

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

© Editorial LOSADA S. A.
Buenos Aires 1968

HACIA EL FUEGO CENTRAL
O LA POESIA
DE OLIVERIO GIRONDO

por ENRIQUE MOLINA

IMPRESO EN LA ARGENTINA
PRINTED IN ARGENTINA

El misterioso mercurio que convierte ciertas páginas de poesía en un espejo capaz de reflejar las más reveladoras imágenes del sueño y de la tierra, suele, a menudo, disolverse con los años para dejar sólo un papel amarillento, unas palabras carbonizadas. Era falso.

Al abrir ciertos libros que nos parecieron invulnerables en su momento suele encontrarse en ellos apenas algún huesecillo de frases que resiste, o sólo la flor ya seca que se colocó como señal. El miedo a la poesía, al extremo testimonio del ser que ella exige, la sumisión a toda clase de cálculos y conformismos acaba, tarde o temprano por aparecer al desnudo. Un metro de hierro negro restablece entonces, con despiadada objetividad, las jerarquías. Lo más bello del tiempo, su blasfemia, establece constantemente una óptica nueva.

Casi medio siglo desde la aparición de una obra poética es tal vez el mínimo lapso exigible para estimar su poder, su resistencia a los gérmenes de descomposición que ponen en ella las circunstancias, el tono de una época, la situación histórica. Sólo una fuerza poética capaz de engendrar incesantemente nuevas energías, de abrir nuevas perspectivas de interpretación a las que parecieran haberse consumido en un momento dado, la salvarán de todo carácter fantasmal, harán de la misma una constelación. Al acercarnos hoy a la poesía de Girondo, se nos presenta indemne. Nada se ha perdido de la

fresca vitalidad de sus primeros libros, y mucho menos, de la trágica aventura existencial que testimonia el último. De uno a otro extremo brilla la trayectoria de ese "rayo que no cesa", la expresión de un espíritu en el que se nos imponen como rasgos capitales una apasionada avidez de la vida y una ardiente sinceridad.

En efecto, sus seis libros de poesía, tanto como *Interlunio* —esa extraña historia nocturna de la frustración— poseen, a pesar de sus diferentes entonaciones, una misma coherencia interna que pone de manifiesto lo que esa poesía tiene de ineluctable, su movimiento en un sentido único, lo que posee de destino.

Cada uno de ellos constituye una etapa en un largo periplo que se nos presenta como el balance cada vez más desolado de una exploración esencial de la realidad exterior y de los límites últimos del ser. Aventura jugada en dos planos paralelos: experiencia y lenguaje, vida y expresión. Comienza por la captación sensual y ávida del mundo inmediato y la fiesta de las cosas. Termina por un descenso hasta los últimos fondos de la conciencia en su trágica inquisición ante la nada.

El lenguaje sigue y crea al mismo tiempo esta aventura, recíprocamente la condiciona y es condicionado por ella. Desde la nitidez rotunda de *Veinte poemas para leer en el tranvía*, a las fórmulas encantatorias de *En la masmédula*, se desarrolla un proceso verbal que va desde la escritura lineal y lúcida del comienzo hasta los mecanismos más remotos del lenguaje, en la profundidad de su origen. Mientras su presa es la realidad externa se dibuja preciso, directo, salta sobre las cosas con un zarpazo o las ilumina con imágenes netas, casi palpables. Cuando se vuelve hacia el abismo interior pierde su ordenación frontal, se torna hirviente, se crispa y estalla con la violencia de la presión que recibe.

La obra de Girondo se ordena así como una solitaria expedición de descubrimiento y conquista, iniciada bajo un signo diurno, solar, y que paulatinamente se interna en lo desconocido, llega a los bordes del mundo, una travesía en la que

alguien, en su conocimiento deslumbrado de las cosas, siente que el suelo se hunde bajo sus pies a medida que avanza, hasta que las cosas mismas acaban por convertirse en las sombras de su propia soledad.

Intensa y breve, esta obra posee una característica especial: se despliega en una especie de ininterrumpida ascensión, en un proceso que culmina en un punto de incandescencia máxima: su último libro. Un estallido final, un gran reverbero que concentra en un foco único todos los fuegos anteriores. En otros autores también sus libros suelen sucederse a distintos niveles, pero el máximo se encuentra a veces al comienzo o en medio, seguido con frecuencia de otros menos significativos. La obra de Girondo tiene un sentido vertical, constituye así una especie de accésis. Y su vértice excede tanto las medidas corrientes que pasará aún mucho tiempo antes de que se le haga justicia en toda su vertiginosa dimensión.

"Que se atrevan a vivir la poesía" ha dicho Breton. Es decir, a vivir en la revelación de las cosas, en la conciencia de su naturaleza abisal, con la sinceridad salvaje que la auténtica poesía implica.

Girondo conocía la vanidad de los éxitos literarios, la urdimbre de servilismo, adulación y baja política que a menudo los condiciona. "¿Un éxito eventual sería capaz de convencer-nos de nuestra mediocridad? ¿No tendremos una dosis suficiente de estupidez como para ser admirados?" se pregunta ya en el prólogo de su primer libro. La exigencia de una moral poética será para él cada vez más intensa. Así identificará luego la degradación de la poesía con la degradación del mundo y del amor: "Nos sedujo lo infecto... / los poetas de moco enternecido" (P. 278)¹, toda esa escoria "que confunde el amor con el masaje, / la poesía con la congoja acidulada" (P. 280);

¹ Citamos los libros de Oliverio Girondo con las siguientes siglas: V: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*; C: *Calcomanías*; E: *Espantapájaros*; P: *Persuasión de los días*; M: *En la masmédula*. El número que figura al lado de cada abreviatura indica la página de la presente edición.

juntos desprecio y compasión para quienes son esclavos de una retórica prefabricada, nutridos “de canciones en pasta, / de pasionales sombras con voces de ventrílocuo” (P. 324).

En su juventud participó con entusiasmo en el movimiento “Martín Fierro”, que difundió en nuestras letras algunas de las inquietudes y búsquedas de los movimientos de vanguardia que por entonces agitaban a Europa. Fue un animador, una figura núcleo, un hombre de incitaciones, un trasmisor de energías. En el segundo número de la revista del grupo aparece un manifiesto firmado por Girondo. Pero terminada la euforia inicial, continuó su marcha solitaria. Volvió la espalda a sus compañeros de generación, que tras proclamar una mistificada actitud iconoclasta, acabaron por ubicarse dentro de las jerarquías tradicionales, pastando idílicamente en los prados de los suplementos dominicales. La efervescencia martinfierrista se diluyó en una mera discusión de aspectos formales. Ajenos a un auténtico inconformismo, la mayoría de los componentes del grupo terminaron en las más reaccionarias actitudes estéticas. En este terreno, sus propias audacias —que por lo demás no habían ido muy lejos— no tardaron en aterrorizarlos. Excepto algunos pocos —entre los cuales debe destacarse a Girondo y Macedonio Fernández— casi todos ellos han ofrecido un triste espectáculo de deserción y caducidad.

Pero al contrario de la perspectiva del ojo, en la perspectiva de la poesía las cosas se agrandan a medida que se alejan. Tal ocurre con la obra de Girondo. El paso de los años nos lo muestra cada vez más intransigente en su búsqueda. A tal punto que lo que escribe a los sesenta y cinco años cuestiona mucho más los límites de la expresión que lo que escribe en su juventud. El camino inverso de casi todos sus compañeros de grupo, beatificados con la aureola del Buen Gusto y las Buenas Costumbres.

Para Girondo la poesía constituye la forma más alta de conocimiento, una intuición total de la realidad, con una autonomía irreducible, por lo tanto, a un lenguaje de relaciones establecidas. “Es necesario declararle la guerra a la levita, que

en nuestros días lleva a todas partes” —declara en la carta incluida en la edición de bolsillo de *Veinte poemas*—. Y en otra parte de la misma: “Yo no tengo ni deseo tener sangre de estatua”. Treinta y cinco años más tarde confirmará el mismo sentido: al poema “hay que buscarlo ignífero superimpuro leso / lúcido beodo / inobyio” (M. 411). No teme incorporar a su visión lo que un lirismo acaramelado considera “feo”. Pero ese “feísmo” no es otra cosa que amor hacia todas las formas del mundo, fuera de sus connotaciones humanas, en su pureza primordial. Ante el trágico resplandor de la existencia las convenciones estéticas se resquebrajan. Girondo tiene el mal gusto de moverse como un animal inocente, el mal gusto exaltante de llegar hasta su propia desnudez, en el desamparo sin límites del ser.

