

La seducción de la lengua
(En la *masmédula* de Oliverio Gironde)

Gustavo Lespada*
Instituto de Literatura Hispanoamericana
Universidad de Buenos Aires
glespada@gmail.com
Argentina

Resumen:

El objetivo de este trabajo es el estudio de los procedimientos figurativos, fónicos y paronímicos de este poemario excepcional, a la vez que incursionar en el paralelismo que, a nuestro juicio, puede entablarse entre el proyecto estético que culmina en esta odisea lingüística con las transgresiones del idioma cuya intencionalidad expresiva aparece tempranamente en muchos de los poemas de *Trilce* (1922). Según nuestra lectura, a pesar de las diferencias de estilos, habría en ambos escritores un objetivo compartido respecto de la sonoridad, las asociaciones y la significancia del significante más allá del significado del diccionario; en pocas palabras, una especie de parentesco poético entre el argentino y el peruano en relación con el desafío y la expansión de los límites del lenguaje.

Palabras clave: lenguaje; sonoridad; ritmo; significante; sensual

The seduction of the language
(In the *Moremarrow* by Oliverio Gironde)

Abstract:

This work aims to study figurative, phonic and paronyms in this exceptional collection of poems, as well as the parallelism that, in our opinion, can be established between the aesthetic project that culminates in this linguistic odyssey with the language transgressions which expressive intentionality appears earlier in many César Vallejos's poems from *Trilce* (1922). Despite their stylish differences, we suggest both writers shared an objective regarding sonority, associations and significance of the signifier beyond the dictionary meaning; in other words, a kind of poetical kinship between the Argentine and the Peruvian writers, who dare to challenge and expand the boundaries of language.

Keywords: language; sonority; rhythm; significant; sensual

Fecha de recepción: 04/06/24

Fecha de aceptación: 10/07/24



1. El más allá de la lengua

Cuando en el “Manifiesto Martín Fierro” de 1924, Oliverio Gironde proponía *una nueva sensibilidad y comprensión* necesaria para cortar todo cordón umbilical, es decir, profundizando “el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío”, a la vez que tomaba distancia de aquellos que exaltaban a la locomotora –en clara alusión al Futurismo de Marinetti–, nadie podía imaginarse que aquello no fuera mucho más que una de tantas declaraciones vanguardistas de la modernidad, pero sobre todo que aquel proyecto desembocaría en una de las experiencias poéticas más radicales como lo es *En la masmédula* (1954), acaso sólo comparable con la poesía de César Vallejo. El objetivo de este trabajo será el estudio de los procedimientos figurativos, fónicos y paronímicos de este poemario excepcional, a la vez que incursionar un poco en el paralelismo que, a nuestro juicio, puede entablarse entre el proyecto estético que culmina en esta odisea lingüística con las transgresiones del idioma cuya intencionalidad expresiva aparece tempranamente en muchos de los poemas de *Trilce* (1922). Según nuestra lectura, pese a las diferencias de estilos, habría en ambos escritores un objetivo compartido respecto de la sonoridad, las asociaciones y la significancia del significante más allá del significado del diccionario, familiaridad más clara –a nuestro entender– que la que podría entablarse con otras poéticas que también desafiaron los límites de la lengua.

Al igual que Gironde, Vallejo fue muy crítico respecto de cierto vanguardismo superficial. En un artículo de 1926, denuncia que “Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras *cinema, avión, jazz-band, motor, radio* y, en general, de todas las voces de la ciencia e industrias contemporáneas”, sin reparar si el léxico corresponde o no a *una sensibilidad auténticamente nueva*; lo importante pareciera ser la mera palabra. “Pero no hay que olvidar –continúa diciendo– que esto no es poesía nueva ni vieja, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el artista y convertidos en sensibilidad”. Antes que una tautológica repetición de nombres, la tecnología moderna, los inventos de la ciencia deberían “despertar nuevos temples nerviosos, más profundas perspicacias sentimentales, amplificando evidencias y comprensiones” (...), para concluir: “Esta es la cultura verdadera que da el progreso. Este es su único sentido estético y no el de llenarnos la boca de palabras flamantes” (Vallejo 1973: 100); y en “Estética y maquinismo” dirá, sin ambages, que “Los artistas y escritores burgueses, particularmente, han acabado por simbolizar en la máquina la Belleza” como hace “el fascista Marinetti, inventor del futurismo”. Y más adelante agrega: “Tan equivocados andan hoy los poetas que hacen de la máquina una diosa, como los que antes hacían una diosa de la luna o del sol o del



océano”, ya que esta actitud “no pasa de un animismo de nuevo cuño, arbitrario, mórbido, decadente” (Vallejo 1973: 54-56).

