeto no es colectivo ni meramente individual —aunque el lugar, los lugares de Girondo, son desde la ética uno de los últimos resguardos del individuo ante la gregariedad de las técnicas de masa; no importan, por lo tanto, en cuanto a esas vertientes menos los enunciados “altos” o “bajos” que la lógica de la apropiación y la recuperación en la que se incluyen u omiten ciertas literaturas; a saber, todo aquello que no entra en las “camisas de fuerza”; sucede, por otra parte, que el Poder no “existe” como una abstracción universal y solo es legible en la segmentación —cada vez más vuelve sobre sí, sobre el uno en persona y su aplastamiento de los cuerpos— por la cual el estado nunca como ahora llegó a entrapar a los cuerpos en una suerte de paranoia colectiva que hace eco, sin duda en el “ori-

gen" del "sujeto" reproduce la lógica "fúnebre" del sujeto y su colección, del sujeto y su humus. Si el lenguaje de todo un orden "natural" tiende a obtener el lapso que abriría la angustia —la angustia es condición del retorno de lo reprimido— Girondo pasa por una travesía de la angustia en donde ésta no se invierte en angustia individual ni social sino en segmentos que rompen las identificaciones, los objetos de amor que se propone como condición subyacente al amor a los poderes en pugna —los otros "amargo"—; la escritura de Girondo, bifurcada, diversifica, a veces y vuelve a adjuntar lo que llamaremos sus "puntos ideales" —me refiero, oblicuamente a una geometría como la de Klein— que ya no responden a una geometría ortopédica y multiplica los mapas de salida, los planos, como salida y excursus de una sola línea de tierra, un solo mapa de representación, y una sola transmisión de huellas y mandamientos. Y huelga ahora decir que algunos textos en la literatura argentina no parten del pasado, de un pasado simple o un aoristo mítico sino más bien de un blanco que figura en su trama, conformando bloques —"ilegibles", en cierto modo para quien lee desde tal argumento tempóreo— para que algunos relatos pasen y de modo que en la lengua y en el escrito vaya a bifurcarse aquello que sólo encuentra en Muerte su término y revelación; suponen, como tales, una salida de los grandes mitos de referencia, una toma y una salida que no son pensables como complementareidad ni desde la lex jurídica, verbigracia, en un texto como Los Suicidas de Antonio Di Benedetto que puede leerse desde esa perspectiva o —en otra frontera— Interlunio de Girondo ya que en ambos es necesario abandonar todo cuantificador universal para el "suicidio" —y, curiosamente para el "arte" ya que ahí se dará en cierto modo la función suicida que juega, quiérase o no, en todo escrito— para traducir el "suicidio" de modo que la circulación del texto o carta suicida ya no proviene, como en la tragedia —Antígona— de un texto, una ley —no una carta— no escrita que sin embargo se retraduce a un mandato contrario a las leyes de la ciudad sino en circulaciones atópicas en las cuales la ciudad —como *mapa erróneo*— está figurada en líneas de fuga ya que todo sucede en entredicho, entre dos cuerpos, sea entre un hombre y una mujer (Los suicidas), sea entre dos hombres —¿dos 'estetas' en Interlunio?— en el primero el hombre es un no hombre que nace por muerte, sacrificio de la mujer y que cree en el dictado del Hombre (filósofos) y en el otro hay una ausencia total de ésta, es decir, presencia mortífera de la Madre que abraza todas las líneas de tierra, "vacamadre" con dictado mortífero que emerge en un lugar que no pertenece a Europa —lugar de límites precisos en el texto— ni en Buenos Aires, lugar de límites imprecisos en ciertos lugares, ciertos "parajes", que terminan "bruscamente sin preámbulos"— y que en el texto es necesario seguir "con el mismo detenimiento con que se siguen las rutas de un plano". Este tratamiento del objeto —en donde la escritura produce al objeto pero no en cuanto presencia global, siempre lugar del malentendido, del paso de las voces— lo hallamos en la aparición de una lechuza en la noche en "Buenas Noches, lechuza", poema en donde el ritmo es el determinante de las pausas y los acentos, los matices denotativos y atributivos que obran de manera que lo referencial —la denotación de un solo objeto, la designación, la forma más chata del lenguaje—, jueguen en favor de las referencias internas, rimas internas del texto —diáforas, de la lechuza— y de modo que el ritmo hace un cambio en el aspecto de los tiempos que allí juegan —en el jefe perfectivo, de tiempos cumplidos, el imperfectivo— de tal modo que se produzca un cambio, rápido y violento, hacia el infectum marcado a la vez por exclamaciones en donde surgen la contradicción subjuntividad que marca el deseo tanto como la futuri-

ción hipotética ante algo que no se sabe bien qué es —la "re infecta", no cumplida que también se plasma en Interlunio— pero a la que se otorga alguna potencia al punto tal que el saludo inicial deviene al final del poema en ruego cuando la potencia encuentra la designación —"está aquí / en la nuca / en la espalda / en tus ojos"— que responde a ese cauce entre lo subjuntivo y lo futuro: "Ah! Lechuza, Lechuza ¡Si tuviese tu quena! ¿Será el viento, la sombra?", por lo cual el poema traza el límite ante el saludo y el ruego —que como el epíteto y el saludo son apartes del sistema de la lengua— no es simplemente un complemento del saludo sino un pedido que intenta conjurar la risa de la lechuza —tema de Zeus bajo todos los disfraces— un "¡Por favor! No te rías / No te rías, Lechuza", donde, —admirablemente— ruego y saludo aparecen en otro uso al del lenguaje ordinario, refieren a un objeto que no es real ni imaginario sino una marca en el texto, un vocativo que emerge en la instancia desplazada de los performativos que la conforman y de manera que los dos ruegos van a atenuar a esa figura plausiblemente feroz —la res infecta—, que todavía ahí no es "voz", dictado mandato, acaso tan solo el viento o la sombra y al cual alguien habla sin sostén referencial, sin denotación y los aspectos puedan cruzarse en el trabajo interno del ritmo de modo tal que todo el poema es intraducible a un solo orden entre el poema y cualquier otro reductio: el poeta ahí no dice, por cierto, nada nuevo, si se trata de reducirlo al significado —a uno— o a una alegoría del temor: ese otro lugar es necesario descubrirlo en la lectura, en el cruce y juego de los aspectos —el primer uso del aspecto puede simular la denotación, jugarla— en "me agrada ver la presencia de tus ojos callados", agrado que anuncia la objeción, la proposición adversativa —"pero hay algo esta noche" donde lo "desazonado, hueco, latente, inexpressado" pueden referir tanto a la noche cuanto a la lechuza— tal el equívoco, comprobable en la sintaxis, lugar en donde se escenifica la verosimilitud —a modo de vanas adjetivaciones de un rostro contradictorio: la poética de Girondo ahí a diferencia de otras poéticas— Alberto Girri, toda vez que predominan las cláusulas que hacen a la imaginación moral donde se trata de "aprender lo que ya sabíamos", y en la cual, en fin, lo inexpressado es lo inexpressado, hace otro uso —en Girondo— de la referencia en donde la poiesis se conjuga desde una *impersonalidad excentrada* o se opera en la risa de series incompatibles como en la Masmédula: poética —"yo no tengo sangre de estatua, no pretendo sufrir la humillación de los gorriones"— que desahoga todo un modo de leer al operar en la lengua como cruce de "lenguas". La escritura de Girondo se sitúa en otro lugar al que opone, de manera simple, lo individual a lo social porque, por un lado no hay, como en el poema anterior, alguien, un yo que hable, en un tratamiento excentrado de lo impersonal que opera sobre la lengua ni un otro —un doble como el que se construye en Interlunio— real, viviente, a quien referir y sin embargo las palabras emergen en un tópicos muy connotado en la historia literaria —la noche y la lechuza, diríamos, como símbolos no son tratados ni como símbolos ni como signos—, como si la noche o su revelación fueran ironizadas en el encuentro con el animal —lo que luego, en la Masmédula habrá de cambiarse en la propia enunciación que deviene animal medusante— y, por otra parte, hay una distancia con lo social considerado como mapa único en donde hay que escuchar —apertura de un oír, otra escucha, otras orejas— o representar; lo social aparece, locus irónico, en las corrosivas solidaridades del "Perdónalos", *imperativo irreal* que se extiende por todo el poema que enumera gestos y en el cual el destinatario del imperativo irreal —¡perdónalos!, que no se agota en un imperativo apodíctico ni categórico— de "Hay que compadecerlos";