Ante la revelación deslumbradora y terrible de estar vivo ¿cómo no sentir su naturaleza gratuita e indescifrable? “El solo hecho de poseer un hígado y dos riñones ¿no justificaría que pasáramos los días aplaudiendo a la vida y a nosotros mismos? ¿Y no basta con abrir los ojos y mirar para convencernos de que la realidad es, en realidad, el más auténtico de los milagros?”, exclama. (E. 191). De toda su obra trasciende esa entrega vital. Y la poesía, después de todo, ¿qué es sino “abrir los ojos y mirar”? “De ahí ese amor, esa gratitud enorme que siento por la vida, esas ganas de lamerla constantemente, esos ímpetus de prosternación ante cualquier cosa... ante las estatuas ecuestres, ante los tachos de basura...” (E. 192). Sus tres primeros libros están atravesados por ese entusiasmo, que les confiere una tensión particular. Pero al penetrar cada vez más hondo en las apariencias éstas descubren una calidad aterrorizante: “lo fugaz perpetuo” (M. 419). La experiencia se tornará cada vez más amarga, hasta la confesión final: “qué nada toco / en todo” (M. 428). El infierno es la condena a las llamas de un deseo infinito. *En la masmédula* es el destello de una temporada en el infierno, pues la pasión por la vida, ante la misma conciencia de la nada, se exaspera, se exacerba aún

más, se transforma en pasión desesperada por una realidad tan-tánica que no por eso deja de ser adorable.

En unas líneas dirigidas a Evar Méndez acompañando la carta incluida luego en *Veinte Poemas* —carta, por otra parte, que pareciera haber sido escrita hoy mismo— dice Gironde: “Un libro, —y sobre todo un libro de poemas— debe justificarse por sí mismo, sin prólogos que lo defiendan o lo expliquen”. La poesía, es verdad, no puede “explicarse”, dada la inmanencia con que usa el lenguaje. Sólo es posible exponer el sentido de un poema, según la sensibilidad del lector, seguir algunas de las significaciones contenidas en la obra de un poeta, y que de ningún modo la agotan, pues cada lector establecerá con ella una relación propia, descubrirá nuevos ecos en nuevas direcciones.

La poesía de Gironde, dijimos, tiene un impulso unánime hacia esa pendiente vertiginosa, donde se desploma a manera de catarata: su último libro, en el que todos los elementos se transfiguran a la temperatura del fuego central. Pero en esa corriente ininterrumpida pueden señalarse, sin embargo, tres momentos bien definidos. Uno inicial, que incluye sus dos primeras obras: *Veinte poemas para leer en el tranvía* y *Calcomanías*, recorrido de las formas más concretas y donde se instaura el diálogo con lo inmediato, la relación instantánea con las cosas, la experiencia de los sentidos y el mundo exterior. Otro, intermedio, situado ya a mitad de camino entre la tierra y el sueño, entre la realidad y el deseo. Han desaparecido los medios de transporte —ya innecesarios—, las cosas se someten a un conjuro, se sobrepasan o circulan irisadas por el delirio. Situamos aquí a *Espantapájaros* (también el único relato de Gironde, *Interlunio*, se ubica en esa dimensión). Y por último, la plena asunción de esa terrible intemperie del espíritu, esbozada primero en *Persuasión de los días* para culminar en *En la masmédula*. Un dinamismo ascendente, en el que se irá desprendiendo como de un lastre del orden utilitario de las cosas,

hasta que estas adquieren una transparencia calcinada, fundidas en un único reverbero.

Los dos primeros libros de Gironde, en efecto, son dos libros de viaje, en un sentido literal: el poeta recorre el mundo, toca el nervio de los lugares, anota vivencias. En cierto sentido son realistas. Pero hay en ellos una manera particular de sacar a la realidad de sus moldes, de sorprenderla en gestos imprevistos, a tal punto que lo cotidiano adquiere una sorprendente novedad, una exaltación.

Ambos libros son el círculo invisible de un gran gesto de saludo a su alrededor, y a la vez, un espectáculo donde las cosas actúan como protagonistas. Avanzan hacia el lector con una impetuosidad desbordante, en medio de ese vasto escenario donde todo gesticula, se humaniza, se agita: “los edificios saltan unos arriba de otros” (V. 62), “las mesas dan un corcovo y pegan cuatro patadas en el aire” (V. 65), hay góndolas “con ritmo de cadera” (V. 66), el “campanile” de San Marcos exhibe sus “falos llamativos” (V. 67), los moños “liban las nalgas” de las chicas de Flores (V. 69), el sol “apergamina la epidermis de las camisas” (V. 73). Incluso la esencia misma de la inmovilidad, la montaña, adquiere una calidad errante: “Caravanas de montañas acampan en los alrededores” (V. 61).

Ese sentimiento de la acción y el tránsito de las cosas: “calles que suben, / titubean, / ...se agachan bajo las casas” (C. 107), o “muerden los pies” (C. 107), una hélice se detiene “así las casas no se vuelan” (C. 106), nos revelará más adelante el significado latente de esa realidad: la fuga. Ese mundo del gesto y las apariencias acabará por desaparecer para dejar al desnudo la nada que ocultaba. Mientras tanto, la intuición de la misma crea una óptica grotesca, de la que salta, como de un brusco cortocircuito de la corriente emotiva, la chispa ambivalente del humor, entre la agonía y el orgullo. Es este uno de los rasgos permanentes de la poesía de Gironde.

El humor es una paradójica manifestación del deseo de absoluto. Nace de una diferencia de niveles, de una desproporción. La conciencia de las posibilidades infinitas del ser en pugna

con los límites de la condición humana, hace brotar ese orgullo resplandeciente, como un desafío. En Gironde el humor tiene un acento particularísimo. Un humor al que no vacilo en llamar negro —ese grado supremo del humor poético— pese a su contenido de voracidad sensual. Justamente, esa exigencia desmesurada desemboca en la fatalidad de amar sin remedio algo que jamás responde a la totalidad deseada. El humor se abre entonces como una salida de fuego de la realidad mediocre. No es una evasión, sino una puesta en juicio de esa realidad, un estado de supervigilia donde, sin embargo, el delirio circula con los ojos abiertos, en un combate sin fin con las formas impenetrables del mundo. En la obra de Gironde ese resplandor no deja de iluminar con una plenitud jocunda la insuficiencia del contorno.

Ese déficit entre el deseo y su objeto, del que nace el humor, se traduce por el sentido de lo grotesco en la poesía girondiana. Su pasión hambrienta de la existencia revela constantemente ese contenido de corrupción, de descomposición que la misma oculta en todas sus formas, y que aparece desde el primer texto de *Veinte poemas*:

Douarnenez,
en un golpe de cubilete,
empantana
entre sus casas como dados,
un pedazo de mar. . .

A la imagen, de un dinamismo lúdico, del pueblo que juega a los dados con sus casas, responde instantáneamente la negación del mar convertido en pantano, degradado de su pureza y su inmensidad. Ese mismo tema de la exuberancia que se corrompe, como si la intensidad misma de la vida fermentara en un proceso de eterna descomposición, es una nota insistente en todo el libro: “unos ojos pantanosos, con mal olor”, “unos dientes podridos por el dulzor de las romanzas” (V. 55). La mirada del público —por exceso— “apergamina la piel de las artistas” (V. 55) o el sol “ablanda el asfalto y las nalgas de las mujeres” (V. 62), (siempre efectos de dete-

rioro o de daño en una realidad que parece no soportar ni el entusiasmo ni la pasión).

