

Las niñas que nacieron peinadas

Imagino que toda generación es una vanidad. No obstante, no puedo dejar de comprender la enorme gravitación que tuvo en esta parte de la historia de la poesía moderna —aquí, en Latinoamérica—, lo que Octavio Paz llamó «la desmesura». Y que ahora, ateniéndonos solamente a la importancia que en un momento tuvo la materialidad de la escritura, pudimos llamarle «la concretud».

Sin duda alguna, en América Latina, la poesía concreta extiende sus raíces hacia el escrupuloso trabajo de Alfonso Reyes: «Las jitanjáforas». Pero hay otros antecedentes. En noviembre de 1897, desde Valvins, Stéphane Mallarmé autoriza al argentino Leopoldo Díaz a traducir algunos de sus poemas. Y hacia 1938, Alfonso Reyes hace una deliciosa conjetura: «¿Sospechaba Mallarmé que sus obras llegarían a ser objeto de culto cariñoso en esta otra América que él ya no alcanzó a saludar?».

En 1929, en su artículo «Las jitanjáforas», publicado en la revista *Libra*, en Buenos Aires, el mismo Reyes cataloga varias apreciaciones jitanjáforicas argentinas. Y, créase o no, dichas apreciaciones y el rumor histérico-petrificante de unas *niñas a cuerda*, tendieron un arco iris caligráfico sobre las esperanzas «modernísimas» de la futura poesía argentina. Dieron cabida al apelativo «jitanjáforas», además del ondulante silabeo de: «Filiflama alabe cundre/ Ala olalúnea alifera/ alveolea jitanjáfora...». La ecolalia abrumadora y sedante, de unas Meninas Parisinas que al son del ruido en los moños volados, automáticas, a vapor, hidráulicas, separaban la forma del contenido, y el significante del significado en las opiáceas testas de los contertulios de Mariano Brull, por esos años —30—, y, como ameniza Sarduy con sus rococoos: «en esa escena de exilio afelpado» de la diplomacia cubana en París. Se trataba de las preciosas niñas del «exilado» y de sus ínfulas por «renovar los géneros manidos».

Eso recitaban esas niñas que nacieron peinadas. Y esos sonidos pentatónicos de sobremesa favorecieron el divertimento polifónico de los poetas del porvenir.

Pero también dieron pie a la desazón. Dice Reyes en el mismo artículo: «Me asegura Borges que entre estos intentos de poesía absoluta hay algo de maldición bíblica o de amenaza antigua...». Ya empezaban los intentos de ataques contra toda una estética de fumistas y de poetas que —como todos los poetas— jugaban, se divertían. ¿Está de más acercarse a esta página, esa esferilla de juego sagrado de Huizinga, esa esferilla que remite al mundo lúdico del salvaje, del niño y del poeta? Si Aristófanes se permitió repasar en la arena húmeda las huellas onomatopéyicas de los *ciuffolotti* y de las crestadas aves, ¿por qué no podían atacar, estas «niñas» poetas, mimicriplificación de zumbidos salvajes o la imitación vertiginosa de los ideolectos bárbaros?

Pero mi deber, hoy, de *scholar*, es recitar de la tabla de Reyes los *Adelantos de la Jitanjáfora en Tierras Argentinas*: Luis Cané habla en sus poemas de la «vacía jitanjáfora». Arturo Capdevila, en su *Gay Saber* (La Plata, 1937), considera la jitanjáfora «un esfuerzo hacia la salud», y la llama «Demonio de Esculapio». Ricardo Güiraldes hace contestar a uno de sus personajes «con estos ruidos»: «HM, M... HM». Lugones se divertía con Darío y Ricardo Jaimes Freire, recopilando sonsonetes: «Unillo, dosillo, tresillo, cuartana, olor a manzana». Berta Singerman recitaba el «Chivito». Herrera y Reissig escribía el soneto en clave de «u». Etc. Según Severo Sarduy, para una historia coherente de la literatura, poco tiene que ver esta «olvidable y benigna farsa» de las jitanjáforas, con el posterior rigor ante el azar de los concretistas brasileños. No obstante, en esta anécdota desplegada con tantos detalles por Alfonso Reyes, se me ocurre que hay una tensión y una compactidad de mitología «adaptable» a la historia «coherente» de la literatura.

De estas irresponsables jitanjáforas se puede pasar fácilmente al texto cuyo regodeo fónico es fundante para nuestra escritura: Oliverio Girondo.

Girondjáforas

Apogeo de las jitanjáforas, los últimos poemas de Girondo, *En la masmédula*, se vuelcan hacia una soterrada búsqueda del amor: del contenido obliterado mediante una trabazón silábica: la paulatina y exagerada mixtura de enjambres tímbricos. Furor fónico.