George Steiner señala que las reglas gramaticales heredadas, en las que estamos inmersos por la sujeción vincular de la sintaxis y la configuración del lenguaje, no son algo “natural” ni inocente, sino que esas estructuras amoldan el pensamiento y condicionan nuestros sentidos. De hecho, “el abandono de la palabra” en algunas disciplinas orientales se hace con la intención de separarse de esas determinaciones verbales, como lo es la concepción lineal del tiempo. Estos esquemas lineales y monistas “deforman o sofocan el juego de las energías inconscientes, la multitudinaria vida interior”, dice el teórico alemán (Steiner 2000: 46). Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé intentaron reintegrar el encantamiento mágico a la palabra liberándola de las secuencias causales, usándolas como invocaciones esotéricas de sonidos y presencias inefables. El arte moderno busca escapar de esa equivalencia mimética que propone el *realismo*, para evidenciar el silencio que rodea al discurso, la opacidad del lenguaje y trascender las explicaciones racionales (Steiner 2000: 28-55). No es otra la búsqueda en forma exhaustiva que llevan a cabo ambos poetas. Brevemente intentaremos ilustrar este paralelismo en cuanto a la intención asociativa y transgresora respecto del código instaurado, cómo se posicionan en la lengua para hacerle decir algo diferente.

Lo que César Vallejo anunciaba en *Los heraldos negros* (1918) en *Trilce* (1922) se cumple con creces: la anfibología, la complejidad, el sabotaje permanente a la lógica dicotómica y la secuencia racional son llevados a un nivel nunca antes visto –sin tomar en cuenta las aleatorias composiciones del dadá ni el discurso psicótico–. El poemario pareciera estar atravesado por una pulsión que lo arrastra todo el tiempo al borde de la ilegibilidad, del sinsentido, pero lo que en realidad persigue es un ideal creativo de *libertad*. Vayamos al título: ¿qué significa “Trilce”? Dejando las especulaciones de lado sólo podemos afirmar que es el primero de una serie de neologismos del libro. Allí encontraremos alteraciones y contrasentidos como “el traje que vestí mañana”, o “¿No subimos acaso para abajo?”; números, puntuaciones, cesuras o acentos ‘incorrectos’, cambios deliberados en la tipografía o mayúsculas por fuera de la normativa; separaciones no silábicas de palabras; escritura vertical o invertida; asociaciones insólitas y bruscos cambios métricos; repeticiones vocálicas o consonánticas de matiz onomatopéyico u otras impronunciabiles, en fin, todo tipo de transgresiones lingüísticas en medio de los registros más disímiles. Como el propio Vallejo lo formula en un artículo publicado en el diario *El Comercio* de Lima: “La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica” (Vallejo 1973: 64). Veamos, a manera de ejemplo, el poema IX:



Vusco volvvver de golpe el golpe.
Sus dos hojas anchas, su válvula
que se abre en succulenta recepción
de multiplicando a multiplicador,
su condición excelente para el placer,
todo avía verdad.

Busco volvver de golpe el golpe.
A su halago, enveto bolivarianas fragosidades
a treintidós cables y sus múltiples,
se arrequantan pelo por pelo
soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,
y no vivo entonces ausencia, ni al tacto.

Fallo bolver de golpe el golpe.
No ensillaremos jamás el toroso Vaveo
de egoísmo y de aquel ludir mortal
de sábana,
desque la mujer esta
¡cuánto pesa de general!

Y hembra es el alma de la ausente.
Y hembra es el alma mía.