En el universo girondiano, siempre al borde de la catástrofe, una carga demasiado intensa de energía se manifiesta en una especie de tremendismo. Es otro de sus rasgos. En los dos libros iniciales, y también en *Espantapájaros*, aparece como una desproporción entre la causa y el efecto. Las sensaciones se producen como un estallido, cada gesto distorsiona el conjunto, resulta energuménico, posee una fuerza de expansión desorbitada: “Una descarga de joles! que desmaya las ratas que transitan por el corredor” (C. 113), un “cantaor” “tartamudea una copla / que lo desinfla nueve kilos” (C. 113), hay “tabernas que cantan con una voz de orangután” (V. 53). Todo es allí atronador, cualquier acto retumba como un vendaval, todo es desmesurado, desbordante: piernas “que hacen humear el escenario” (V. 55), “Frutas que al caer hacen un huraco enorme en la vereda” (V. 62), “un café que perfuma todo un barrio de la ciudad durante diez minutos” (V. 62), “pupilas que se licúan al dar vuelta la cartas” (V. 75), butacas que “nos atornillan sus elásticos y nos descorchan un riñón” (C. 102), “párpados como dos castañuelas” (C. 112), o la confesión exultante de *Espantapájaros*: “El contento de comprobar que uno mismo es un peatón afrodisíaco, lleno de fuerza, de vitalidad, de seducción; lleno de sentimientos incandescentes, de sexos indeformables, de todos los calibres, de todas las especies”. Y más adelante: “¡Mamón que usufructúa de un temperamento devastador y reconstituyente, capaz de enamorarse al infrarrojo, de soldar vínculos autógenos de una sola mirada, de dejar encinta una gruesa de colegialas con el dedo meñique. . .!” (E. 176).

Ahora bien, en ese mundo de sangre trepidante de Gironde, aturdido por el desborde de su propia vitalidad, el silencio, y su ámbito la noche, adquieren una índole admonitoria, algo así como la insinuación de un peligro, de una amenaza. En *Veinte Poemas* los dos “Nocturnos” se abren como una grieta que puede desmoronar todo. Dos breves paréntesis, suficientes, sin

embargo, para introducir el desasosiego en esa fiesta de los sentidos, la sensación de algo tenebroso y difuso, en acecho bajo el calor y la algarabía diurna.

Cuando los ruidos del día se apagan, se perciben esos otros ruidos de la sombra "como gritos extrangulados, como si se asfixiaran dentro de las paredes" (V. 59), mucho más inquietantes que el trueno de la acción, y que parecen proceder no del contorno sino del fondo mismo de la conciencia, ese "trote de los jamelgos que pasan y nos emocionan sin razón" (V. 59), o ese "canto humilde y humillado de los mingitorios cansados de cantar" (V. 77).

En *Veinte Poemas* la muerte es todavía apenas un presentimiento, como si se volviera la cabeza ante su sombra para mirar a otro lado. Sólo se insinúa por un vago miedo, por cierta sensación de desamparo y soledad que invade los "Nocturnos". En *Veinte Poemas* no hay muerte aún, sino sólo una aprensión confusa: "miedo de que las casas se despierten de pronto y nos vean pasar", cuando el diálogo con el mundo se ha cerrado de golpe, hasta que "el único consuelo es la seguridad de que nuestra cama nos espera con las velas tendidas hacia un país mejor" (V. 77), con esa imagen del lecho como barco, presente, con distintas formas, en la poesía de diversas latitudes, y que de nuevo se repetirá en *Persuasión de los días*:

la cama que me espera
—el velámen tendido—
anclada en la penumbra (P. 300)

El escalofrío que recorre los "Nocturnos" de *Veinte poemas* es sólo una nota de alerta. Más tarde, en los últimos libros, una conciencia desgarradora de la muerte ocupará su sitio, lo invadirá todo. Por ahora, aquí apenas ha introducido una nervadura de hielo.

Otro elemento siempre en suspensión en la atmósfera poética de Gironde es la ternura. El mundo convulsivo donde se instala, está impregnado de una ternura muy especial. No esa forma más tibia del amor, sino la sublimación de éste,

más allá de su contenido posesivo y egoísta. El trato de Gironde con los seres y las cosas, su percepción grotesca de las mismas, no se resuelve en crueldad sino en una ternura última por ellas, una inmensa piedad hacia lo irrisorio, lo desechado, las formas de la frustración (el relato de *Interlunio* está traspasado de una compasión minuciosa por todo el fracaso humano).

Esa ternura no es evangélica, no nace de la humildad sino de la avidez, de un amor inagotable a la vida, en todas sus dimensiones, de una delicadeza natural para acercarse a los seres y a las cosas colocados en los niveles inferiores, destituidos por las falsas jerarquías estéticas o sociales.

La ternura se convierte en una negación de esas falsas escalas y envuelve en su halo a esas viejecitas "con sus gorritos de dormir" (V. 54) que cruzan el primero de los *Veinte poemas*, o a ese "perro fracasado", maravilloso de sabiduría y renunciamento, del cual se informa que "los perros fracasados han perdido a su dueño por levantar la pata como una mandolina, el pellejo les ha quedado demasiado grande, tienen una voz afónica, de alcoholista, y son capaces de estirarse en un umbral para que los barran junto con la basura" (V. 79), o a ese sapo de "vientre de canónigo" con el cual, sin embargo, se mantienen las distancias, o a ese otro perro cotidiano "que demuestra el milagro... que da ganas de hincarse" (P. 365). Incluso se extiende hasta lo que está cargado por un máximo signo de negación: las sombras, lo que nace de la opacidad de la materia, como carencia de luz, el doble impalpable de las cosas: "A veces se piensa, al dar vuelta la llave de la electricidad, en el espanto que sentirán las sombras, y quisiéramos avisarles para que tuvieran tiempo de acurrucarse en los rincones" (V. 59). O bien, a la propia sombra "quisiéramos acariciarla como un perro, quisiéramos cargarla para que durmiera en nuestros brazos, y es tal la satisfacción de que nos acompañe al regresar a nuestra casa, que todas las preocupaciones que tomamos con ella nos parecen insuficientes" (E. 174).

Tales actitudes, reveladoras de una indiscriminada entrega a la existencia, se suceden en toda la poesía de Gironde. El

tema de una comunión con todos los reinos de la naturaleza, con todas las formas de la vida, reaparece a menudo en ella. Una especie de solidaridad universal teñida por el humor: "A nadie se le ocurrirá dudar un solo instante de mi perfecta, de mi absoluta solidaridad" (E. 200), "La solidaridad ya es un reflejo en mí, algo tan inconsciente como la dilatación de las pupilas" (E. 200), "Nunca sigo un cadáver / sin quedarme a su lado. / Cuando ponen un huevo, / yo también cacareo" (P. 289).

En su grado máximo, esa solidaridad conduce al tema de las metamorfosis. Expresión primitiva y ancestral de un poder mágico, tal idea es significativa de un deseo de identificación total con el mundo, la esperanza de abolir la oposición angustiada del hombre y la naturaleza. Esta situación, que Kafka y Michaux viven como una tortura (manifestación de la incomodidad existencial del espíritu caído en la materia), en Girondo se expresa como un estado de júbilo o placer: "voluptuosidad en paladear la siesta y los remansos encarnado en un yacaré" (E. 186), o "¡Qué delicia la de metamorfosearse en abejorro, la de sorber el polen de las rosas! ¡Qué voluptuosidad la de ser tierra, la de sentirse penetrado de tubérculos, de raíces, de una vida latente que nos fecunda . . . y nos hace cosquillas!" (E. 187). Tales estados no tienen el signo de una caída, sino de una ampliación, de una dimensión mayor del ser.

En el fondo de tal actitud hay un sentimiento de participación en una totalidad cósmica: "La certidumbre del origen común de las especies fortalece tanto nuestra memoria, que el límite de los reinos desaparece y nos sentimos tan cerca de los herbívoros como de los cristalizados o de los farináceos". (E. 165.) Las fronteras dependen de un azar, de un imponderable: "Un traspies, / un olvido, / y acaso fueras mosca, / lechuga, / cocodrilo." (P. 319.) Un parentesco universal se establece con todos los elementos y los seres, la participación de todo en todo:

Y el fervor,
la aquiescencia

del universo entero
para lograr tus poros,
esa hortiga,
esa piedra. (P. 319.)

Con la oscura conciencia de un viaje a través de infinitos estratos, del yo filtrado por todos los elementos terrestres:

"Primero: ¿entre corales?
Después: ¿bajo la tierra?
Más cerca: ¿por los campos?
Ayer: ¿sobre los árboles?" (P. 340.)