Matriz «antropofágica» de la significación, el contenido en Girondo es una Madre de la invención: una máquina fonofágica, devoradora de sonido y sentido. El mecanismo es más erótico a medida que nos apegamos a un

referente ya caído en la ranura del tragafonemas. El cospel se dirige, como un isótopo radiactivo, a nuestra médula: a todo nuestro sistema deseante. La masmédula es el espacio de la fuga y del deseo: de una significación cuyo punto fugaz es acaso, como señala Valerio Magrelli, siempre el mismo para las vanguardias: el estallido. Una historia «vieja» de la literatura literalmente minada por la creencia de las homotopías del texto. Sin embargo, estar en la masmédula es permanecer en la utopía de un estremecimiento hiperfónico: un ruido hiperestelar y al mismo tiempo mundano: el *frou-frou* celestial de las chicas de Flores y la música atronadora y nerviosa —en secretísimas cámaras aisladoras del sonido— de los cuerpos amándose. Y ahí cabe finalmente aquella antigua sentencia maoísta, hoy casi warholiana: «nuestro cielo es la masa de nuestro pueblo y nuestra escritura».

Girondo buscó el silencio de una algarabía vertebral: los ideogramas que nos sirven como columna e irradiación de un alfabeto pulsional: *son las niñas que nacieron peinadas*.

Su posición frente a «nuestra» escritura es fundante: su «nhuevo» no es colonial; es el nhuevo reproche de la literatura a la escritura si aún la literatura *representa* un mundo infinito y el texto *figura* lo infinito del lenguaje sin saber, sin razón y sin inteligencia.

Girondo creyó en la novedad. En la «funcionalidad», en el sentido pounidiano del término, de la poesía. En pocas palabras, creyó en el sentido. Y hasta —reorganizándolo enigmáticamente— creó un sentido. Lo *inventó*.

La diagonal cero

El valor —siempre «residual»— de esta vanguardia poética argentina —aparecida a partir del N.º 20 de la revista *Diagonal Cero*, en La Plata, en 1966—, reside en su pulsión de «integración en el arte» moderno y a la búsqueda mimética, en el sentido más moderno del término, de una heterotopía (el pop-art, el cine, la nueva arquitectura, las historietas, las ciencias matemáticas, el folklore urbano, la televisión) a costa de la masacre inventora: «cualquier técnica y su poder no intencional tiene dos finalidades: la destrucción y la ampliación; pero un solo deseo: la aventura. Sobre las mil evocaciones de una palabra emerge aquella que era insospechable por destrucción de las 999 restantes».

«(...)El poema debe ser deshuesado de todo contexto literario» (Extracto del artículo de Julien Blaine, aparecido en *D.C.* N.º 21).

En *Los Huevos del Plata*, Uruguay, 1968, Edgardo Antonio Vigo escribe: «A todo esto ¿qué pasaba con la poesía actual en la Argentina?»

«Libros románticos y sociólogos del metro, cantaban con fuerza «surrealista» las cosas comunes que por repetición se tornaban baladías. Una serie de términos de la «alta poesía» ya no se entroncaban con el real latir de esta segunda mitad del siglo XX dominada por la imagen.

«Las revistas literarias se regodeaban en publicar «el metro libre» como el último grito de la moda, pero se delataban con un preciosismo tipográfico que buscaba arrancar el bloque de las letras para pretender hacer la composición más dinámica en el plano-papel».

El n.º 20 de *D.C.* nos enfrenta con los *Fonetjc-Pop-Poemas*, de Luis Pazos, los *IBM* de Omar Gancedo y la poesía matemática de Vigo, que en sus *Poemas matemáticos barrocos* (Ed. Contexte, París, 1967) corta, pliega, agujerea e imprime sobre tres planos, tres fondos intercambiables de colores diferentes.

Más tarde se agregan al grupo Jorge de Luxan Gutiérrez y Carlos Raúl Ginsburg. Este último escribe: «La poesía visual es un lenguaje y no una lengua. Mis poemas no son soporte del subconsciente, la emoción, etc.; son una materia lingüística trabajada visualmente; la autoexpresión es del lenguaje-grafismo, no del poeta» (1968).

Gutiérrez escribe: «fuentes de la creación poética: el folklore urbano, la publicidad, etc. (...). Como la palabra poética es insuficiente para abarcar todo mi contenido expresivo la reemplazo por el término propuesto por Otto Hahn: actualidad».

Pazos escribe: «Mi poesía fonética se basa en seis supuestos: 1) El mundo exterior como fuente de la creación literaria (objetividad); 2) La onomatopeya como arquetipo semántico (basada en la observación de las historietas); 3) La imagen pop como teoría de la forma; 4) El juego (sentido del humor como temple poético); 5) El objeto útil (en reemplazo del libro tradicional) como medio de comunicación; 6) Una axiología que tiene a la libertad como fuente de los valores y al cambio como máximo valor».

Omar Gancedo escribe: «Los equipos electrónicos mecanizados representan en sí mismos un poderoso poema. Partiendo de esta premisa he realizado esta experiencia poética utilizando:

Una perforadora modelo 534
Tarjetas IBM
Una Card intérprete.

Mis poemas no son un trabajo técnico, sino nuevos elementos técnicos utilizados en la ambición del mundo poético».

Me he limitado a transcribir, escueta y desorganizadamente, los postulados de una poética persistente: «en toda persistencia hay una memoria del juego y de la poesía». Recibía periódicamente los trabajos de Vigo: objetos