

parásito, almenado,
 tarambana, equilátero;
 en torno de: nefando,
 hierofante, guayabo,
 esperpento, cofrade,
 espiral, mendicante;
 mientras llegan: incólume,
 falaz, ritmo, pegote,
 gliptodonte, resabio,
 fuego fatuo, archivado;
 y se acercan: macabra,
 cornamusa, heresiarca,
 sabandija, señuelo,
 artilugio, epiceno;
 en el mismo momento
 que castálico, envase,
 llama sexo, estertóreo,
 zodiacal, disparate;
 junto a sierpe... ¡no quiero!
 Me resisto. Me niego.
 Los que sigan viniendo
 han de quedarse adentro.

Esta especie de explosión lexical, catarata de significantes que se contaminan y acumulan a lo largo de cuarenta y cuatro versos con rígido soporte heptasilábico, reproduce la «proliferación incontrolada de significantes» y la «metonimización irrefrenable» aludida por Severo Sarduy en su definición del barroco y del neobarroco¹⁷. Lo artificioso de este proceso aparece designado en el «señuelo» tendido por el poeta y en el «artilugio» como mecanismo de artificialización de lo barroco presentes en el poema. La mención al «esperpento», con las inherentes deudas goyescas y vallein-
 clanescas, recupera el feísmo y la deformación como principio de composición estética que aparecerá en las primeras obras y que se acentuará en los últimos libros.

Un sorprendente ejemplo revelador de la temática y tradición barrocas aparece en el poema «Tríptico II», en *Persuasión de los días* (*Obras Completas*, p. 286):

Ya estaba entre sus brazos
 de soledad,
 y frío,
 acalladas las manos,
 las venas detenidas,
 sin un pliegue en los párpados,
 en la frente, en las sábanas,
 más allá de la angustia,
 desterrado del aire,
 en soledad callada,

¹⁷ Severo Sarduy, «El barroco y el neobarroco», en *América Latina en su literatura*. México: Unesco/Siglo Veintiuno, 1972, pp. 167-168.

en vocación de polvo,
de humareda,
de olvido.

El poema, de catorce versos, podría ser interpretado como un soneto de corte vanguardista: reducido, sintetiza el tema del *carpe diem* horaciano que Góngora immortalizó en el soneto cuyo último verso recordamos ahora:

en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

El nihilismo propio del desengaño barroco culmina en este verso en el proceso de la desintegración de la materia, que culmina en la nada —palabra clave que cierra el poema—. La respuesta enamorada de Quevedo surge posteriormente en uno de los sonetos a Lisi, cuyo final defiende la idea del amor que supera la materia¹⁸:

Serán ceniza, mas tendrá sentido,
Polvo serán, mas polvo enamorado.

También sor Juana Inés de la Cruz y Gregorio de Matos han retomado el tema en sonetos memorables, siempre dentro de la tradición de la poesía barroca¹⁹.

Girondo renueva la tradición renacentista del amor no correspondido y del sufrimiento por amor, al iniciar su poema a partir de la muerte de uno de los amantes: «Ya estaba entre sus brazos / de soledad, / y frío...». Lo que vincula a Girondo con la tradición barroca es la solución de los últimos versos, donde los conocidos semas repiten el tradicional tema de sus antecesores:

en soledad callada,
en vocación de polvo,
de humareda,
de olvido.

La intertextualidad en Girondo es de orden residual, fragmentaria, rasgos inherentes a la modernidad. Los catorce versos del soneto aparecen camuflados por la aparente irregularidad del verso libre que disfraza once perfectos heptasílabos.

Ya estaba entre sus brazos /
de soledad, y frío, /
acalladas las manos, /
las venas detenidas, /
sin un pliegue en los párpados, /
en la frente,

¹⁸ En Otras Inquisiciones Borges observa que «la memorable línea: Polvo serán, mas polvo enamorado es una recreación o exaltación de una de Propertio (Elegías, I, 19): *Ut meus oblito pulvis amore vacet*», en Obras Completas, Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 664.