Por último, cuando todas esas identificaciones, ese ciego fanatismo de pertenecer a la tierra llega a su paroxismo, se quisiera nutrir de ella misma: "Hay que agarrar la tierra, / calentita o helada, y / y comerla. / ¡Comerla!" (P. 363.)

Atento sólo a la autenticidad de su experiencia, por encima del criterio de feo y bonito, la obra de Girondo, desde su libro inicial, significa un desafío a todas las categorías convencionales. En ella se suceden, distorsionadas por el humor, las más variadas representaciones de un mundo energético, abierto a la aventura, a la inquietud permanente, a las más cálidas relaciones del sueño y de las cosas, donde todos los muros son transgresibles y todos los pájaros inseparables, y el sol conserva su fuerza anterior al diluvio.

Tras *Veinte poemas para leer en el tranvía* queda un itinerario de lugares que tiemblan por la refracción de la atmósfera. Los casinos carnales hacen fabulosamente rico o cambian un collar de perlas por un mordisco nocturno. Una humedad veneciana, tibia y suntuosa, cubre la piel de los orangutanes en Río, en Dakar, en Sevilla. Por todos lados circulan tranvías llenos de personajes que se entrechocan y se dilatan como aerostatos, cubiertos de ex votos y postales con paisajes en tamaño natural. Chicas de Flores, que son también chicas de flores, cuyas nalgas remontan de una mitología de familias, pasean por calles untadas con manteca, como la luna. Un guía pro-

clama frenéticamente todas las demasías de una existencia cuyos escaparates reaparecen y huyen en una atmósfera giratoria, con una doble dosis de oxígeno, de destellos inacabables.

En 1921 aparece *Calcomanías*. Tanto por su acento como por su tema este libro prolonga a *Veinte poemas*. En vez de un viaje por el mundo es un viaje por las piedras, la pasión, el fanatismo y el áspero vigor de España. De una España de cuerno y velón. Lo anacrónico y lo vivo abren los ojos, con una acuidad penetrante, para poner en acción una picaresca de la poesía.

La capacidad entusiasta de contemplar las cosas como una revelación permanente se pone aquí de manifiesto en el gran número de exclamaciones que jalonan sus páginas. Asombro del niño que ve por primera vez la jirafa o la hormiga, de quien descubre un milagro en cada partícula de la realidad. Pues no olvidemos que aún en la tensión angustiada de *En la mismédula*, aún bajo el signo de un pesimismo radical, la poesía de Gironde sigue siendo una poesía de exaltación de todas las fuerzas vitales, el testimonio de una pasión y una ansiedad por el mundo, que vuelve siempre a tomar aliento para recrudescer, incluso para sumergirse en sus materias y sus mutaciones. En los dos primeros libros ese fervor admirativo se muestra bajo la forma más elemental: la exclamación, de la que apenas quedará rastros después de *Persuasión de los días*. A veces provocada por la simple visión de una cosa como si se asistiera a lo inaudito: “¡El mar!” (V. 58), “¡Terrazas!” (V. 66), “¡Guitarras, mandolinas!” (V. 88), o bien por situaciones más complejas: “¡Silencio que nos extravía las pupilas / y nos diafaniza la nariz!” (C. 95), “¡Barrio de panaderos / que estudian para diablos!” (C. 109), “¡Ventanas con aliento y labios de mujer!” (V. 73), “¡Cristos ensangrentados como caballos de picador”.

La significación de las enumeraciones en la literatura ha sido dilucidada muchas veces como un procedimiento que al mismo tiempo que pone al descubierto la heterogeneidad del

mundo, al abolir su ordenación racional —lejos, cerca, dentro, fuera, feo, lindo, etc.— señala la convivencia caótica de las cosas. Lautréamont, en su célebre fórmula (aunque reducida a dos términos) exige que las aproximaciones estén presididas por el azar. En las enumeraciones frecuentes en las obras del primer período de Gironde, el azar no interviene, pero la inesperada vecindad de los elementos que el poeta convoca crea una promiscuidad grotesca: “Hay efebos barbilampiños que usan una bragueta en el trasero. Hombres con baberos de porcelana. Un señor con un cuello que terminará por extranguarlo. Unas tetas que saltarán de un momento a otro de un escote y lo arrollarán todo, como dos enormes bolas de billar” (V. 76), o “Pasa una inglesa idéntica a un farol. Un tranvía que es un colegio sobre ruedas. Un perro fracasado, con ojos de prostituta. . .” (V. 79), o esas otras de *Calcomanías*, donde por la simple enumeración de los nombres de las imágenes desacredita por completo su significación devota y obtiene de la lista un efecto contrario, de gran farsa, como el de las dignidades anunciadas en algún fastuoso “dinner de tétés”:

“Pasa:

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

”El Santísimo Cristo de las Siete Palabras, y María Santísima de los Remedios.

”El Santísimo Cristo de las Aguas, y Nuestra Señora del Mayor Dolor.

”La Santísima Cena Sacramental, y Nuestra Señora del Subterráneo. . .”, etc.

Espantapájaros (1932), 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 al texto, callado 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”. Doble viaje hacia la profundidad y hacia la culminación del espíritu.

El acento cosmopolita en boga en la época (Cendrars, Valéry-Larbaud, Apollinaire) tenía ecos en los dos libros iniciales, a través de un temperamento excepcional. Pero todavía los decorados no habían sido trascendidos, continuaban como una frontera, aunque de tanto en tanto su autenticidad era puesta en duda: “La ciudad imita en cartón una ciudad de pórfido” (V. 61), “Se respira una brisa de tarjeta postal” (V. 66). Y a menudo, a pesar de la risa se deslizan a veces ciertas insinuaciones, como si las cosas ocultaran una trampa: “El telón, al cerrarse, *simula* un telón entreabierto” (V. 55), las gaviotas “*fingen* el vuelo destrozado de un pedazo de papel blanco” (V. 57).

En *Espantapájaros* los protagonistas ya no son las cosas sino los mecanismos psíquicos, los instintos, las situaciones de omnipotencia, de agresividad, de sublimación, puestas en acción en textos de un lenguaje expresionista, fáustico, en un clima del más riguroso humor poético. Aunque está objetivada en situaciones concretas, expresada en imágenes significativas, la temática parecería querer ejemplarizar, por lo definidos, algunos de los movimientos fundamentales de ese fondo oscuro y turbulento del yo. Por supuesto, no hay ningún designio en ello, son sólo contenidos latentes, pero que se imponen bajo su tejido de parábolas del absurdo, de esa especie de pequeños mitos que componen el libro.

A una gran distancia —como libertad de espíritu, magia y riqueza conceptual— de la producción lírica de su tiempo en el país, con *Espantapájaros* se instala en nuestras letras una gran obra de poesía en prosa, que desdeña el verso y se sostiene solo por su propia naturaleza poética.

“En este libro admirable —ha dicho Ramón Gómez de la

Serna muchos años después— del que no ha hablado un solo crítico de las grandes publicaciones, y al que la envidia ha evitado toda alusión, está la enjundia del talento irrespetuoso que es lo mejor del argentino.

”En *Espantapájaros* todas son invenciones de porvenir, y lo inventado en este libro no tiene aún nombre. ¿Quién ha podido superar sus imágenes? ¡Nadie! Es uno de los pocos libros que no recomendaré para los colegios, pero que ayuda a vivir. . .”

Una agresividad vital recorre algunas de esas páginas como una corriente de aire fresco, casi como un reflejo nacido de la salud: “A patadas con el cuerpo de bomberos, con las flores artificiales, con el bicarbonato. A patadas con los depósitos de agua, con las mujeres preñadas, con los tubos de ensayo”. Es la rebelión contra los valores establecidos, las instituciones falsificadas, el arte, las familias, todo lo que merece ese golpe de la poesía en busca del esplendor incontaminado de la vida.

Frecuentemente Gironde, de un libro a otro, suele retomar ciertos temas, a veces literalmente, como un eco que se continúa. De nuevo invoca ahora —y sin duda es una de las claves de toda su poesía— la pregunta inserta en la carta-prólogo de *Veinte poemas*: “lo cotidiano. . . ¿no es una manifestación admirable y modesta del absurdo?”, para responderse definitivamente: “Lo cotidiano podrá ser una manifestación modesta de lo absurdo, pero aunque Dios —reencarnado en algún sacamuelas— nos obligara a localizar todas nuestras esperanzas en los escarbadienes, la vida no dejaría de ser, por eso, una verdadera maravilla” (E. 191).