(Vallejo 2013: 233)

La aglomeración de la “v” fricativa labiodental dentro de “volver” introduce un énfasis y un movimiento que parecieran aludir a ese “golpe” que también se repite como marcando un compás: se recurre a los parónimos fonéticos, se sugieren asociaciones léxicas (válvula por *vulva*) y la “succulenta recepción” con sus “fragosidades” heroicas obviamente aluden al coito. Pero la frase “condición excelente para el placer”, que parece una descripción anatómica antes que una expresión poética – como si el sujeto del enunciado se desdoblara–, anticipa esa “ausencia” que se menciona –aunque se la niegue– al final de la segunda estrofa. Entonces, todo ese arrequantarse los “soberanos belfos” de ambos sexos (“los dos tomos de la Obra”) aludiría a una sustitución y al pensar en la “ausente” el encuentro se malogra o pierde intensidad. La deliberada transgresión gramatical *significa*, la sonoridad se carga de sentido: la merma de las “v” fricativas y su sustitución por la bilabial más tenue *nos dicen* que el vigor sexual decae, desde el primer verso al paralelo que encabeza la segunda estrofa, hasta el primero de la tercera, en que se confiesa haber fracasado en el reemplazo. “No ensillaremos jamás el toroso Vaveo”: en el doble neologismo que evoca un toro viril o un torso sudoroso a la vez vuelven las fricativas para acrecentar las babas del recuerdo, las salivas y la cabalgata amorosa



insustituible, al punto de molestarle el peso (“de la mujer esta”) del presente, para culminar exaltando (en dos versos paralelos, unidos y separados del resto) su identificación y su nostalgia por el amor perdido: “Y hembra es el alma de la ausente. / Y hembra es el alma mía”.

La lengua no es transparente ni un instrumento simbólico para aprehender el mundo, o al menos *no es sólo eso*. La lengua es una entidad material en sí misma, un producto humano y, como tal, está atravesada de relaciones jerárquicas, de poder; cargada de normativas y de exclusiones. Por ese motivo, Edmond Jabès entiende que *la singularidad es subversiva* (2002: 17), y por eso, también, siendo el más imprevisible, la poesía es el más político de los lenguajes. Pero no tanto por referirse a los problemas sociales o cumplir con una función heterónoma, sino por no acatar ningún “orden”, por deshacer las estructuras, por transgredir la interdicción, por decir lo que escapa a toda lógica o racionalidad, por realizar el inesperado sortilegio de lo inefable.

2. Incendiar la lengua: *En la masmédula*

“Bloques de palabras surgidas como una lava volcánica, en una masa ígnea, fundidas a una alta temperatura” y cuya separación o aglutinamiento obedecen al impulso sensual y a la “búsqueda de la secreta homología entre sonido y significado”, ha dicho de este poemario otro poeta, Enrique Molina (1968: 34-35). Efectivamente, creo que podemos decir que aquí Oliverio Gironde intensifica de manera extrema *la transformación cualitativa del significado*, atributo primordial y finalidad de toda poesía, según Jean Cohen (1982: 41-42), ya que hasta entonces –con excepción de algunas experiencias en que el ritmo se imponía sobre el significado, como ser “Rebelión de vocablos”– sus lúdicos sintagmas mantenían total coherencia y linealidad sintáctica.

¿Cómo decir algo de este singular libro sin caer en las generalidades de la crítica? Podemos empezar por preguntarnos por el íncipit, por qué comienza por “La mezcla”, ¿podría estar anunciando una poética? Por lo pronto su recepción requiere de una ardua tarea asociativa y una escucha sonora como si se tratara de una partitura, como dice Raúl Antelo en su erudito estudio filológico de la edición de Archivos, la decodificación de estos poemas exige una “hiperactividad hermenéutica” (Antelo LXXXIII). Es que la codificación es tan abarcadora y compleja –tanto por la ruptura del orden sintáctico y la proliferación de neologismos como por el ascendente rítmico– que su inteligibilidad se dispara en múltiples sentidos.

La mezcla

No sólo

el fofo fondo
los ebrios lechos légame telúricos entre fanales senos
y sus líquenes
no sólo el solicroo
las prefugas
lo impar ido
el ahonde
el tacto incauto solo
los acordes abismos de los órganos sacros del orgasmo
el gusto al riesgo en brote
al rito negro al alba con su esperezo lleno de gorriones
ni tampoco el regosto
los suspiritos sólo
ni el fortuito dial sino
o los autosondeos en pleno plexo trópico
ni las exellas menos ni el endédalo
sino la viva mezcla
la total mezcla plena
la pura impura mezcla que me merme los machimbres el almamasa tensa
las tercas hembras tuercas
la mezcla
sí
la mezcla con que adherí mis puentes

(Girondo 1968: 403)