poema que tiene por destinatario de la equívoca orden a nadie o a todos, ese lugar será siempre equívoco en Gironde, alguien, en fin, que es producido por el poema que —pide que se cumpla un imperativo poético, lo que es paradójico para los que “no saben lo que han hecho / lo que hacen / porqué matan”, para las “plumas sobornadas”, para la curiosa mezcla de la estupididad donde—ahí sí—Gironde se encuentra con el Girri de Idiomas en Familia— “ni soles extremos / ni erosión de instintos / difusas / sensibilidades en bocas / nunca del todo cerradas / nunca del todo abiertas”— que marcan el lugar del poema —y un llamado a otra circulación de la palabra que el lector tiene, en parte, que recrear en primer término en sí mismo. . . esa escritura, en sus fuerzas en pugna obra por ruptura y traspaso de las identificaciones— naturalizadas respecto a Alguien que tampoco tiene identidad, tal la paradoja, ni texto ni ley y donde, en fin, solamente cuenta su recitado— pero en su curso, tomando los análogos y los parecidos —por el humor, la ironía, o la deformación, estética y no moral ya que carece de objeto o de finalidad— como salida continua de las biunivocidades y las simetrías, haciendo eco a lo que es posible llamar puntos generatrices, si se trata del mutuo engendramiento de sus niveles —las aliteraciones de la poesía se recargan en la invención fonética, la guturalización generalizada de la Masmédula— o puntos ideales como lugares de cruce de los actores; pienso, ahora, en cuanto al argumento “ad oculos” contra los puntos ideales —que poco tienen que ver, aclaremos, con la filosofía idealista— en ese dispositivo de cuaternas de Interlunio —poco que ver con el tan utilizado procedimiento de las cajas chinas, más próximo, como surge en las Calcomanías a un tratamiento de miniaturas japonesas— en las cuales, a través de los cuales, como lo hace el geómetra es posible trazar, obtener, un número n de puntos a la manera de la geometría proyectiva, donde la introducción de un *punto ideal* —así llamado por no tener correspondencia con la “realidad”— es a la vez el punto en donde todas las paralelas se cortan haciendo las veces de una línea ideal —no biunívoca, pues, a la línea de tierra, a la representación como homólogo o parecido— y en las que solamente basta ese punto para adjuntar puntos, líneas, planos, en las que se despliega el mapa, de manera que las curvaturas o las geodésicas lo hacen pasar a otras dimensiones que exceden las dimensiones diádicas, verbigracia, un Interlunio, la repartición en el texto de las clases “tierra”, campo, arte, ciudad hacen que cada punto ideal —lugares aquí de encuentro entre lo propio y lo ajeno— se genere mediante repeticiones de segmentos locales y entrecruzados pero también sin conexión, de modo que un complejo “obsesivo” es también un *complexus económico* y, si se quiere, estético sin agotarse en ninguno de ellos ya que si bien puede conjugarse con diversas realidades se caracteriza en trazar su propio mapa de lectura que se coloca en otros órdenes a los que acusan la clausura del Signo y que, por lo demás, en Interlunio no puede solamente generarse mediante el realismo ingenuo y sus argumentos “ad oculos”, porque hay una distancia, unos relieves entre las versiones, los calcos del “ver” y el “oir”; conforma puntos, los cuales no representan sino los continuos que transgreden las posiciones téticas —ahí donde la conciencia, como un punto se superpone a otro punto en una unidad de mirada— y que en miniatura —en esa irónica anticipación de Macedonio que decía que el hombre que ame lo “chico” será “hombre muerto”— hace a las líneas de entrada y salida en el Interlunio —entre dos lunas, que divergen del tónico lugoniano de la pampa como un billar— y donde, según la economía de Gironde, lo estético y lo bello encuentran su “castigo” ya que vienen en alianza con un texto suicida, como si allí se tendiera a su vez el diálogo con un doble donde van a

hablar —extraña y tardía payada— lo argentino y lo europeo sin que ambas connotaciones puedan reducirse en el texto, irreconocibles en el juego de las voces narrativas que desaciertan, a la vez, las simetrías de lo familiar y lo siniestro, lo propio y lo ajeno —el “europeo” es más nacionalista que el determinista local— al gramaticalizar al otro a través de una serie de recursos oblicuos e indirectos —el “lo veo” varias veces repetido es complementario de las varias descripciones del otro, conformando por piezas postizas, especialmente esa dentadura, como si se tratara de un maniquí— de manera que la comunicación deviene casi imposible —“antes de contestarle debía realizar un esfuerzo equivalente al de traducir un manuscrito cifrado”, una partícula que se extravía— aquélla que contiene las palabras de la trama y a las que hallamos cuando es tarde para abrir los labios —lo que genera las retroacciones, esa “magia” del libro que hace caso omiso de la ley de la causalidad o la del tercio excluido en el volumen de sus mapas; aquí, “antes” de esa salida del extranjero— las traducciones entre lo que se da a ver y a oír supone la instancia de los mapas, en una boca que irrumpe en todo su grotesco —la vacamadre en el campo—, el lugar del *malentendido* en Gironde, ya que no pertenece ni a las capitales de Europa ni a Buenos Aires, cuyas líneas de salida son imprecisas para alguien que ostenta un entusiasmo hiperbólico por el país —Europa como tierra sembrada de cadáveres ilustres, en oposición a los, hasta ahí pocos, cadáveres de este suelo— y que puede contrastarse en el motivo —reinvención de un topos— del “campo” en Gironde, por ejemplo, con el enunciado de Espantapájaros (1932) —: “Es bastante intranquilizador —sin duda alguna— comprobar que no existe ni una hectárea sobre la superficie de la tierra que no encubra cuatro docenas de cadáveres. . .”. Persuasión de los días —“¡bamos entre cardos / por la huella / la vaca me seguía / No quise detenerme / darme vuelta / La tarde, resignada / se moría”—, zona de encuentro menos antitética que las irrupciones de los Nocturnos —la lechuza, un caballo y un coche— y en donde la vaca muere —resignada— al no poder seguir la huella —es el ritmo del poema el que “mata” al objeto o lo lleva a su desaparición— o en ese otro lugar, “tersa palma distendida” de Campo Nuestro en donde se anulan los ritmos de vesper o de la noche para que se configure una llaneza —una llaneza que en Gironde tiene que ver con la pintura y no con el realismo ingenuo— en el cual la vaca deja de ser objeto de fascinación o de horror que según Rudolph Otto responden a la experiencia —contradictoria— de la otredad, para ser, como vaca una figura, una metonimia que de pronto hace surgir todo el campo como una vaca —“no eres más que una vaca— dije un día —con un millón de ubres maternales”— hasta que irá recordando y construyendo un espacio en donde no hay otro, ni doble, donde no hay nada que “indique el rumbo” y cuya inmensidad no es ajena a la connotación religiosa del título —sustitución de las oratio— y la postración final en el silencio, la “gratia gratis data” que emerge, tantas veces, cuando reencuentra los signos —sapos, maizales, horneros— donde otra vez, como Interlunio, aparece el encuentro entre los muertos —iqué tierra sin aliento!— balbuceabas —solo produce muertos—, los grandes muertos y los muertos humildes ahora ya no entre Europa y América sino en el campo “santo”: lo *santo* del campo despojado, supone las señas, las marcas, el desenvolvimiento y cumplimiento de un castigo que es necesario descifrar. En Interlunio esa inmensidad resulta imposible de abrazar —ser abrazado por ella, como en Campo Nuestro, y abrazarla— ya que no hay conversión entre lo activo y pasivo en ese choque de idiomas extraños a la lengua del narrador —es lo que dice el extranjero o el maniquí o lo que fuera, son las voces, el dictado de la vacamadre, o