El absurdo surge del no-sentido de una realidad de esencia impenetrable, el escándalo de una conciencia instalada en una naturaleza opresora y sin solución. Absurdo de nacer y absurdo de morir. La más alta poesía ha enfrentado siempre al ser con el espectáculo de su condición, y surge incluso como el más alto desafío hacia el vertiginoso laberinto del universo.

El humor, en sus diversos grados de furor, de sarcasmo, de cinismo, de desesperación, es una manifestación de ese absurdo. La poesía asume el absurdo y lo transforma en un elemento

positivo, lo exorciza, lo convierte en su propia substancia, de manera que el hombre deja de ser la víctima para convertirse en testigo y juez. Por eso, aunque el gesto más trivial de lo cotidiano se revele como una expresión del absurdo, "la vida no dejaría por eso de ser una verdadera maravilla". Se pone al descubierto la contextura desconcertante de la existencia, pero la pasión de estar vivo, incluso como un milagro de no-sentido, exalta la visión: "Cuando se tienen los nervios bien templados el espectáculo más insignificante —una mujer que se detiene, un perro que husmea una pared— resulta algo tan inefable. . ." (E. 192). Ese valor axiomático de la vida es para Girondo irrefutable. ¿Qué salida queda? La nada o la aceptación ciega de una situación impenetrable: "¿Comprendes? Yo tampoco, Yo no comprendo nada" (P. 318). Como todo espíritu que se siente desgarrado por su propio misterio, Girondo se refugia en el humor, en el absurdo: "Yo daré mientras tanto tres vueltas de carnero" (P. 319).

La irreverencia hacia un orden —en todas las dimensiones— al que se siente como opresivo, revela una íntima falta de adecuación a las condiciones del mundo externo: "En el acto de entregar su tarjeta, por ejemplo, los visitantes se sacaban los pantalones, y antes de ser introducidos en el salón, se subían hasta el ombligo los faldones de la camisa" (E. 159). Todo esto se produce de manera inexplicable, sin mencionarse el motivo, como si fuera consecuencia natural de un estado de cosas sobreentendido. O también: "Si por casualidad dejo de atarme a los barrotes de la cama, a los quince minutos despierto, indefectiblemente sobre el techo de mi ropero. En ese cuarto de hora, sin embargo, he tenido tiempo de extrangular a mis hermanos, de arrojarme en algún precipicio y de quedar colgado de las ramas de algún espinillo" (E. 167). O el asombro ante su propio cuerpo, ante su mano, que aparece gigantesca, cruzada por "millares de ríos", como si fuera la tierra misma a la que estuviera ligado:

"sin explicarme cómo esa mano

es mi mano,
ni saber por qué causa se empeña en disminuirme". (P. 297.)

Tal desacuerdo entre la conciencia y el mundo sólo puede instaurar la angustia, el desorden, la catástrofe: "Así como hay hombres cuya sola presencia resulta de una eficacia abortiva indiscutible, la mía provoca accidentes a cada paso, ayuda al azar y rompe el equilibrio inestable de que depende la existencia" (E. 194). En el misterioso hilo del destino ¿acaso cada gesto no desencadena la catástrofe? ¿La más mínima volición no provoca una serie infinita de causas y efectos de consecuencias imprevisibles? ¿No es esa la condición misma de la existencia?: "Insensiblemente uno se habitúa a vivir entre cadáveres desmenuzados y entre vidrios rotos. . ." Inferido por la conciencia de una realidad catastrófica, el drama aparece por todas partes: "es rarísimo que pueda sonarme la nariz sin encontrar en el pañuelo un cadáver de cucaracha" (E. 167). A tal punto: "Mi vida resulta así una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, una explosión de fuerzas encontradas que se entrechocan y se destruyen mutuamente" (E. 172). Aun en la muerte (que aquí sigue siendo humana) la catástrofe reaparece: "el menor ruidito: una uña, un cartílago que se cae, la falange de un dedo que se desprende. . ." puede desencadenarla. Y cuando por fin "cerramos los ojos despacito para que no se oiga ni el roce de nuestros párpados, resuena un nuevo ruido que nos espanta el sueño para siempre" (E. 178).

Precisamente el libro se cierra, hemos dicho, con un extraordinario texto sobre el drama existencial que significa la conciencia de la muerte. En un plano de humor kafkiano, en nombre de la vida, "para lograr que no cundiera el miasma de la certidumbre de la muerte" por el mundo, se procede a su aniquilamiento. Refiriéndose a ese texto Aldo Pellegrini —quizás el único autor que hasta ahora ha dedicado un estudio serio a la obra de Girondo— nos dice: "Este último poema, obsesionado por la idea del aniquilamiento y la inutilidad de todo, parece abrir las perspectivas del segundo período del poeta,

que se inicia con *Persuasión de los días*. Pero todo el libro revela un escepticismo: el convencimiento de que vivimos en un mundo falso e inútil”.

Con *Persuasión de los días* vuelve a cambiar el tono. Ya no son los movimientos y las significaciones del sueño y la imaginación lo que se impone, sino un sentimiento de náusea. Las cosas pasan a segundo plano, como borradas por el rechazo cada vez más intenso de un mundo deformado por el mal. El título se hace admonitorio, pone énfasis en la dialéctica sombría del tiempo. Los días deslizan su desolado argumento. De la elástica y abigarrada corteza de *Veinte poemas* se ha llegado a la visión de un mundo degradado por la miseria social y la miseria del espíritu. Se ha pasado de un universo físico a un universo moral. *Persuasión de los días* es el paso de la geografía a la ética.

Una especie de amargo furor resuena en ciertos textos como “Ejecutoria del miasma”, “Testimonial”, “Es la baba”, “Invitación al vómito”, “Hay que compadecerlos”, “Hazaña” y “Lo que esperamos”. Por los restantes, de tono menos apocalíptico, se abre paso el mismo antiguo sentimiento deslumbrado de la vida, balanceado ahora entre el misterio y un humor más severo.

El clima exasperado del libro nace de un estado de acorralamiento. La insatisfacción de una exigencia de plenitud nunca cumplida, antes dirigida exclusivamente a esa realidad exterior, donde el mar se “empantana” (V. 53), se dirige ahora también contra el propio yo: “¡Azotadme! / Merezco que me azoten. . . No me postré ante el barro, / ante el misterio intacto” (P. 274). Sentimiento de culpa, expiación de no haber respondido con la máxima posibilidad de sus dones a la gracia de la vida: “Pero dime / —si puedes— / ¿qué haces, / allí, / sentado, / entre seres ficticios. . .?” (P. 311).

Poesía enfrentada a una dualidad torturante: el milagro inaudito de la existencia permanentemente destituido por el hombre. Una belleza minada, como la Venus Anadiodema de

Rimbaud, símbolo eterno de este conflicto: “horrorosamente bella de una úlcera en el ano”. Y ese malestar de la insuficiencia y la degradación insiste una y otra vez con su denuncia, a la vez colérica y prisionera: “Este clima de asfixia que impregna los pulmones” (P. 272), “esta nauseabunda iniquidad sin cauce” (P. 313), “la negra baba rancia” (P. 291), “la iniquidad encinta” (P. 325), “las lenguas carcomidas por vocablos hipócritas” (P. 351), “la impúdica mentira exhibiendo el trasero” (P. 359). Y paralelamente, la vieja, eterna, irredimible fidelidad a la imagen solar de la vida: “volver a sonreírle / a la vida que pasa. . .” (P. 356). Volver a la inocencia de la naturaleza: “la tierra que se escapa / bajo los alambrados, / con su olor a chinita, / a zorrino, / a fogata” (P. 363). Y la maravilla de cada forma: “Este perro. / ¡Indescriptible! / ¡Único!” (P. 364).

Otro tema, ya presente en diversos momentos de la poesía de Gironde y que adquiere aquí una amplitud mayor, es el del vuelo. Es sabido que en toda obra literaria —y particularmente en poesía— aparte del sentido semántico de las palabras, hay modos, situaciones, imágenes obsesivas, construcciones, etc., de las cuales puede desprenderse una significación. Ahora bien, consideramos que el tema del vuelo ocupa un lugar muy importante en la obra de Gironde.