Podemos observar un nítido contraste entre las enumeraciones caóticas y la racionalidad de los encabezamientos (“No sólo / el fofo fondo...”; “no sólo...”; “ni tampoco...”; “ni el... o los... ni las...”) para concluir: “sino la viva mezcla / la total mezcla plena / la pura impura mezcla (...) / la mezcla / sí / la mezcla con que adherí mis puentes” –estos últimos tres versos responden a la métrica de dos heptasílabos. El poema –además de exponer sus principios constructivos en la unión de palabras y juegos sonoros– estaría profiriendo un metalenguaje, un manifiesto sobre cómo entiende o siente la poesía. Nos dice: “No sólo” *esto*, sino también *lo otro*, donde ‘lo otro’ sería la mezcla –la cual se afirma enfáticamente en el cierre–. Mezcla en el sentido de aleación de diferentes materiales, pero también como argamasa, mortero, cemento “con que adherí mis puentes” –con su paradigma de conexión entre dos orillas o construcción elevada para sortear obstáculos, puentes metafóricos que unen diferentes planos de la existencia.

Pero entonces ¿qué sería el *esto* del “no sólo”? ¿qué nos sugieren “el fofo fondo”, “los ebrios lechos”, “los acordes abismos” o “los suspiritos”, etcétera? Parecieran ser las motivaciones: erótico- amorosas (“lo impar ido / al ahonde”, en que el *uno* se pierde al ahondar en el encuentro del *dos*; “fanales senos”, “tacto incauto”), de aventuras (“el gusto al riesgo...”), metafísicas o simbólicas



(“fondo”, “abismos”, “autosondeos”, “endédalo”, en que resuena el mito de Dédalo), profanas o sacrílegas (“de los órganos sacros del orgasmo”), un heptasílabo que alude a un acto ritual considerado oscuro –¿por la moral?– en contraste con el alba y unido a un endecasílabo de lírica ternura sobre el desperezarse de su partenaire (“al rito negro al alba con su esperezo lleno de gorriones”) y otros más ambiguos que pudieran aludir a las limitaciones del lenguaje (como “las prefugas”) o incluso al habla coloquial. En esta poesía es frecuente hacerle decir al lenguaje algo diferente a que lo que literalmente dice, por ejemplo, “lo impar ido”, al escucharlo se entiende *lo que aún no ha nacido*, lo inexistente o en gestación, lo cual no sólo está separando la oralidad de la escritura, sino que enfatizaría la opacidad del lenguaje. Tamara Kamenszain describe con agudeza esta centralidad que adquiere la palabra girondina al vaciarse de racionalidad y dejar de referir, las palabras desfiguradas “son el rostro descentrado del sujeto”, su *volleo* expandido, “el yo como un vos, como una voz”: al enunciado “Yo es otro” de Rimbaud, el argentino lo pone en acto, en obra, postula Kamenszain (2000: 173-175). O, si se quiere, lleva a la práctica lo que él mismo anunciaba en aquella “Carta abierta a *La Púa*” (1922) cuando decía que “cortar las amarras lógicas” era la única y verdadera aventura (Girondo 1999: 6).

Pero “la mezcla” propone algo más, algo que funciona como la estructura de hierro o de cemento armado en las construcciones, algo que sostiene todo el poemario: el ritmo. En el procedimiento formal hay dos componentes inseparables: el juego con el significante (cortes, agrupamientos, asociaciones, neologismos, etcétera) y la sonoridad. *En la masmédula* es una osadía rítmica. El ritmo interviene en el sentido y, sobre todo, actúa misteriosamente sobre la significación desde un más allá de lo que nuestra conciencia o racionalidad percibe; el ritmo, es un elemento que opera fuerte, hipnóticamente, desde la condición más imprevisible del poema, o sea, que se trata de una actividad semiótica. Recordemos que Pius Servien Coculesco –teórico rumano contemporáneo a los formalistas rusos– llamaba al ritmo “la puerta secreta de la poesía” y T. S. Eliot decía que un poema podía originarse en un ritmo antes de adquirir imágenes y forma verbal. En la otra orilla –contemporánea de Girondo–, Idea Vilariño le otorgó una importancia obsesiva a los componentes rítmicos y a las simetrías entre los grupos de acentuación silábica, a la repetición y las aliteraciones.¹ Solía decir que el poema es *un hecho sonoro* y que en él puede faltar casi cualquier cosa, hasta el sentido, pero nunca el ritmo (Vilariño 2018: 55). Imposible no ver en ellos la herencia de Rubén Darío.

Al gravitar rotando

¹ Remito a mi trabajo sobre la poesía de Idea Vilariño. Ver bibliografía (Lespada 2020: 46-55).