los ruidos crecientes que imponen suplicio— y en donde lo aparentemente punitivo —el narrador se entera, finalmente, que el otro ha muerto luego de partir hacia París, en una información poco creíble— “Recientemente, alguien me enteró de que el espionaje ruso lo hizo fusilar después de encomenarle una misión en China”, casi inverosímil para quien resulta más creíble —dentro de la verosimilitud del texto— el mechón de pelo o la dentadura postiza del otro y de modo que todo el saber del texto del otro se atribuye a la vaca —“Su madre, la vaca, lo conocía bien”—. Lo anterior no es nada nuevo porque aún en formas menos complejas que la poesía o la pintura —qué decir de música— el “parecido” nunca obliga a una correspondencia puntual entre el representante y lo representado —entre dos conjuntos de signos ya dados—, al punto que en el mapa más banal o una foto no hay tampoco correspondencia si se parte del presupuesto de que las proposiciones reflejan los “hechos”, o, de otra manera, que la “verdad” entre las proposiciones, dejando de lado los hechos, es pensable y formulable en términos de adecuación: los llamados pictures que había postulado Wittgenstein ya interrogaban acerca de qué relación podía haber entre las proposiciones y los hechos y las proposiciones entre sí; en la crítica literaria habitual, casi siempre, se extraen unas cuantas proposiciones del texto (que refieren a un dominio ético, político, moral, etc.— de donde nace la ilusión de la “realidad” o su complemento, la “ficción” negándose entonces la entrada a la literatura que mucho más que otro sistema —porque no es enteramente, por lo demás, un solo sistema— carece de similitudes estructurales con lo representado, lo que no quiere decir que no represente —el problema es si hay que buscarle un sujeto a lógicas que no caben en la predicación, o, como Michel Foucault, preguntaba, sintomáticamente, sobre Mattise: Calcomanías, sí ¿pero de qué?—; por lo tanto, es posible inferir que el tan cacareado tema de lo representativo y lo no representativo tiene que resolverse —a diferencia de la ciencia que opera con generalidades al menos desde su constitución aristotélica— se trata de casos u objetos particulares —por eso no puede haber ciencia de la literatura— que hay que resolver en cada texto y en cada segmento. En Interlunio en un nivel semántico hay implícita una lectura de las lenguas que hay en la lengua ya que las “voces”, los dictámenes, son correlativos al rechazo del “ruido” que el otro no puede oír en la pieza de arriba, ruidos que trepan por el hueco de la escalera —“De vez en cuando un portazo, un grito que subía por el hueco de la escalera; pero esos ruidos eran discontinuos, me dejaban descansar. Entre uno y otro existían grandes agujeros de silencio y felicidad”—, o al cruce entre el silencio y otras voces, esa otra lengua a la que se irá desplazando, la guturalización generalizada que se anuncia en Espantapájaros —“gutural, lo más guturalmente que se pueda, escribe “al alcance de todos”—; es decir, en esa suerte de martirio que sufre el personaje de Interlunio deviene posibilidad poética en otros textos cuando el escritor acomete lo “otro” no ya como algo sagrado u objeto de fascinación o de horror sino como momento verbal —el “puro no”— cuyo momento más fuerte es la eyección, la expulsión que hace danzar las guturales y las vibrantes —“Invitación al vómito”— donde no se trata de expresar lo emocional de un sujeto, una persona sino de operar —a diferencia de lo que suele ocurrir y según su idea rústica del castellano que es a Gironde como fue para Heine el latín, lenguaje de la “soldadesca”—; así, también, retrospectivamente es posible leer a Interlunio no solamente como un texto surcado por voces y ruidos sino también como el contraste de dos estéticas, en las que el otro representa, en el texto, a una audición del lenguaje, tanto, que queda a merced de los ruidos y todo aquello que procede de lo informe; en ese





aspecto, resulta ajena al "impacto gutural" que ritma esa otra lengua que va construyendo el autor a través de un trabajo de la negación que ya no se opone a nada y que atraviesa inéditas sufijaciones y prefijaciones de las palabras; hay, por lo demás, un contraste entre la vaca parlante —acongojada ante el hipotético hijo, hijo de su lengua— y la "abuela" —girondiana— la que —míticamente— funciona en los Espantapájaros como enunciadora de una estética erotizada, que responde a microacontecimientos objeto de silencio para la crítica que se sustenta en los grandes temas, y —hoy— de las Grandes Palabras. La abuela de los Espantapájaros, por el humor, el contraste de sentidos —un tema cultural aparece para ser devuelto a una inanidad de sentido a través de acumulaciones de objetos heteróclitos organizados como "familias disueltas"— invita a una mutación del superyó cultural —ahí donde lo simbólico coincide con lo social y aparece como mandato a cumplir en función de Algo— y a entrar en unas líneas que llamaré de segmentación. . . —invita, pues, a desfoliar la lengua mediante transmigraciones y metamorfosis, el paso intensivo y polívoco de un cuerpo a otro—, "yo me lo paso transmigrando de un cuerpo a otro, yo no me canso nunca de transmigrar". . . cualquier tangente, cualquier geodésica bastan como punto de partida, corte con el *locus* gregario, apertura de lo otro como diferencia no sublimada en oposición de las viejas garantías, concentracionarias, de lo Mismo, punto imago en donde ya no hay punto ni imagen según la metamorfosis, lo cual, por cierto, no hemos de confundir con quienes ven la "vida" en la literatura —confusión que ha causado estragos— sino en los mapas verbales en donde se desprenden esos devenires aberrojos, tubérculos, cobayos hasta un desprendimiento del superyó, que ni siquiera existe en la Masmédula —nunca, pocas veces se ha ido tan lejos de la represión de la conciencia en la literatura argentina— o desplazar, en cada frase, al superyó monológico que quisiera —al anudarse a la homología entre lo social y lo simbólico— hablar, él, en una sola frontera.

En ese aspecto, diríamos, que Girondo piensa que los críticos y los filósofos ya que en él es el lenguaje que piensa en cada una de sus flexiones y rotacismos de su transmigración de cuerpos, en lo fónico y lo semántico. Según lo anterior habría que notar que su escritura no puede ser sino percibida como "delirio" por una ratio dominante trabajada por los contextos presupuestos; Girondo, a diferencia de Borges —es comprensible que Borges no lo mencione, ¿qué podría decir de él?— no sugiere siquiera un pensamiento fundado en la "parodia". Borges es un poco más, o quizá menos que eso —ya que sus textos tienen el lugar— de una estructura de origen cuyos potenciales revierten —la relación entre el hipotético original y la secundariedad de la copia. . . poco se entenderá de Girondo, de otra manera, si no se tiene en cuenta sus reflexiones atentas a la pintura contemporánea, a los "fauves" y a los cubistas, cuyas perspectivas deformadas —no estoy hablando de La Deformación— y a lo que no serán ajenos los desencuadres de los Espantapájaros y las calcomanías que yuxtapone elementos por completo divergentes— de ahí el efecto de "ilegibilidad" para la óptica "natural" de la mirada, es decir, para un código— en un tratamiento donde solamente a veces lo deformado es grotesco, según la ironía del que contempla la escena ya que otras la mirada es arrancada de sí por el surgimiento de una huella y otras usufructúa la analogía —el contexto presupuesto, la convención— del "parecido" para trazar sus líneas ideales, en ruptura con la mimesis, una mimesis que sería equivalencia, unidad entre lo que representa y lo representado. . . las metamorfosis que reivindicaban la figura de la hipotiposis rompen

