

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

### III. ¿Gironde poeta neobarroco?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Para llegar a la conclusión de que

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Me están hablando los campos  
pero yo no los comprendo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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