En la sed
en el ser
en las psiquis
en las equis
en las exquisitísimas respuestas
en los enlunamientos
en lo erecto por los excesos lesos del erofrote etcétera
o en el bisueño exhausto del “dame toma date hasta el mismo testuz de tu tan gana”
en la no fe que rumia
en lo vivisecante los cateos anímicos la metafisirrata en los resumiduendes del egogorgo
cósmico

en todo gesto injerto
en toda forma hundido polimellado adrroto a ras afaz subrripio cocopleonasma exotro
sin lar sin can sin cala sin camastro sin coca sin historia
endosorbienglutido
por los engendros móviles del gravitar rotando bajo el prurito astrífero
junto a las musasliananas chupaporos pulposas y los no menos pólipos hijos del hipo lutio
voluntarios del miasma
reconculcado
opreso entre hueros jamases y garfios de escarmiento
paso a pozo nadiando ante harto vagos piensos de finales compuertas que anegan la
esperanza

con la grismía el dubio
los bostezos leopardos la jerga lela
en llaga
al desplegar la sangre sin introitos enanos en el plecoito lato con todo sueño insomne y todo
espectro apuesto

gociferando
amente
en lo no noto nato.

(Girondo 1968: 405)

“Al gravitar rotando”: heptasílabo cuya unión del infinitivo con un gerundio da la imagen de atracción entre dos cuerpos materiales a la vez que se gira sobre su propio eje o se cambia de posición con el otro. Tratemos de dilucidar la lógica que anima la formación de nuevos vocablos a partir de la unión de otros o de sus restos, siempre recordando que en poesía la lógica posible transita por la analogía o, al menos, coquetea con ella. Veamos algunos ejemplos: luego de los cuatro primeros grupos de acentuación silábica (En la sed / en el ser / en las psiquis / en las equis) continúa la enumeración con un endecasílabo y un heptasílabo, ambos con neologismos: “en las exquisitísimas respuestas / en los enlunamientos”, como es fácil de ver “exquisitísimas” se forma por la unión de “exquisitas” y “tísimas”, con lo cual el significado de la enfermedad corroe y contradice la valoración inicial como burlándose de las sesudas respuestas (¿metafísicas?) a los misterios de la vida, por su parte el término



“enlunamientos” hace pensar en una descalificación de los lugares comunes del romanticismo a la vez que se evoca el verbo mentir. “Lo erecto”, “los excesos lesos” –una de las acepciones de *leso* es pervertido– y el “erofrote” –aunque este *frote erótico* esté al final– le imprimen al séptimo verso una carga sexual que la repetición de los fonemas y hasta el “etcétera”, lejos de menguar, potencian. Lo que sigue, ese “bisueño exhausto” en el que cae la pareja después de darse y tomarse “hasta el mismo *testuz de tu tan gana*” –el texto entrecomillado simula una lengua primitiva–, la acumulación de consonantes oclusivo-dentales semeja una percusión ritual, atávica, porque *testuz* no es lo mismo que cabeza o nuca, aunque eso signifique –y, aún por la línea racional podríamos pensar en algo así como *hasta poner del revés –la nuca– todas tus ganas, es decir, hasta agotar o satisfacer todos tus deseos*. “En la; en lo; en los; en todo; en toda”: la repetición (seis “sin” en un verso posterior) refuerzan los ecos de sentidos que sugiere. Paralelismos que cohesionan y espejean, el recurso iterativo que marca un compás, una cadencia.

Esta forma de machacar, de insistir también nos dice algo, aunque en un nivel diferente al del signo lingüístico. Se trata de lo que Noé Jitrik ha llamado *semiosis de la incesancia*, cuya reiteración significa “porque desplaza el lugar del significado y, luego, porque pone de relieve la dimensión de la *incesancia* que no sólo puede tener que ver (...) con la configuración del texto sino también con un *más allá* del texto” (Jitrik 1992: 95). Este *más allá* del poema que estamos viendo, sería toda la dimensión amorosa y existencial que suscita la relación con otro ser y que excede cualquier fundamento gramaticalmente correcto, porque ese “cocopleonismo” es la propia poesía que es *pleonismo* y es ritmo; camino analógico, redundante para el pragmático, pero imprescindible para acceder a la enfática revelación que sólo puede proporcionar el objeto estético. Además de este carácter incesante de la semiosis, Jitrik ha señalado este “efecto de fuga” que *funda* el sentido, el cual provendría de esas ausencias que inevitablemente incitan a buscarlas, es decir, que “el sentido está en la búsqueda del sentido” (Jitrik 2010: 25-34).