En su tan bello libro *El aire y los sueños* Gaston Bachelard profundiza algunos de los contenidos más importantes del sueño de volar y del psiquismo ascensional. Cita allí una frase de Nietzsche: “El que enseñe a volar a los hombres del porvenir habrá desplazado todos los límites; para él los límites mismos volarán por el aire: bautizará, pues, de nuevo a la tierra, la llamará ‘la leve’. Las barreras son para los que no saben volar”. Declara que “al tomar conciencia de su fuerza ascensional el ser humano toma conciencia de todo su destino”, y pasa revista a algunos de los contenidos implícitos en la idea de vuelo, entre ellos la sensación de “aligeramiento”, es decir, la transformación de un ser “pesado y confuso” que se torna “claro y vibrante”. Establece, asimismo, que hay una moral de la altura

y que ésta “no es sólo moralizadora sino, por así decirlo, físicamente moral”. Por consiguiente, “el que la busca, el que la imagina con todas las fuerzas de su imaginación, reconoce que (la altura) es, materialmente, dinámicamente moral”.

En otras consideraciones establece que tanto la vida emotiva como los valores morales “se jerarquizan según una verticalidad real en el seno del psiquismo”. La caída no sería más que una ascensión al revés (la verticalidad continúa). Dejando de lado la interpretación analítica ortodoxa de los sueños de vuelo (símbolo del deseo voluptuoso) comprueba que el sueño de vuelo “puede dejar huellas profundas en la imaginación despierta, por eso es tan común en el ensueño y en los poemas”.

El vuelo es expresión de la atracción de la luz, del cielo, cauce de los impulsos de espiritualidad y del deseo de pureza, y en él se realiza uno de los actos capitales de la “mecánica de la ingravidez”: la consubstanciación con el aire, el elemento fluido por excelencia. El vuelo representa “la energía ascensional” y “la transfiguración del peso en luz”. Para Blake —anota Bachelard— “el vuelo significa la libertad del mundo. Así el dinamismo del aire se siente insultado por el pájaro prisionero”.

Sintomáticamente, la inolvidable casa de Gironde, poblada de ídolos y telas, tapicerías de la lluvia, restos de naufragios y cultos desaparecidos, y en cuyas cavernas se alineaban huacos, alcatraces, objetos soñados, estremecidos de tanto en tanto por los trenes nocturnos de la vecina estación Retiro, que cruzaban a través de las paredes, casi rozando la jarra de piedra con agua para las ánimas colocada sobre una mesa, esa casa, digo, estaba presidida, aparte del Espantapájaros guardián apostado en la entrada, por una enorme imagen —pintada por él mismo—, de la Mujer Etérea en pleno vuelo.

Ese vuelo erótico atraviesa de uno a otro extremo el primer texto de *Espantapájaros*: “Si no saben volar pierden el tiempo las que pretenden seducirme”, y toda la fuerza ascensional del amor se lanza hacia el cielo entre las piernas de plumas de María Luisa.

También es sintomático que el primero de los *Veinte poemas*,

donde se inicia toda su obra poética, contenga una clara alusión de esta índole. Y eso en la imagen quizás más importante del poema y al principio del mismo: “¡Barcas heridas, en seco, con las alas plegadas!” Aparte de la asociación inmediata de remos y alas, está la idea de “vuelo” de la barca sobre las olas, siempre lanzada hacia la altura (o al abismo) por el movimiento del mar. Pero el impulso vertical despliega su máxima virtualidad en *Persuasión de los días*, donde el salto al vacío, una poética que trasciende y se remonta sobre la cárcel y la materialidad física, anuncia el gran estremecimiento de *En la mas-medula*.

El primer poema del libro, en efecto, es “Vuelo sin orillas”, un vuelo sin límites, una despedida, un adiós infinito: “Abandoné las sombras, / las espesas paredes, los ruidos familiares. . . / para salir volando / desesperadamente.” Hasta el último vestigio de una disolución cósmica en la que ya no hay “ni vida, ni destino, / ni misterio, ni muerte”. Las alusiones al vuelo, o a lo que vuela —nubes, viento, arena, astros, etc.—, son constantes. La atracción del alto espacio se presenta con los más diversos matices: “¡el horizonte! con sus briosos tordillos por el aire” (P. 278); “¿era yo, / por el aire, / ya lejos de mis huesos. . .” (P. 286). Incluso hasta los propios componentes del cuerpo emprenden vuelo: los nervios “se esparcen por el aire, / se elevan hasta el cielo”. Además de la instantánea identificación: “Si contemplo una nube / debo emprender el vuelo” (P. 288). Finalmente, todo participa en ese dinamismo vertical: “Y el campo, las ciudades, / los árboles, lo inmóvil, / rodando por el aire. . . / hacia el sol” (P. 304).

Está también esa mano, que se hincha como un globo “para emerger, / de pronto, / en la más alta noche”, hasta cubrir todo el cielo (P. 296). Un coche muerto y un caballo “sobre las chimeneas, / en el aire” (P. 305) después de llegar desde el otro extremo de la vertical: de “debajo del asfalto”. Hay todo un tránsito, la propia existencia: “Del mar, a la montaña, / por el aire, / en la tierra, / . . . dando vueltas, / girando” (P. 335), que comienza con el impulso del salto en *Veinte*

poemas: "Mi alegría, de zapatos de goma, que me hace rebotar sobre la arena" (V. 56).

Lo que habita el aire, asimismo, significa esa ansiedad de ascensión, ese impulso de ala, que marca de un extremo a otro la obra de Girondo, desde su primer itinerario terrestre hasta la incandescencia de la *En la masmédula*: Así el humo, las nubes, son también signos de esa dinámica: "con vocación de polvo, de humareda, de olvido" (P. 286). El humo adquiere en "Predilección evanescente" un carácter de fascinación enigmática: "Más que nada, / que todo. . ." (P. 339). Y su movimiento ascendente aparece, incluso, fuertemente acentuado por la disposición gráfica del poema, en el que los versos aparecen escalonados y sueltos, en un gran espacio, como si echaran a volar. La misma disposición —con el mismo sentido— tiene uno de los poemas más ilustrativos al respecto de *En la masmédula*: "Plexilio" (M. 440), donde las definiciones de la ingravidez son numerosas "egofluido", "etervago", "plespacio", "nubífago", etc., y en el que no figura ya ni sombra de materia sino el puro dinamismo de la fuga vertical. Por otra parte, en este aspecto, algunos poemas en particular, por ejemplo los que integran "Tríptico", (P. 285) tienen un grafismo "vertical", una delgadez que los lanza hacia arriba (lo contrario de los poemas de la cólera, asentados sobre largos versos) y producen una sensación total de ingravidez, acentuada por la falta casi total de elementos materiales en ellos.

La caída como inversión del vuelo señala el otro extremo de esta verticalidad obsesiva: "¡Abajo!" / "¡Más abajo!" / y seguía cayendo, / dando vueltas / y vueltas" (P. 316) o "De pronto, sin el menor indicio, caemos al vacío. Imposible asirse a alguna cosa, encontrar una asperosidad a que aferrarse. La caída no tiene término" (E. 178). En la poesía de Girondo el drama es el encuentro con la nada en los dos extremos de su trayectoria, hacia arriba y hacia abajo. Tanto en "Vuelo sin orillas" como en el vuelo hacia abajo de "Derrumbe" se traspasan todas las instancias del ser: "más allá del aliento, de la luz, del recuerdo" (P. 317). "La parte positiva de la verticalidad

—señala Bachelard— se dinamiza en la altura" y considera la caída "como la nostalgia inextinguible de la altura". Vemos, pues, que tales imágenes surgen de un deseo de absoluto, de un irrenunciable impulso cenital.

Hemos visto, también, que los dos polos de la energía de la verticalidad en *Persuasión de los días* desembocan en la nada. Ahora bien, en el centro mismo del libro (y casi justo en su centro físico) como un foco central, como un núcleo secreto en torno al cual todo se ordena, figuran dos pequeños poemas, el primero, como la advertencia final de una terrible *Persuasión de los días* dice: "Nada de nada: / es todo" (P. 332), y el segundo, un estado de renunciamiento absoluto, que al llegar a la abolición misma del yo, recobra, sin embargo, como en un reflujo, el contenido infinito del mundo: "mientras dura el instante de eternidad que es todo" (P. 342).