con la "manía", por el trazo, la manía consolidada del calco ... son testimonio de una "enfermedad" —o de la salud, no importa— de un sujeto atento a las desproporciones entre las cosas, o, mejor, entre los signos —Cada doscientos cuarenta y siete hombres / trescientos doce curas doscientos noventa y tres soldados / pasa una mujer—, escribe en "Calle de las Serpes", notando solamente con ese tratamiento del número— haciendo un uso insólito de la enumeración, que casi siempre sugiere un propósito didáctico acaso mucho más que con una mención explicativa de la atmósfera de esa calle; en cada caso, su escribir libera, dispone, planos no perceptibles en los conjuntos completos —allí donde un sujeto pertenece a una colección y solamente a una sola colección— y los altera —aquí la numeración que ni siquiera basta para hacer o conjuntos de esos hombres que pasan, el contraste con una "particular máxima" "hay al menos una mujer", "inexistencia" —como en la serie de los enteros— que es la clave quizá de tantísimo desfile— de modo que excede la lógica de las clases— allí donde cada sujeto corresponde a un predicado— por enumeraciones humorísticas que carecen de funcionalidad, más bien desconstruyen las funciones, las percepciones, los modos de ver y de oír con los cuales, una determinada cultura, convencida de su razón de existir; el humor de Gironde, como el de Macedonio Fernández, es "no consentido", y tanto que solo puede *entristecer* al orden, ya que su punto de partida entrecruza lo que nunca antes había estado conectado y según una mezcla de series divergentes heteróclitas en cuanto a los sentidos que vibran hasta esos segmentos, parecidos que hacen pensar en los cabrilleos —discretos— de partículas cuánticas en esa "risa" que nace y germina en la Masmédula: la lluvia de "noes" que es ajena ya tanto a la negación simple como a la negación complementaria de la gramática habitual y que se genera en rasgos pertinentes de cada segmento. Si Michel Foucault —al interrogarse sobre otras calcomanías— ha podido describir, al referirse a los parecidos y los modelos, diferenciando y oponiendo la pintura de Klee a la de Magritte —"Klee tejía, para poder disponer sus signos plásticos, un nuevo espacio. Magritte deja reinar el viejo espacio de la representación, pero solo en la superficie, pues ya no es más que una piedra lisa que porta figuras y palabras: debajo, no hay nada", esta responde a que él último disocia la similitud —la similitud estructural— de la semejanza que aparecían reunidas cuando la representación unía la semejanza y la afirmación: "Me parece que Magritte ha disociado la similitud de la semejanza y puesto en acción aquélla contra ésta. La semejanza tiene un patrón: elemento original que ordena y jerarquiza a partir de sí todas las copias cada vez más débiles que se pueden hacer de él. Parecerse, asemejarse, supone una diferencia primera que prescribe y clasifica. Lo similar se desarrolla en series que no poseen ni principio ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen ninguna jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias", Oliverio en sus hipotiposis descalzadas emerge sin necesidad de ruptura con las figuras —la figura amoris— de la perspectiva renacentista, entrando y diferenciándose de él, a nivel pictórico por su gusto de Lothe —el cual ha tratado de eludir tanto el Renacimiento cuanto lo que llamaba "el purgatorio barroco", en alusión a la ideología católica— donde las pequeñas diferencias, los microacontecimientos poéticos, despuntan, de pronto, en renovadas hipóboles en una *derivación de ciudades* en las cuales "las palmeras emergen de los techos / semejan arañas fabulosas / colgadas al cielo raso de la noche" en donde ese desprendimiento de lo similar tiene en él, en sus primeras obras, un gusto a celebración orgiástica que suspende la frase. Dejando de lado la controvertida exposición de Michel

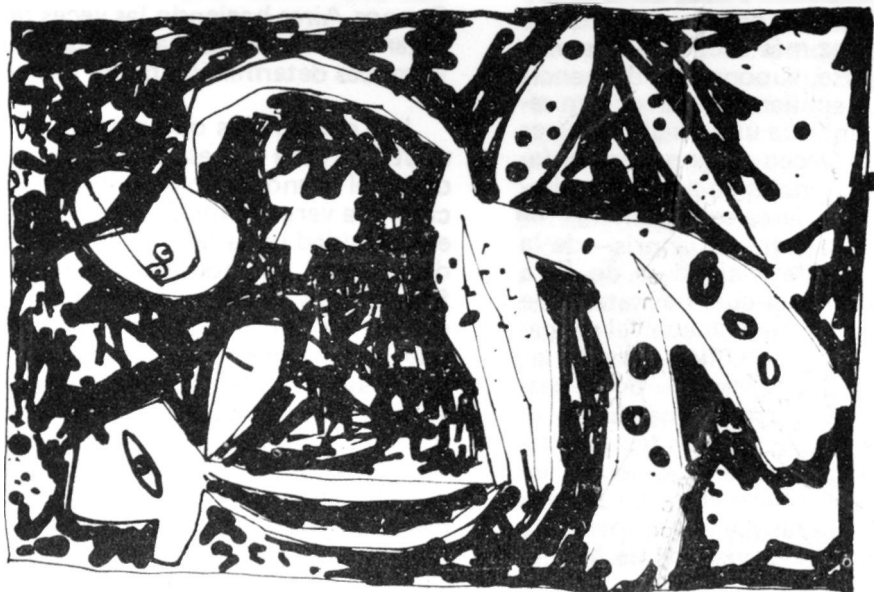
Foucault que sustenta a Magritte de un lado y a Klee del otro como dos claves en donde surge la pintura moderna —las que, por otra parte, han sido tomadas en sentido contrario o meramente ideológico, restituyendo el espacio de representación del que éste postula salir tal como puede leerse— o esa doble apoyatura de Gironde en Lothe y en Chagall —ambos, uno por su innovación y otro por su retorno, mítico sin duda a la naturaleza para él parecen figurar esa *llaneza*, le permiten encontrarla como sucede en Campo Nuestro— lo cierto, en primer término, es que los mapas se descalcan unos a otros, proliferan, urden pleonasmos de colores que traspasan los claroscuros de modo que entramos a paisajes donde "no se sabe si es sueño o si es solo recuerdo. ¡Es tan real el paisaje que parece fingido!" en el que vuelve a escenificar la oposición —canónica— entre realidad y ficción, o, como puede leerse en otros textos, esa falsa disyunción a causa que predomina el sueño —el trabajo y los desplazamientos del sueño— sobre la "memoria", no concebida aquí como memoria ideológica, personal o histórica sino como lugar de los signos memorativos —reproducción; hay, pues, en él un quebrantamiento de la concepción "cratílica" del lenguaje que postula una concordancia "natural" entre palabras y cosas, lo que se expresa con mayor cuantía en la limosna de verbo que se coagula en la clausura simbólica. Si Wittgenstein ha podido escribir que "lo que toda imagen, de cualquier forma que sea, debe tener en común con la realidad a fin de que pueda representarla —correcta o falsamente— es la forma lógica, esto es, la forma de la "realidad", es necesario notar— en cuanto a la homología de las proposiciones que son idénticas a "hechos" —imágenes calcadas de los mismos— con Susan Langer (*Philosophy of a New Key*) que una proposición "es una imagen de una estructura, a saber, de un estado de cosas", de la cual la forma lógica de la sintaxis poética —por llamarla así necesariamente difiere, con una exterioridad al modo en que los lenguajes ordinarios construyen sus edificios; los "estados de cosas", indisolubles de las frases refieren —cuando la referencia deja de ser un enunciado declarativo, negación simple, denotación o afirmación, signo indicativo— a los estados de unos cuerpos que abren vías de segmentación —dialecticizando el lenguaje ordinario, las palabras de la tribu— como la extraterritorialidad que fulgura en los cruceros y transbordos por las ciudades europeas, captadas en versiones insólitas —una mirada ajena al turismo del ver y sacralizar, en las cuales los símiles también proliferan perdidos y "pedestres"— o porque no hay una ciudad original, un Modelo de polis, acaso, ésta sea Buenos Aires haciendo las veces de "aleph cero" "girondeano", lugar insólito de las transmutaciones para lo europeo y lo hasta entonces determinado como nativo.

Las conexiones que plantea Gironde son multívocas e irreductibles para una asociación contractual de una lectura fundada en el Signo, la unidad, imaginaria también, de la representación y la verosimilitud —el hecho que vengan juntos uno y otro en la unidad de la referencia y la afirmación—; en el plano de la designación y la nominación, sus calcomanías y poemas escenifican signos que los lógicos han llamado "naturales" y en los cuales, en Gironde, responden no a una semejanza sino a lo que llamaremos, en otra lógica, los puntos imago —la imago que traspasa la forma lógica, la semejanza, para no representarse sino a sí misma, desprendida de la instancia mimética— que se puede bifurcar en los segmentos —oraciones, textos, relatos, partículas asignificantes— que siempre en él desplazan a la forma lógica —sintáctica— que calca y reproduce los parecidos: hay una ruptura con el orden que los religa a los signos o a las *proposiciones de facto* —en donde, naturalizadas, designación

y hecho se confunden— y su reconocimiento: el cubismo de Gironde permite recordar con Gombrich —Art and Illusion— el tratamiento sinedóquico de la representación que hiciera el cubismo —la curva de un violín o las bocas de las botellas de los cuadros de Picasso— los cuales denotan signos icónicos desde la similitud y de tal forma que el símil “natural” permite la reversibilidad, el hacer las cosas tan reales que parecen fingidas; así, por ejemplo, desde una figura —la figura Thiery por ejemplo—; por un lado, hay una irónica apelación, casi retórica, un llamado cratílico a la “representación” a la cual se toma “fingidamente” sin que haya de leerse ni como realidad ni como ficción, de modo exterior a los contextos —para luego trastocarla en una sucesión de “calcos” que no representan sino su propio proceso de configuración, las operaciones de un “bicroleur” que en pintura tiene como objeto el uso yuxtapuesto de los colores y que en Gironde, en su escritura privilegiada lo diafórico —la abrupta irrupción de lo desemejante, un perro, entre los parecidos—, los cambios bruscos de la litote en hipérbole; así, un calco se descalca y se designa en una súbita terminación, un disruptivo apódosis: “Yo dudo que en esta ciudad de falso sensualismo, existan falos más llamativos, y de una erección más precipitada, que la de los badajos de la “campanilla de San Marcos.