“Endosorbienglutido” –otro heptasílabo– se forma por la unión de “sorbiendo” y “englutido” pero la raíz “endo”, que significa *adentro*, acentúa más ese engullir(se) amoroso, ese deseo “astrífero” –rutilante y nocturno– al que los gerundios no permiten acabar. Todo ello junto a las musas pulposas, aunque al unirse a “lianas”, además de la enredadera, puede resonar a un animal como la musaraña o una sanguijuela que sorbe la sangre con sus ventosas, lo cual asociado a las excrecencias, al “miasma”



y lo reprimido, incorporan lo bajo, lo pútrido y escatológico, aspectos contradictorios que Georges Bataille también vincula al erotismo.²

Aunque falte la puntuación o los espacios, al leer se repone la pausa y la disyunción: conculcado *o preso* entre vacías promesas y amenazas de castigos eternos; en vez del cauto *paso a paso* el “paso a pozo” marca un descenso del sujeto poético que se encuentra “nadiando” (nadando en el anonimato, como si se tratara del gerundio del pronombre “nadie” tratado como un verbo) en el mar de la duda y la desesperanza, mientras que “leopardos” aparece calificando a “bostezos”, nombre tratado como *felino* –desplazamiento del paradigma– que tanto puede ser sustantivo o adjetivo, a la vez que el carnívoro anticipa el vigor de la sangre. Sangre que puede derramarse por una herida, pero también inundar la cavidad de un órgano esponjoso provocando la erección (“lo erecto” del séptimo verso), “sin introitos enanos” en un dilatado coito (el prefijo inventado “ple” prolonga la plenitud del coito).

“Gociferando / amente / en lo no noto nato”: *vociferando de gozo o gozando ferozmente*, luego sigue “te amen” al revés o *invertidamente*, lo cual puede sugerir prácticas *non sanctas* ya que el último heptasílabo –además de un movimiento sonoro– pareciera proponer la alternancia, el cambio de lugar –propio del anagrama– para dar términos como *nonato, tono, ato, ano*, etcétera. Arturo Carrera habla de una “matriz *antropofágica* de la significación” que devora sentidos y sonidos y nos los reenvía con su erotismo potenciado “como un isótopo radiactivo a nuestra médula: a todo nuestro sistema deseante”, porque Gironde cree en el sentido, “creó un sentido. Lo *inventó*” (Carrera 1999: 745).

El pentotal a qué

Lo no moroso al toque
el consonar a qué la sexta nota
los hubieron posesos
los sofocos del bis a bis acoplo de sorbentes subósculos
los erosismos dérmicos
los espiribuceos
el ir a qué con meta
los refrotes fortuitos del gravitar a qué con cuanta larva
 en tedio languilate en los cubos del miasma
los tantos otros otros
la sed a qué
las equis
las instancias del vértigo

² Además de la *práctica del erotismo como transgresión del interdicto*, Bataille dice que “los conductos sexuales evacuan deyecciones; los calificamos de ‘partes vergonzosas’, y los asociamos con el orificio anal”. Nacemos entre las heces y la orina, decía San Agustín, quien insistía en la obscenidad de los órganos reproductivos. “Contigüidades de hecho” han establecido un terreno en común entre los excrementos, la corrupción y la sexualidad, señala el teórico francés (Bataille 1960: 56).



el gusto a qué desnudo
los tententedio tercos del infierneo en familia
las idóneas exnúbiles
el darse a dar a qué
el re la mi sin fin
los complejos velados
el decomiso aseto
los tejidos tejidos en el diario presidio de la sangre.
los necrocopiensos con ancestros de polvo
el “to be” a qué
o el “not to be” a qué
la suma lenta merma
la recontra
los avernitos íntimos
el ascopez paqué
cualquier a qué cualquiera
el pluriaqué
a qué
el pentatotal a qué
a qué
 a qué
 a qué
 y sin embargo

(Girondo 1968: 415)