Otro tema que se retoma de un libro a otro es el del llanto. Presente en el texto 18 de *Espantapájaros*: "Llorar a lágrima viva, llorar a chorros. . . llorarlo todo, pero llorarlo bien. Llorar de amor, de hastío, de alegría. . .", etc. De allí, en casi idénticos términos, pasa a *Persuasión de los días*. Sin embargo, en el tono de cada versión hay toda la distancia que va de un libro a otro. En el primero, el humor es alegre, grotesco: "Empaparnos el alma, la camiseta. . . Asistir a los cursos de antropología llorando. . . festejar los cumpleaños familiares llorando". En el segundo es trágico: "Lloremos. ¡Sí! Lloremos / amargo llanto verde, / substancias minerales. . ." (P. 354). Significativo del dolor y de la culpa, ese río de llanto adquiere el carácter de un rito de purificación, la plenitud asumida de la irrisión y el desamparo humano. No una queja romántica, sino expresión del dolor existencial, nacido, más que de la condición de víctima, de una exigencia de perfección moral que se siente incumplida, por el exceso mismo de su dimensión. Sin embargo, los dos poemas finales del libro se abren como la última nota de una desesperada dialéctica de la esperanza y de fe inútil en la vida.

En 1946 Gironde publica una "plaquette" con un solo poema *Campo nuestro*. Situado entre sus dos libros donde la angustia y el furor se agudizan, el poema contrasta por su melancólica atmósfera nostálgica, como si toda la tensión de *Persuasión de los días* se aflojara en un último instante de paz antes de recrudescer en *En la masmédula*. Hay aquí algo como una patética serenidad, esa especie de solemne tristeza que tiene el paisaje de la pampa al que alude. El sentimiento de la nada, no obstante, vuelve a aparecer unido a la imagen de la vaca, sin duda el animal totémico de Gironde, constantemente invocado en su poesía. La vaca es la animalidad pura, pero que se interioriza, la bestia de ternura infinita, como la que parece ahondar sus extraños y alucinantes ojos. No es la animalidad agresiva del león, ni la alada del pájaro. Es casi la encarnación de la calma orgánica, en una dimensión monumental, la quietud rumiante, secreta. También en ese extraño y nocturno relato de *Interlunio*, historia de un fracaso que trasciende su anécdota para hacerse el relato mismo de la frustración, en el borde del mundo, en esas zonas inciertas donde la ciudad termina ante la soledad del campo, aparece una vaca fantasmal y materna, la conciliación con lo orgánico, con el ser manso y sagrado, símbolo de la bondad, de la nutrición y de la tierra.

Con la aparición de *En la masmédula*, en 1956, el ciclo de la poesía de Gironde penetra en el vértigo del espacio interior.

"Algunos de los elementos esbozados o presentes en los libros anteriores, son forzados aquí a sobrepasar su gama" —dije en otra oportunidad refiriéndome a esta obra. Y en efecto, hasta la estructura misma del lenguaje sufre el impacto de la energía poética desencadenada en este libro único. Al punto que las palabras mismas dejan de separarse individualmente para fundirse en grupos, en otras unidades más complejas, especie de superpalabras con significaciones múltiples y polivalentes, que proceden tanto de su sentido semántico como de las asociaciones fonéticas que producen. Bloques de palabras surgidas como

una lava volcánica, en una masa ígnea, fundidas a una alta temperatura, y cuya separación obedece ahora al ritmo, al impulso de la necesidad expresiva que las aglutina, en vez de estar determinada por su propia autonomía de sentido.

Pero esta situación inédita de las palabras en esta poesía, no es fruto de un capricho, sino consecuencia de la intensidad de un contenido que las fuerza a posibilidades de expresión insospechadas. Nace de un verdadero estado de trance. Son el lenguaje del oráculo, que es el más alto lenguaje de la poesía. "Lo que yo escribo es oráculo" —dice Rimbaud. La lengua del oráculo es la que se anima con las emanaciones del abismo, la que capta y traduce la dimensión trágica del ser ante el enigma de su destino.

La condición excepcional de los mecanismos de comunicación verbal en *En la masmédula* nos obliga a detenernos más que en los otros libros, en ciertos aspectos del lenguaje. A este respecto dice Pellegrini: "En Gironde hay una verdadera sensualidad de la palabra como sonido, pero más que eso todavía, una búsqueda de la secreta homología entre sonido y significado. Esta homología supone una verdadera relación mágica, según el principio de las correspondencias, que resulta paralela a la antigua relación mágica entre forma visual y significado". Desde siempre, en efecto, se ha intuido que aparte del valor semántico de la palabra, puede haber una relación entre sonido y significado. Es decir, que sin ser un signo convencional, un elemento fonético puede tener una significación por similitud, por asociaciones inconscientes, etc. Esta posibilidad de comunicación, que va más allá de la captación intelectual del signo establecido, para actuar casi en el plano de la sensación, Gironde la emplea con una certeza que da una fuerza inusitada a su expresión. Al reunir la oscura significación fonética y la del vocablo, dirigidas en un sentido único, el lector es envuelto en un sortilegio verbal, donde la corriente poética se intensifica al extremo. Por ejemplo, en los dos versos iniciales del libro, que instalan de inmediato en la angustiosa sensación de un piso que se hunde: "No sólo / el fofó fondo . . .", hay una

simultánea significación de sentido y sonido. Por un lado, la idea evocada por el signo: lo fofo, por el otro la grave acumulación de las o y la repetición "fo-fo-fo... n" que sugiere un ruido sordo de hongos que revientan, de algo esponjoso, blanduzco, donde se hundén los pasos. El mismo efecto de significaciones extrarracionales, que desbordan y enriquecen constantemente el enunciado, crea en todo el libro una especie de resonancia en la cual los vocablos adquieren vibraciones que se prolongan más allá de su contenido conceptual. Cada poema, cada frase de *En la masmédula* se presenta casi siempre como una galaxia verbal. Su sentido no se tiende linealmente para ser captado como a lo largo de un riel. Actúa más bien en remolino, un sismo psíquico sin tregua en el que el intelecto y la sensibilidad son agitados al unísono con la misma violencia, como en una atmósfera poética extrema que condicionara a su intensidad todas las percepciones.

En el mismo sentido se debe consignar esta aseveración de Michel Deguy: "La poesía desata, desfonda, perfora, disloca el laberinto de las avenidas sonoras de la página: se la diría ocupada en detectar los ultrasonidos de la lengua; y al mismo tiempo, a la manera de la música llamada concreta —esa especie de generalización de la música que quiere hacer a la música coextensiva a todo el universo de los ruidos— se abre a todas las lenguas, a todos los idiomas. Para ella el sentido está ligado al sonido y es diferente de la significación. El sonido mismo resulta signo; tenga o no significación en la red de la comunicación humana o en el interior de tal disciplina..."¹ En *En la masmédula* la comunicación llega al límite de sus posibilidades en el plano racional, se torna sinfónica. Tanto el sentido como el ritmo, las asociaciones fonéticas, la entonación, etc., se descargan en un impacto único. La expresión arrasa con los mecanismos convencionales y se instala en lo más profundo de la comunicación ontológica. En este libro de fórmulas rituales se juega una de las aventuras más audaces de la poesía moderna.

¹ Michel Deguy, *Actes*.

Sentimos en él el jadeo, la danza alrededor del fuego, la exaltación encantatoria de los poderes verbales.

Para la lingüística moderna las palabras, lejos de considerarse como unidades últimas de sentido dentro del enunciado, se componen de la reunión de dos o más unidades menores, y la forma en que éstas se agrupan no obedecería a reglas absolutas, a tal punto que en ciertas lenguas esquimales suponen la posibilidad de un idioma donde en vez de palabras sólo pudiera fragmentarse el enunciado por frases. Girondo en *En la masmédula*, obedeciendo instintivamente a mecanismos profundos del lenguaje, aglutina dos o tres palabras para formar una especie de supervocablos, como si éstos se contrajeran y concentraran en un punto imantado por todas las energías de la elipsis para crear realidades nuevas.