En la Masmédula ya no hay “fantasmas” --ni litote ni hipérbole— si por ellos se entiende imágenes unívocas y cerradas en sí mismas en la identidad de la persona, sino una danza, “rebelión de vocablos” que desjerarquiza —todavía molesta esta obra— la construcción y manumisión de la imago como “buena forma” y su captatio identificatoria que se extingue en una danza de ritmos inéditos hasta entonces en el castellano, ondas e *impulsus* de un “cosmogozo”, que no puede resolverse por las funciones proposicionales —ese cosmogozo remite a la inconmensurabilidad, de un escrito que se genera por retroacciones—, una multiplicidad atonal de relanzada baritonosis, la cual multiplica las cesuras y explota al máximo —en segmentos conformados por miniaturas— las cualidades del acento en el castellano, en un proceso que va “Hasta morir” en busca de una inencontrable médula donde hallamos —diría Carroll— las *animaculæ* tras descenso: “cada vena del sueño del eco de la sangre / las somnilocuas noches del alto croar celeste que / nos animabisma el soliloquio vértigo / cuando adhiere sin costas al

fluir el pulso al rojo cosmogozo / y sus vaciados rostros” / y sin cauces / hasta morder la tierra / lo ignoto combo al ver del ser lo esoso los impactos del pasmo de más cuerda” —sus ritmos encantatorios de varias y casi indiscernibles cesuras, donde la “grama” —instrumento de agrimensura de los antiguos— deja paso a unas voces desfondadas que —podría decirse— hacen eco a ese lugar —irreductible a una topología de un Orden —del sujeto— aunque sólo sea legible en sus postnotaciones —apartamiento de contextos presupuestos y apertura de segmentos—, en un excursus de cuasirimas internas que germinan a ritmo de tambor, prefijaciones y sufijaciones atópicas, apelación al intensivo, la paranomasia y el apóstrofe, sobredeterminados por ese ritmo —como si lo vocálico no pudiera fricativizar ya lo consonántico— que crea otras orejas. . . si Darío según Gironde entrega el castellano a las Musas, en una restauración de la “música” mediante un viraje oxítono y la puesta al día, con distinta suerte, de las viejas métricas —“Hasta Darío no existía un idioma tan rudo y maloliente como el español,” escribe— hay que notar que esta elaboración de esa lengua —sin “general”— es artística un “acontecimiento puro, sin parangón ni referencia, no sólo en las letras argentinas sino en la dimensión del idioma”, como señalara Enrique Molina —su prólogo de 1968— donde a la vez “paradójicamente retumba el eco rotundo y clásico del idioma”, en un libro irrepetible: transmisión de unas excepciones morfológicas y otra fonética. Sin comienzo ni fin, esos segmentos no hacen de la recta el camino más corto entre dos puntos sino que en continuo bifurcado genera sus líneas generatrices —disolviendo las posiciones téticas de la “conciencia”— el principio de identidad y sus correlatos— el superyó que anida, compulsivamente tales significantes a tales significados, la naturaleza / cultura, la conciencia como doble del inconsciente—, lo que más allá de la etiqueta de “irracionalismo” produce una “disolución de la realidad” —entendida como conjunto intercambiable de signos, correlativa a un sujeto para el significado— para que, desfondando la lengua, hable un goce que la “realidad” necesita reprimir para construir sus binarismos —conciencia / inconsciente / realidad / ficción / naturaleza, cultura, individuo / sociedad, etc.—, apoyándose en *subclases y conjuntos vacíos*; una “subánima” escribe el “uno total cero plenincorrupto apenas con sentido” en un nuevo encuentro entre animus y ánima como si una “inexistencia” fundara la rotación de los segmentos.



CESAR AIRA

había una vez... (fragmento)

La historia en cuestión es la siguiente: Oliverio y su esposa, muy aficionados a las fiestas, dieron una para que él se despidiera de sus amigos, ya muy enfermo. A la madrugada, cuando los invitados se marchaban, Girondo los detenía en la puerta y les preguntaba, confidencialmente y con el mayor interés: ¿Qué tal es *La Masmédula*? Se supone que quería la verdad, la verdad última y definitiva. Cuando todas las palabras morían. . . Al mismo tiempo, debía de saber bien que ponía a los interrogados en la posición más incómoda. La escena revela a un narrador hábil, mucho más que el de Interludio, porque en los cuentos (y este intercambio era su propio cuento anticipado) lo que importa es ponerse en la buena posición sádica; por lo pronto, crear una multiplicidad: los invitados de Girondo son como las esposas de Harún-al-Rashid o las conquistas de Don Juan, lo único que se les exige es que pasen de a uno. Por supuesto, faltaba uno: el que hubiera podido decir la verdad imposible. Girondo se las arregló con los "cada uno" que fue apartando, en lo más sombrío del final de una fiesta siniestra y obviamente alcoholizada. Se habría necesitado mucho odio para decirle que el libro era "malo", y en el país de los buenos modales, donde las anécdotas se ocultan celosamente de los oídos del público, la posibilidad es remota. Aunque existía, para el que seguía o precedía a otro interrogado. Y habrían podido serlo? Si el autor en persona no estaba seguro, al fin de cuentas, ¿quién garantizaba que esos balbuceos, esos yolleos y lubidulias no fueran el más grandísimo desatino de un ebrio, un lamentable error de cálculo por el que ahora debían decir una mentirita blanca con la que recompensar tanta buena hospitalidad festiva? ¿Y si, por el contrario, no era una mentira? ¿Si ese condenado libro resultaba ser una obra maestra, imperecedera? ¡Cuánto más ridícula era entonces su posición por no saber si mentían o decían la verdad! Ni siquiera la sinceridad podía salvarlos, la índole del juego exceptuaba las intenciones. Quizás. . . no tenía tanta importancia, y lo único que contaba era responder algo, cualquier cosa, como para, precisamente, inaugurar una de esas series vanas, "sé que él sabe que yo sé. . ." una catálisis infinita para postergar la muerte.

Pues bien, la anécdota es nuestro trabajo, ya veremos por qué. Para empezar, no debemos preguntarnos por el motivo de la duda que habría sentido Girondo a último momento, sino por su función en el sistema-Girondo. En efecto, ¿por qué motivos un escritor podría dudar o no de la inmortalidad de su obra? No hay más que motivos bajamente narcisísticos, en los que el narcisismo no se ha incorporado al dispositivo literario. Y Girondo, podemos partir de ahí, no tenía motivos; no dudaba por gusto psicológico. Si hemos de ponerle a la anécdota el título de "La duda final. . .", tendremos que hacer tanto de la "duda" como del epíteto elementos flagrantes de una máquina. La función de la duda fue "hacer algo más" con la *Masmédula*, darle un toque extra, quizás sugerir un proceso interminable de apuestas sucesivas. Por volátil que pudiera parecer, sobre todo en un país sin filología, la anécdota podía colaborar en la acción infinita de la poesía: hacer una cosa; hacer algo más; hacer algo más. . . De modo que ahí estaba, el viejo Hamlet agonizante y su duda. Girondo había cultivado desde siempre la imagen del artista nocturno —aunque más no fuera por la trivial razón de que prefería la noche al día. De ahí a "arrojarse despiadadamente de la sociedad" no hay más que un paso, un paso imaginario. Basta con inventar un trabajo que no aporte luz. "El hombre es esta noche, esta Nada vacía que contiene todo en su simplicidad indivisa. . . Aquí surgió bruscamente una cabeza ensangrentada; allí otra aparición blanca; y desaparecen no menos bruscamente. Es la noche que se percibe si se mira a un hombre a los ojos; se sumergen entonces sus miradas en una noche que se vuelve horrible: es la noche del mundo la que se nos presenta entonces." (Hegel) La luz de

verdad que simulaba pedir Girondo con la pregunta estaba opacada desde antes, por toda su puesta en escena, tan larga y complicada que por momentos parece exceder por todos lados al libro. La anécdota y el libro están unidos por uno de sus oropeles escenográficos: la angustia. Implícita en el libro, explícita en la cabeza ensangrentada que sale a mirar a los ojos a los invitados. La angustia es, según los autores, o bien la imposibilidad de Dios de preguntarse por sí mismo, o bien el Significado que se ha quedado sin Significante: es lo mismo, y de todos modos carece de la menor importancia. Las palabras se desplazaron, huyeron, y no queda más que el sentido. Se supone que eso es la angustia, y a veces uno debería angustiarse por ella, o simularlo. *La Masmédula* es la angustia, aquí las palabras huyeron de las palabras y los significados han quedado desnudos, mirando a los ojos a nuestros significados, por lo tanto innombrables. La angustia se formula diciendo si eso era bueno y valía la pena. ¿O no era bueno ni valía la pena? La angustia en forma de duda, el botón en forma de ojal; hablando, balbuceando cuando no debía; apostaba la vida contra ese libro.