¹⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, Sonetos Filosófico-Morales, n.º 145: «es cadáver, es polvo, es sombra, es nada» y Gregorio de Matos e Guerra, «A Maria dos Povos, sua Futura Espo-sa»: «Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada».

en las sábanas, /
 más allá de la angustia, /
 desterrado del aire, /
 en soledad callada, /
 en vocación de polvo, /
 de humareda, de olvido. /

La disimulación barroca aparece en este artificio de reducción vanguardista, que al contrario de los antecesores, transforma la dialéctica de los amantes para plantear un amor sin tensiones a partir de la muerte. Por eso, el «frío» y las «venas detenidas» ya no se oponen a los tradicionales fuegos y médulas ardientes barrocos. El desenlace sin duda se identifica con el nihilismo gongorino, a partir de la inclusión del «polvo», de la «humareda» y la sustitución de la «nada» por el «olvido». La «soledad», mencionada dos veces en el poema, es el ingrediente existencialista y modernizador de «Tríptico II», ya que la connotación gironiana de «soledad» difiere totalmente de las «Soledades» gongorinas. Estas últimas tienen un sentido teológico y metafísico propios del Renacimiento que poco o nada tienen que ver con «el ser y la nada» contemporáneo, de fondo existencialista. La trayectoria nihilista de Girono, especialmente en *Persuasión de los días* y *En la masmédula*, exalta la ausencia, el silencio, el vacío, la nada. El «No» que abre *En la masmédula* y la palabra «silencio» que encierra el último poema («Cansancio») dan un sentido inequívoco de nihilismo a su última obra.

IV. *Ostinato rigore*

Insistimos en el carácter programático como principio de construcción poética consciente y racional, dentro de la tradición aristotélica y de la «Filosofía de la composición» de Poe. En este sentido, la crítica ha prácticamente ignorado un elemento clave en la composición de los poemas de los dos últimos libros de Girono: el uso extensivo del heptasílabo que compone la silva (endecasílabos y heptasílabos) y el alejandrino (dos hemistiquios heptasilábicos). Una forma métrica de las más tradicionales en la poesía castellana, y que remonta a la Edad Media²⁰. ¿Por qué una poesía que trata de la pérdida del ser, de un nihilismo desenfrenado y que opta por formas vanguardistas de composición como la total abolición de puntuación, elige una forma tan conservadora en la tradición de la poesía castellana?²¹ Lo que Girono logra con extraordinaria maestría es disimular en todo momento el heptasílabo. Una poética de la disimulación lograda a través del corte de los versos, de la separación de las pala-

²⁰ «La renovación barroca encontró instrumento propicio en la libertad de la silva», afirma Tomás Navarro Tomás en *Métrica española*. Nueva York: Las Américas Publishing Co., 1966, p. 236.

²¹ Creemos que sólo Aldo Pellegrini ha dado la debida atención a este aspecto, aunque esto posteriormente haya pasado desapercibido: «Los ríeles que Girono utiliza en su poesía están dados por el empleo casi permanente del metro heptasílabo. El heptasílabo forma, por duplicación, la estructura básica del alejandrino, el metro más solemne con que cuenta la poesía castellana, y esta solemnidad es la que se descubre en el amplio y regular desarrollo de la cadencia de Girono. Con ligeras alteraciones, a veces con cortes tipográficos (el heptasílabo resulta de la unión de dos versos cortos que deben ir juntos en el recitado), este metro recorre con su ritmo preciso y uniforme casi todo el texto. Evidentemente ha encontrado Girono en este tejido rítmico la base para el cambio de tono de su poesía, pues es el metro que domina en *Persuasión de los días* y *En la masmédula*» En Aldo Pellegrini, «La poesía de Girono», en Oliverio Girono (*Sel. y estudio preliminar de Aldo Pellegrini*). Buenos Aires/Barcelona: Argonauta, 1986, p. 38.

bras, de los encadenamientos truncados. Un *trompe l'oeil* permanente²². La fuerza del clásico alejandrino (representado por uno de sus hemistiquios heptasilábicos), escondido en la percepción visual de la página, se revela con intensidad en la cadencia rítmica de la oralización y en la inevitable escansión silábica del verso. La fuerza oral dada por el heptasílabo y la convicción de ser lo mejor de su poesía, es tal vez lo que convenció a Gironde a registrar exclusivamente *En la masmédula* como única herencia oral, con la grabación de un *long-play* en 1960²³. Pero también la lectura oral de *En la masmédula*, cuya voz gravísima parece emerger de las tinieblas, esconde el heptasílabo. El aparente verso libre, la ausencia de rimas y la dispersión de palabras en el espacio de la página quedan amalgamados en la cadencia producida por el ritmo de la poesía clásica. Como la pitagórica música de las esferas, el disimulado caos de la galaxia verbal de *En la masmédula* se mantiene armónico gracias al clásico ritmo del verso alejandrino.

El camuflaje del heptasílabo es la forma más perfecta encontrada por Oliverio Gironde para hacer coexistir lo clásico con la vanguardia, el barroco con el neobarroco. Esta simulación ya aparece tematizada en los primeros libros. En «Café Concierto» (*Veinte Poemas*), por ejemplo, «El telón, al cerrarse, simula un telón entreabierto»; en «Croquis en la arena» (*Veinte Poemas*), «Bandadas de gaviotas, que fingen el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel» o en *Calcomanías*, «Es tan real el paisaje que parece fingido». Vemos cómo la representación aparece expuesta y denominada, con la función de desenmascarar lo representado, logra llamar la atención sobre los mecanismos de construcción poética y romper finalmente con la ilusión mimética.