Girondo obliga, para seguirlo, a beber el agua con la mano —he dicho en otra ocasión. La expresividad de su última poesía se recibe como un vaho, un tufo de cosas y cuerpos empapados por el aliento original. Instalado en la noche de los presagios, es la suya una poesía cuyas fuerzas internas imponen, con absoluto despotismo, los rasgos de la forma. El lenguaje se precipita en estado de erupción, los vocablos se funden entre sí, se copulan, se yuxtaponen, combinando seres y formas en una especie de Jardín de las Delicias. De tales simbiosis surgen visiones inéditas, síntesis de especies y reinos, sonidos guturales que adquieren de pronto una significación prelógica ("metafisirrata", "erofrote", "agrinsomnes", "egogorgo", "olavecabracobra"... etc.)

A menudo también la sintaxis entra en combustión. No es el pan de los monos lo que nutre esas frases. Pero en ellas, paradójicamente, retumba el eco rotundo y clásico del idioma.

Tal experiencia impone una jerarquía distinta. Somete por un sortilegio, en el sentido más literal del término. Por un hechizo que se extiende más allá de las zonas lúcidas de la mente. Fórmulas mágicas como "en los lunihemisferios de reflujos de coágulos de espuma de medusas de arena de los senos" (M. 410), donde por una contracción y multiplicidad de

asociaciones táctiles, visuales, térmicas, de innumerables resonancias, se sugiere la blancura, la redondez lunar, la suavidad de arena (y tibieza de la arena al sol), la delicadeza de la espuma, la calidad hipnótica de la medusa como atributo de fascinación de los senos. O "las agrinsomnes dragas hambrientas del ahora con su limo de nada" (M. 404), con la difusa sensación de chirrido agrio, que es al mismo tiempo insomnio y signo de la acción de la draga. Introducirse en esta poesía es penetrar a la profundidad del ser, hasta sus últimos límites. De ella se alza el sentimiento de una insatisfacción existencial, sentimiento de la miseria de una existencia rebajada donde las cosas adolecen perpetuamente de una falta de totalidad, se debaten entre los *sub* y los *ex* (no alcanzan su plenitud o la han perdido) para presentarse sólo como carencia o fuga: "subsobo", "subánimas", "subósculos", "subsueños", "exellas", "exotro", "exnúbiles", etc. Sentimiento de la condición lacerada del yo en lo más íntimo de su núcleo orgánico, entre el latido atronador del cuerpo, en "lo fugaz perpetuo".

La poesía de *En la masmédula* es el estremecimiento de las más desamparadas y desafiantes energías humanas enfrentadas al absurdo y a la presencia total de la nada. Es, si los hay, un libro trágico. Seguir ahora cada uno de sus temas, profundizar en su contenido existencial, excedería en mucho las proporciones de estas notas. Sólo quiero señalar que desde el fondo mismo de ese viaje a las grandes profundidades que es toda su lectura, cuando ya todo el paisaje adorable de la piel ha sido trascendido, cuando ya todo el sueño multicolor de los sentidos del mundo ha revelado su raíz desolada, surge en lo más oscuro de la noche esa imagen astral: "Pero la luna intacta es un lago de senos que se bañan tomados de la mano", de la que trasciende una desolación dulce, la expresión de una tristeza cósmica que hace resplandecer, sin embargo, toda la belleza humana en lo inaccesible del sueño y de lo infinito.

Porque pese al pesimismo radical de estos poemas, en su aparente negación hay un desafío. Tal negación convierte, precisamente por la orgullosa avidez de absoluto que la origina, en una

incitación a exigir de cada vida su más profundo contenido. La mirada que recorre las cosas en ellos no es la mirada de la complacencia o de la placidez, sino la que interroga el corazón de cada esfinge cotidiana, la que exige a cada cosa y a cada hombre sus posibilidades extremas de incandescencia y de furor. Poesía que practica las más hondas incisiones en "la piel de la realidad", pero que sabe extraer de sus grandes "noes", de sus "islas sólo de sangre", un sol de médula viva, una gota del agua redentora del diluvio.

Poesía de bisonte astral de Alta-mira, poesía conjuratoria como jamás se ha pronunciado en este país. Poesía posesa

pura como una gárgola de fauces de neurona fosforescente para el agua de las cavernas

poesía Oliverio poesía mortal famélica anatómica intercostal incandescente en lo más hondo del cielo del alma un humo de "ascuacanes".

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

Y ahora recuerdo una curtiembre de la Boca y un cuero de toro sobre las piedras cuero de bestia despellejada con sus dos lados tan absolutamente tiernos: uno de pelos, el otro sangriento de trofeo de sioux arrojado junto a los barcos. He oído decir que antaño a ciertas personas las metían dentro de un saco hecho con un cuero fresco que al researse las iba oprimiendo hasta lo intolerable. Necesariamente la poesía debía nacer de tales circunstancias.

Como experiencia de lenguaje no existe en español un libro comparable. Vallejo, en *Trilce*, realiza un intento en cierto modo semejante, pero su tentativa queda a mitad de camino. Sólo en un reducido número de los poemas que integran ese

libro consigue, en algunos momentos, hacer estallar el lenguaje, forzarlo a penetrar en zonas casi inexpresables de la subjetividad y el sentimiento, pero el resto obedece a formas tradicionales. Como muy bien lo señala André Coyné, el resultado en *Trilce* es discontinuo, pues "Vallejo no intenta construirse con los escombros del lenguaje común un lenguaje propio"¹. En cambio, *En la masmédula* es un todo orgánico, allí Gironde se instala en un universo verbal cuyas leyes impone pero cuyos elementos poseen, sin embargo, una irradiación paroxística y un extraordinario poder comunicativo.

Por tales razones *En la masmédula* es el acontecimiento puro, sin parangón ni referencia, no sólo en las letras argentinas sino en la dimensión del idioma. Es por completo insólito y quedará siempre solitario e imprevisible, pues no hay nada que lo prefigurara o lo anunciara, del mismo modo que quedará siempre único, pues es imposible continuarlo.

Libro de un temblor vital estremecedor, arroja al lector a la poesía del abismo, en un plano de revelación del ser, con la misma intensidad metafísica y la misma desgarradora dimensión humana de los textos de Artaud.

En la masmédula Gironde se ha adelantado demasiado a la poesía de su tiempo como para que las perspectivas que descubre puedan ser recorridas aún en toda su dimensión. Su aparición fue recibida con el silencio reticente de la estulticia, cuando no con los balbuceos desorientados de quienes imaginan reducir la envergadura de una obra excepcional a su propia incapacidad de acceder a la poesía. De todos modos, el reverbero que emana de sus páginas es una de esas altísimas posibilidades —que sólo la poesía otorga— de conexión con ese punto central del espíritu donde el espacio humano y el espacio cósmico se funden en una ecuación vertiginosa.

Mayo, 1968.

¹ André Coyné, *César Vallejo*, edit. Nueva Visión, 1968.

CRONOLOGIA:

1891. Nace en Buenos Aires el 17 de agosto, al 1035 de la calle Lavalle (manzana demolida al abrirse la avenida Nueve de Julio). Hijo de Juan Gironde y Josefa Uriburu, es el menor de cinco hermanos.
1900. Hace su primer viaje a Europa, llevado por sus padres a visitar la Exposición Universal de París. Una de las visiones capitales de su infancia es la de Oscar Wilde paseándose con un girasol en el ojal. Comienza los viajes periódicos a Europa, y estudia en el liceo Louis Le Grand (París) y en Epsom College, en Inglaterra.
1909. Conviene con sus padres que seguirá la carrera de abogado si lo envían anualmente a Europa. Dedicada cada viaje a un país distinto, y llega a remontar el Nilo hasta sus fuentes.
1911. Funda con amigos el periódico literario *Comoedia*, de corta vida.
1915. Estrena en noviembre, su obra teatral *La madrastra*, escrita en colaboración con su compañero de *Comoedia*, René Zapata Quesada. Se representa en el teatro Apolo de Buenos Aires, que dirigía Joaquín de Vedia. Una segunda pieza de los autores, *La comedia de todos los días* no llega a estrenarse porque el actor Salvador Rosich se niega a decir, tras la palabra "estúpidos", "como todos ustedes", dirigiéndose al público.
1922. Aparece la primera edición de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, editada en Argenteuil (Francia), bajo