¿Pero por qué hacer una apuesta, en lugar de no hacerla? ¿Para tener angustia? ¡Qué va! Todos los sentimientos metafísicos son hojarasca, los billetes con los que se paga la literatura, y ya sabemos lo que vale la plata —aunque Girondo, es cierto, disfrutó de la belle époque del dinero. La duda, la angustia, la agonía, son elementos radicalmente ajenos a la literatura, que es una actividad hedónica de origen epicúreo y anti-productivo. La angustia tiene lugar por una superproducción de sentido (el sentido desborda las palabras, el agua alusiva pudre todo), la angustia se sustenta en la producción como una sombra en un cuerpo. La literatura, modo de vida contrario a la producción, se mueve en otra órbita.

No. La angustia aquí es puro papel pintado. De la angustia deducimos la apuesta, y la función de la apuesta es crear el miedo, que es lo único que importa y vuelve a todo lo demás circunstancia teatral, mascarada. El miedo es inmenso, es la clave, el oro que respalda todas nuestras pantomimas, y bien podría decirse (como se ha dicho) que es "la única pasión" en la vida de los escritores. Grandes fingidores de todo lo demás, pero no del miedo, que es todo ficción, del derecho y del revés, los artistas son siempre artistas del miedo, artistas a su servicio, inventores de miedo por los caminos más tortuosos. El arte toma cuerpo gracias al miedo, sin el cual es un pasatiempo. (Casi siempre es un pasatiempo.) El miedo es la piedra de toque del arte genuino. Y teme, precisamente, por lo genuino de su ser. — Con lo que arrastra al temeroso a un callejón de razonamientos anticuados sobre el Ser y la Verdad, y el feedback es completo. . . uno tiene la certidumbre de haberse vuelto imbécil, la literatura se disuelve como humo en el aire. . . la catástrofe se completa. . . irnos amputan! De inmediato: somos unos viejecitos necios, y nos morimos.

ARTURO CARRERA

oliveria potestad

Las dos somos malas madres: las 2 como una ilusión que en los pagos de Güiraldes se condena: un enano de circo escribe con la atracción del pie izquierdo y eso te repugna, papá: Eso cae del aserrín a la cabecita que rota en el sonajero: Nora se ríe y Olga sonriendo está: la carpa, la lona dorada del cráneo fofo, el tufo arlequinado del orín en que las lentejuelas saltan: y ellas bellísimas te conforman y aplacan con sus soleras de escotado verano, con sus capelinas de tafetán: mira, mirá, Oliverio, cómo escribe el enanito con el izquierdo pie

Sí
Dama ridícula
Masmédula, sí amigo: en la escollera Gruschenka se
lamentaba así

El hijo
consuela al padre.
Indica el recorrido de su silabeo fúnebre,
serpentina cinérea:

Aquí
Aquí
En este nicho llorarás.

Aquí la lluvia te robará
Ese campo en que las letras
Penan, por vos, Papá.....

... padre fantasma que canta por excesos. Que sale
al aire puro a constatar del tiempo sus mensuras
exquisitas. Vigila el lugar: "nuestro" lugar. El si-
tio neblinoso de las técnicas extinguidas. Señala ex-
cremento: el conceptismo exaltado de un códice in-
quisidor: cada verdadera historia de un padre que
dirigió bulliciosamente un cuerpo continuo —feroz
—una energía y una violencia del dolor. Y un
dolor —graciosamente humano, borrado de la jac-
tancia cacofónica el júbilo del censor.....

... enano aparecido en la espuma con piernas de A-
frodita: pero los dedos: el dorado más dorado del pie
que no se borra en el agua intrigante del alba del
tesoro: ¿cómo sostenía el lápiz lucífero y escribía
acompañando en vuelos tercos el vozarrón de una
mosca? Faltaba ese filo del pie en la comisura de u-
nos menores, entintados labios: y el silencio pa-
raíso histórico de no exhibirse al pintar: pulgón:
royendo de la espiga el sentido antes de leer: las
palabras cuchara a cuchara contra la boca del padre
desdentado: no sin dientes,

pero era un ángel enano
y estallaba en el tifón
del tigre

ojillos, ocelos, rayas

la tromba del enano
papá, dos pompas, y el gato
sostiene una en la cola
y otra en la húmeda nariz.....

Anhelo esa payasada fúnebre en el portazo de un sue-
ño: no saber escribir y escribir como un enano. Allí
yo me recocijaba locamente con lo que vos querías
que yo viera y sintiera como buceando desde vos, pa-
pá. En mí estaban los telescopios eróticos y las lu-
pas romanas. Todos los microscopios griegos con sus

micrones que cegaban y los mapas criofílicos con sus
tetillas capitólicas para el calco secreto. No tiene ma-
nos ese enano, papá. . . Papá. En ti. Tú. Vos. Yo debí
no adecuarme a tus podologías regias; ni tú a las
mías. Por el peso, la gravedad inútil, la ligereza de es-
tas ovílicas superficies oscuras. Por el amor. Por la lo-
cura. Por el himen. Por el teatro. Por la insostenible
felicidad bisexual. El clavel cinerario de los gnósticos.
Los niños robustos que arañábamos en tu salita de
té. Te esperaba. Esperaba tu dormida llegada en el
andén, junto a las gallinas. Junto al chirrido metálico
de las pizarras en el palacio del ferrocarril. Esos aplau-
sos y esas justas campanadas del jefe era yo. Esa in-
termitencia en la lejanía. Esa señal de grillo estentó-
reo era yo. Esa fiesta de élitros junto al huevo podri-
do y la tiza levemente azucarada era yo.

Un esqueleto de enano. Un osario de enanos y ena-
nas que escribieron con el pie. No la carne de lo pe-
queño sino escuchar nombrarte. Los nombres como
huesitos de la mano amurada de Ilusia en la casa de
los Caramasoch: el hueco que dejó la lengua al reti-
rarse pudriendo en su propio sentido. Con los huesos
la postura en vacío que adoptaría una mujer en su
fosa cotidiana. Después de nacer. Después de haber
volado con sus niños en el laberinto sin límites de la
histeria petrificada. Las formas huesas. Las enanas
hidráulicas en las riberas glosolálicas. La Mayor. . .
y la Menor atisbando en el centellograma la lluvia
no, la garúa de la histeria. El tamiz. La breve, tar-
tamuda locura de silencio. La música envarada de
mis cacofonías. Y el bullicio de lo que ama como ú-
nica vía áurea en el colédoco del tigre: bilis para el
que huye del padre y del hijo.

A costa de mi propio orgullo mi deseo se desnude y
la muerte va en mi busca con las agallas hinchidas,
rojas.....

Nadie que habla. Ni siquiera el Viejo Oliverio en u-
na lengua extranjera. Ni siquiera guardándome en o-
tro mi lengua paterna que no pasará por mí.

Son niños que miran
Son niños suspendidos y divididos

Niños aguja en el pajar de los nacimientos

Son aes y oes levemente dispuestas a enredar nues-
tras zumbantes miradas: y a negar, "ideas", "jugue-
tes", "artefactos" del padre:

¿Cuántos pudo haber en
secreto? ¿Cuántos *mudas*, con la alarma atascada?
¿Cuántos sin esplendor en la opacidad indecisa de
una repetición abstrusa —sin nombre? ¿Cuántos sin
decidirse a ser: res, residuo, resaca, resina para las go-
teras infinitas del panal?

—¿Cuál era, antes del nacimiento, la probabilidad de
que mi padre huyera?