En *En la masmédula* todos estos mecanismos se exageran, en una especie de superación del barroco. Ésta se produce justamente en la coexistencia pacífica del oxímoron, en la convivencia intensa, pero nunca contradictoria, de las antítesis. En *Espantapájaros*, Gironde afirma: «Amé las contradicciones, las contrariedades, los contrasentidos». En *En la masmédula* ya no se hace más necesario enunciar o describir el proceso, pues éste se realiza en la intrincada trama de los vocablos. No es por casualidad que el poema de apertura de *En la masmédula* se denomine justamente «La mezcla», donde ya vemos la fusión de elementos opuestos:

la total mezcla plena
la pura impura mezcla (...)
la mezcla
sí
la mezcla con que adherí mis puentes.

²² Encontramos otros ejemplos, como el «giro hondo», «impar ido», «mai digo», «pez hada», etc.

²³ Oliverio Gironde por él mismo. En *la masmédula*. Buenos Aires: AMB Discografía. En la cronología de Enrique Molina a las OC, consta la fecha de 1960 y los nombres de Arturo Cuadrado y Carlos A. Mazzani como los responsables de la grabación del long play.

El «sin no» por ejemplo, verso final de «El puro no» (que también permite la lectura de «sí/no»), restablece el equilibrio de los opuestos de dos grandes universales del lenguaje: no los niega, no los elimina. Al contrario, prevalece la desjerarquización: «no démono no deo». De forma análoga, el «levitabisma» de «Topatumba» nos señala direcciones simultáneamente contrarias y la aglutinación lingüística es el artificio usado por Gironde para hacer que converjan principios contradictorios. La totalidad y la ausencia como principios no disyuntivos aparecen en el verso «que nada toco/en todo» (*Obras Completas*, 428). Eros y Thánatos se enfrentan y conviven pacíficamente en palabras como «sexotumba» o en el *trompe l'oeil* «hasta morirla», en que la muerte permite simultáneamente la lectura de amor (ya en *Espantapájaros* Gironde afirmaría: «¡Viva el esperma... aunque yo perezca!»).

El enfrentamiento constante y la neutralización de campos semánticos opuestos tiene algunas consecuencias. En primer lugar, una suspensión del tiempo que involucra la abolición de la historia. (Deleuze menciona la posibilidad de «extender el Barroco fuera de límites históricos», *op. cit.*, p. 49). El exceso de prefijos y sufijos que cunden por *En la masmédula*, con ejemplos como «exóvulo» y «poslodocosmos», o en versos como «fugaces muertes sin memoria» (*En la masmédula*, 408) o «sin lar sin can sin cala sin camastro sin coca sin historia», remiten a un universo anterior y posterior a la historia.

El infinito, concepto contrario a una idea normativa de tiempo, se insinúa de forma fragmentaria en la posibilidad permutatoria de vocablos. La aglutinación («noctivozmusgo», «arpegialibaraña», «reverberalíbido», etc.) lejos de agotarse en el juego, es una tentativa de construcción utópica de un lenguaje que aspira al infinito. Las permutaciones de «pezlampo/pezvelo/pezgrifo» (*En la masmédula*, 410-411) o las huidobrianas «golocidalove/enlucielabisma/descentratelura/venusafrodea» (*En la masmédula*, 421) son una tentativa de agotar el lenguaje en sus posibilidades semánticas. La tentativa del poema infinito permite comprender el carácter de poemas aparente o intencionalmente inacabados, con versos finales como «recién entonces» (*En la masmédula*, 413) o «y sin embargo» (*En la másmedula*, 416). La operación lingüística combinatoria de la *En la masmédula* nos sorprende porque ella tiene posibilidades semánticas infinitas: «el Barroco inventa la obra o la operación infinitas», afirma Deleuze²⁴. En vez de culminar y agotarse en el vacío y en el silencio, como sucede con *Altazor* de Huidobro, cuyo vuelo descendente en paracaídas termina en la fragmentación fonética y en la abolición del significado, *En la másmedula* es una vindicación de la palabra y del significado; como Gironde, «el Leibniz barroco no cree en el vacío», observa Deleuze (*op. cit.*, p. 52). Gironde se

²⁴ *Op. cit.*, p. 50.

nos asemeja a un alquimista medieval que con sus «párpados videntes» está en busca de la lengua universal. Como en *Le livre* de Mallarmé, la combinación de elementos permitiría aglutinar todos los significados y superar así la maldición babilónica.

Jorge Schwartz