—Pero no existía el amor. Eramos las medidas imper-
fectas, menos médulas medusarias de escritura. . . Los
pequeños torpes pies y. . . las manos no inventadas
todavía. . .

EMETERIO CERRO

la melodía en don oliverio

Berlioz verrugosa orquesta emancipaba su armonía escarlata. La melodía excedida pasión belcantista, voluptuosa e infiel abrazó las huestes realistas acidulando ese delirio infatuo donde una musa pastó música. La armonía abrazada por el racionalismo hizo de Francia una isla, un estero preciosista que el magro Sena derrochó a los mares. En el Rémeau glorioso pimpollaron los tonos y sus exultantes trasalpinos des tonos. Hecha la melodía asada en dulce armonía su todo fue ritmo de gran algarabía.

Berlioz espástica paleta destroza el cancan, clásico. Cerbero desde la Viena mordaz hasta la Versalles especular. Berlioz espástica paleta destroza el monolítico melodismo de la frase imperial, galante de idiotismo. Berlioz espástica paleta descubre el timbre, el grito sustancial de las melodías, el reinado memorial del sinsentido. Berlioz descubre el drama embebido del infortunio de la palabra.

Hemos hablado de Oliverio Gironde.

como decía

Cleopatra se casó con dos hermanos. Punto. . . "Campanas, Repiqueteo de campanas. . ." Cleopatra como Venus sedujo. Punto. Parieron todas juntas a Herodes el Grande. Punto. Este Punto. El grande. Y como decía la frase se hizo palafrenera de grandes pensadores. Y como decía la frase enseñó aprendió mostró mordió el universo. Coma, la frase se hizo coma para agregar, explicar, merodear, se hizo autónoma de Grandes repetidores, coma, Punto coma y punto dijo en el atrio. . . "la iglesia se refriega para que no se le derritan los ojos y los brazos. . ." La Frase se hizo como y punto mortajera de realidades. A cada palabra esta palabra, coma, un sudor la corteja. La frase se hizo coma apunto una palabra de vota de naturalidad. Ya está. Ya está. La Verdad. Así piáfaron impresionados los simbolistas bien taimados nunca tiraron los dados. La frase se hizo luego significado proclama de sabios. La frase dijo por esta, coma, por esta, coma, por esta, comed. Punto a punto la frase sangró novela, coma, cuento, coma, por esta, poeta. La frase como Cleopatra ovacionó la Poeta. . . "Hasta Darío no existía un idioma tan rudo y maloliente como el español. . ." La poeta es pasión. La poeta es travesura de. . . fantasmas en zapatillas. . . Pitágoras y Platón emigrando su Isis en la noción. Claro, coma, la frase agregó su claro. Entonces fue bubo de buenas acciones. Osiris de suave mordisco. Punto junto a según, la frase parió a según, coma, y entonces es pura divinidad del Entendimiento procaz, la estirpe de Alí. Así la poeta hija menor de la Frase. La poeta baba cuando la Frase pustula Razón. Hemos hablado de lo que no es Oliverio Gironde.

como decía

"... Abandoné las carambolas por el calambur. . ." María Calas vestal y Medea nupcia flemática enjaetó al mundo la bucéfala sílaba amante de lo imposible su canto su gestual palabra su mágica pronunciación aventada con irreverencia la ridiculez imponderable de una historia abaleando palabras abaritonadas inflecciones donde el color brinda al sentido su estúpida risa las prosas certeras del más decantado oligofrenismo Lucías Violetas Normas como decir Guermantes Bovarys Youcenars como de cir frases Calas las vomita con irreverente dición las regurgita hacia el destino Real de aquel monaguense sin ser príncipe fue Apolinario Calas de haber tenido en sus manos nuestro santo Matrero como decir los Facundos Amalios Mujicas Migrés Puigirris Orozcospiz de las Médulas ho menaje Calas hubiera desdicho la sublimé ridiculez del pro'apso cantante. . . "los madrigales por los mamboretás. . ." Hemos hablado de Oliverio Gironde.

Como decía

egofluido

era el éter vago que en Leipzig grandioso su fuga al contrapunto dio Bach su vida ecocida que increíble en un alma puritana del endiablado deslíz letra ergonada que bullendo escapa de voz en voz en el plespacio

Los sonidos pierden su lugar su preeminencia en ido cuando la fuga protestante aspira al sonido divino ira sin nexo anexo al éxodo mansillando la santa tonalidad Bach incursio nó al nubífago

sueño de Apolinario

parialapsus de exilio aleatoriedad del sonido continuo de abismo allí donde irán los sabios

en el no espacio

Hemos hablado de Oliverio Gironde.

como decía

Wagner drama la música maravillosamente su marcial mar malquista de errante marea los héroes marsupiales del Nibelungo. . . en el drama musical el arte supremo alcanza lo indecible la frenética imposibilidad de decir. . . ya los antiguos había adorado el canto de las palabras mas la paleta wagneriana sus tímbricos hallazgos "expresarán" la inexistencia de una rima por lo tanto de toda voz. . . el drama demostrará que la vieja antítesis palabra música es emporio del avejentado realismo. . . no digamos más que la palabra es música sermón para ancianos digamos que no hay palabra sólo la batalladora pasión de Tristán donde el significante, mala palabra; conjuro al psicoanálisis, eyacula, quién? . . . no digamos que el "grano de la voz" bartesianismos alambican nuestro "es prit". . . digamos que no hay acción, que no hay melodía posible, que hay un irreverente ocio, deidad de olímpicos donde en un alargado sonido un largo retornar un irremediable repetir Froides un imposible no nologar un tiempo del puro delinquir. . . qué? drama musical es decir to patumbas: te tato y topo tumbo y te arpo y libo y libo tu halo, perdó nanos del verso no nos hagas caer en la gramática líbranos del Poeta Hemos hablado de Oliverio Gironde

como decía

Beckett en tencia, nada, problema de gúa mas ler

toco
toco poros
amarras
calas toco

tres colores se descompone la inexistencia antes y todo. Que la trilogía es divina, ciegos, en pocos tiempos vibra la lengua muge la vaca.

... "Acorde de luna sin piyamas. . ." por Debussy.

... "Prostituir los crepúsculos. . ." gloria de Lugones.

... "El cepotedio" del buen Almafuerite.

... "como Perdiz a la crema. . ." se ahoga Alfonsina.

Jiboso girón orondo a púas honda la Pampa en Don Oliverio.

A.E.G.

carta a oliverio gironde

París, agosto de 1948

Señor Gironde:

Mientras esperaba en el despacho de Francis Miomandre que éste me atendiera, me puse a ojear un libro. "Campo nuestro". Vi por primera vez su letra grande y angulosa. Su expresión ajustada, audazmente metafórica: "Para Francis Miomandre —al poeta y al amigo— este trote por nuestra llanura casi marítima, con los brazos abiertos. Oliverio Gironde. París, 29-7-47." Casi marítima. Con los brazos abiertos. Alguna vez yo soñé que usted me esperara así: con los brazos abiertos.

Nos conocimos en Sevilla, en la primavera de 1919. Vino invitado por Eugenio Montes y Rivas Panedas. Querían que usted participara en una aventura nacida el año anterior. La aventura era la poesía, el espacio de esa aventura se llamaba "Grecia", ambiciosa revista donde la juventud andaluza pretendía cambiar el mundo. . . La Primera Guerra estaba demasiado cerca y las consecuencias más palpables eran un deseo de cambio en todos los órdenes y la lección —mal aprendida— de evitar otra guerra. El primero se cumplió, digamos en parte. De lo otro, ya ve usted. . .

Pero yo quiero hablarle de su juventud y de la mía. De su llegada tuve noticia a través de la hermana de Rafael Cansinos Assens. Nos hicimos amigas a causa de la revista. Mi hermano también colaboraba en ella. Un día nos pidieron que fuéramos a los Almacenes "Algarín" a ofrecerles un anuncio publicitario para poder sufragar en parte los gastos. Y allí fuimos. Estaba en la calle Lineros, 1. Don Manuel, el propietario, se negó en rotundo al principio. "No le pidáis peras al olmo. Ni a mí tampoco.", fue la respuesta. Pero si usted llegó a conocer el carácter andaluz, bien puede imaginar en qué terminó esta escena: un chato de buen Jerez, y ciento catorce recomendaciones sobre los detalles del anuncio, redactado en la vecina tasca. Quedó así: "Almacenes Algarín Hermanos. Lineros, 1. Cuellos, puños, camisas, corbatas, ligas, tirantes, Impermeables ingleses." Perdóne usted que me extienda tanto en esto, pero fue mi único aporte a la revista. . .

Usted llegó antes de su llegada. Quiero decir, yo lo esperaba. Un poco porque era mozuela, hombre, y en mi casa había un balcón con geranios. Otro poco por curiosidad sociológica. Los pocos argentinos que entonces llegaban a Europa, venían con idéntico equipaje: un acento arrobador, mucha prestancia varonil y un creimiento de sí que se convertía en tema obligado de toda reunión social.

¿Recuerda usted a su paisano José Revello de Torre? Publicó un artículo llamado "El Cerro Nevado", que era como llamaban a una montaña que tenía otro nombre de allí, de su tierra. Debajo de la firma, se declaraba "argentino". Fue en el número del 20 de septiembre de 1919. Me acuerdo porque es el día de mi santo y mi hermano lo comentó a la hora de comer. Sonriéndose, claro está. Y había algunos más. . . Déjeme hacer memoria. Sí, otro que se llamaba Jacques Edwards, o algo así. Ahora que lo pienso me parece que era chileno. Pero es lo mismo ¿no? Este más que de creído tenía fama de dandy. No era para menos: había publicado una novela, en París, en 1913. Se llamaba "La cuna de Esmeraldo".

Otro de sus paisanos publicó una poesía, larga poesía, titulada "Himno al mar". ¿La recuerda? . . . "En la ceniza de una tarde terciaria vibré por vez primera en tu seno. . ." Se la dedicó a Adriano del Valle, redactor-jefe de la revista. Curiosamente, este mozo era algo apocadillo. Se llamaba Jorge Luis Borges.

Pero el más guapo de todos era usted. La primera vez que nos vimos fue el 2 de mayo de 1919. Nos encontramos en la redacción de "Grecia", calle del Amparo, 20. De allí partimos al Salón de Actos del Ateneo Sevillano. Era la fiesta del "Ultra", primera velada organizada sobre las nuevas tendencias poéticas. Nos miramos una vez mientras Pedro Luis de Gálvez leía unas cuartillas. Dos veces mientras Pedro Gargias recitaba poemas de Guillaume Apollinaire, Cansinos Assens, Adriano del Valle. Cuatro veces al tiempo que Miguel Martínez Romero leía la "Canción del automóvil" de Marinetti y otras poesías. . . Cuando Pedro Gargias cerró el acto con palabras dirigidas a Cansinos (al que si mal no recuerdo llamaban el Condestable del "Ultra"), yo ya no podía levantar la mirada del suelo, mejor dicho de mis zapatos. Eran blancos y un poquitín incómodos. Para utilizar términos de versificación, le diré que nos quedamos entre estrofa y estrofa, en el espacio blanco de un poema, en el silencio. Dolorosamente para siempre, en el silencio.

Pocos días después empezó la Feria. Camino de la casa de Xavier Bóveda, usted contempló un espectáculo inusual: la ciudad estaba desierta. Porque esa tarde en Sevilla, Belmonte toreaba en la Maestranza. Le vi llegar a la plaza para la segunda corrida, en compañía de Xavier y creo que de Gerardo Diego. Usted se quitó el sombrero para saludar-

me. . . Nunca fui tan joven como en aquella tarde, jamás tan sevillana como en aquel día: por negarle a usted el espectáculo de mi rubor, me convertí en mantilla y peineta. Me recobré al tiempo que Juanito Belmonte iniciaba el paseíllo. Aquí hay un paréntesis en nuestra relación, lo siento. Seguí la faena excitada, olvidándome de usted. Vibraban al unísono el tendido de sol y el tendido de sombra. Y en el último instante, en ese instante sublime en el que el vigor y la vulnerabilidad de un tero de casta se encuentran frente a frente en una mancha de sangre, busqué sus ojos para compartir ese segundo apasionado y me encontré con su. . . sarcasmo. Ni una miaja de arrebató. Usted miraba escépticamente porque no podía creer que eso "tan real no fuera fingido".

Casi no escribía usted en aquella época. No llegó a publicar nada en "Grecia" y mi hermano, y algunos contertulios más, comentaban que sabía usted sustraerse con elegancia del influjo del "Ultra" sevillano. Estaba más en la línea que venía del otro lado de los Pirineos.

Partió usted de Sevilla una tibia mañana de invierno. Para mí comenzó una espera que murió muchos años después en el patio de una vieja casa del barrio de Santa Cruz. Tuvimos un desencuentro. 1924. Regresó usted a mi ciudad, pero yo estaba en el norte —San Sebastián— con mi familia. Entonces, no sólo por esto, sino por muchas otras cosas que no interesan ahora, descubrí que la felicidad para mí estaba en el sur. ¿Recuerda aquella serie de artículos de Cansinos sobre el "Sur"? "Para defenderse de la aridez, yo exprimo la esponja empapada en dulzuras de mi corazón del sur."

Ahora que tengo en mis manos su libro, gracias a la gentileza de Francis, me pregunto si su "sur" es igual al mío. Si galopando por esa "llanura casi marítima" alguna vez evocó usted los rincones sevillanos que nos fueron comunes. Si alguna vez me evocó a mí.

No le entretengo más. Gracias por estos recuerdos. Humo de los recuerdos. Hogueras de los años mozos. Siento que voy envejeciendo: empiezo a paladear el sabor de la ceniza.

(Fuente y transcripción de Zulema González)



*Pie de página.

revista de literatura

Nº 2 - INVIERNO '83

Literatura y situación nacional: Di Paola - Guzmán - Lafforgue - Sarlo - Sasturain / Reportaje a Juan José Saer / *Asis y los buenos servicios* por Roberto Fogwill / *Informe para una Academia (Argentina de Letras)* por Jorge Perednik / *Lectura de Susana Chevasco* por Martini Real / *Los nuevos / Bibliográficas:* Saer, Gandolfo, Martínez.

PROXIMO NUMERO - OTOÑO 1984

lecturas críticas

Nº 2 - Marzo 1984

Los géneros menores

Reflexiones sobre una trayectoria marginal. Los géneros menores.

Una causa perdida. Las causerie de Mansilla.

El epistolario de Macedonio Fernández.

La autobiografía de Victoria Ocampo.

Trabajos de: Alfredo V. E. Rubione, Alan Pauls, Adriana Rodríguez Pérsico, Nora Domínguez, Mónica Tamborenea, Renata Rocco-Cuzzi.

Reportajes a: David Viñas, Elvio Gandolfo, Josefina Ludmer.

Ficción: *En el punto inmóvil* de Alan Pauls.

Reseñas.

PLUS ULTRA

UNA EDITORIAL ARGENTINA
AL SERVICIO DE
LA CULTURA IBEROAMERICANA.

LA ULTIMA BRASA, de Isabel Clucellas. Apasionante novela histórica ambientada en el Buenos Aires del siglo pasado.

NUEVAS TECNICAS DE ACTUACION DRAMATICA, de Juan Rossi Vaquié. (Para actores y directores de puesta en escena). Los antecedentes profesionales del autor avalan esta importante obra didáctica.

LA CALLE DE MUNDO, de Amalia Sánchez Sívori. Buenos Aires se hace protagonista de esta novela a través de personajes auténticos.

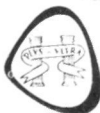
LA REPUBLICA MUNICIPAL, de Enrique Gabriel Orquín. La sociedad que será germen de un nuevo mundo deberá partir del módulo esencial e imprescindible que es la comuna.

FILOSOFIA, SUBJETIVIDAD Y EXISTENCIA, de Eduardo Jorge Vidiella y otros. El autor dirigió a los integrantes de una unidad académica de la Universidad de Buenos Aires.

APROXIMACION A LA NOVELISTICA DE SABATO, de Lidia Balkenende. Este estudio sintetiza un punto de vista no muy frecuentado por los exégetas de la obra de Sábato.

TIEMPO DE INDIAS, TIEMPO DE BUENOS AIRES, de Alberto M. Salas. Antología de la obra de un autor que, con igual maestría, maneja los temas históricos y la parte creativa.

ESTRUCTURA DEL MIEDO. NARRATIVAS FOLKLORICAS GUARANITICAS, de Martha Blache. Significación de las narraciones folklóricas en la sociedad paraguaya actual.



Viamonte 1755 - 1055 Buenos Aires
Tel. 44-6605/6694/6788

XUL