“El pentotal a qué” se articula sobre la pregunta por el sentido de la vida, el sentido de haber nacido con el fin último de morir: *para qué* tantos desvelos, tanta pasión y dolor, tanto amor condenado a terminarse, *para qué* tantos sacrificios, tanta búsqueda, tanto insomnio; cuál es la finalidad del “ser y no saber nada y ser sin rumbo cierto” del inmortal (pero muerto) Darío. Se entiende que ese *para qué* existencial se reduzca “a qué” por motivos eufónicos o métricos, en tanto que el pentotal sódico, como se sabe, es una droga que actúa como anestesia y que en pequeñas dosis provoca un sueño hipnótico que permite responder preguntas al afectado, por eso se lo conoce como “el suero de la verdad” y suele utilizarse en interrogatorios ilegales o clandestinos. Entonces, respecto del sentido de este *sin sentido* que plantea el poema, ya sea como anestésico o como inductor de la verdad –y aquí podemos recurrir al concepto de “verdad” que Heidegger atribuye a la poesía y que retoman filósofos como Badiou o Byung-Chul Han–, el sentido, decíamos, estaría dado no sólo en ese “sin embargo” que deja abierto el cierre, sino en la profunda conmoción estética que su ruptura logra respecto de la homogeneidad de cualquier registro racional, aún de los que se hacen cargo de esas preguntas desgarradoras, porque aquí el ‘asunto’ proviene de lo formal.



El “para qué” frustrante reside en el trazo, de igual forma que el tiempo o el movimiento se manifiestan en cierto arte abstracto, como el Cubismo, por medio de asimetrías y desproporciones. En la lógica asociativa de este sistema, “no moroso” además de negar la lentitud o la deuda, puede aludir a lo “amoroso” –sustituyendo por el prefijo negativo *a-*, entonces en ese primer heptasílabo se estaría diciendo algo así como el toque de *lo amoroso* o el amoroso tocarse, entonces la consonancia del endecasílabo siguiente se monta sobre sí misma puesto que “la sexta nota” musical es, precisamente, *la*, con lo cual el “consonar” sería –humor mediante– sonar igual: *la la*. El tercer verso habla de la locura y el paralelismo con el inicio del cuarto destaca, una vez más, el ritmo cuyo patrón repetitivo también puede verse en el “bis a bis” y en la aglomeración de los artículos *el, los, la, las*, en tanto que el amor erótico prevalece en términos derivados de acoplarse, sorber, frotar, en tanto que “subósculos” pareciera aludir a un *abajo* de los besos o *besos bajos*. En el quinto verso, la composición “erosismos dérmicos” parece decirnos que la conmoción originada en la piel provoca temblores en las profundidades –a la inversa del sismo terrestre– mientras la consonante bilabial nos envuelve con su vibrante sonoridad y “los espiribuceos” aluden a insondables inmersiones espirituales.

Entonces *a qué* se pregunta el poema, a qué viene la sed, a qué sirven “las instancias del vértigo”, a qué soportar las tediosas costumbres familiares (“infierno”), cuál es el sentido de tanto protocolo, tanta convención y tanto interdicto para *darse*, para dejarse vivir en esta danza macabra, en este “re la mi sin fin” –el juego silábico reproduce el solfeo pero también alude a un *relamer* interminable. “Los tejidos tejidos en el diario presidio de la sangre”: la misma palabra utilizada como sustantivo y verbo nos habla de los anudamientos o determinaciones culturales que llevamos impresas en nuestro existir gregario... y todo esto para qué, con qué finalidad, salvo la de morir un día y que todo se pierda. De ahí la referencia a uno de los pasajes más álgidos del monólogo de Hamlet: la disyuntiva crucial del *ser o no ser*. Por eso “la suma lenta merma”: la vida misma *merma* al vivirse, al sumar las horas y los días, el tiempo que transcurre en su lento camino hacia la tumba. Ante esta perspectiva insoslayable toda crisis, cualquier dolor o pérdida es minúsculo, es un mínimo infierno, un *avernito* íntimo cuya insignificancia y ridiculez se subraya en el tono de burla y en el juego constante de sonidos: “el ascopez”, para qué o, mejor dicho, *pa qué* porque así resulta más grotesco... “y sin embargo”: aquí el tono pareciera tornarse más serio. *Sin embargo* –a pesar del vacío, del final abierto al silencio blanco de la página–, *sin embargo*... seguimos, continuamos, no podemos *no ser*, nos negamos a concluir, seguiremos confrontando a la muerte con nuestra vida necia, nuestra verdad, nuestra poesía. Porque toda la negación implicada en el sinsentido, en la reiteración del “a qué” se neutraliza y hasta cambia



de signo –se trueca en afirmación vital– en la imprevisibilidad formal de la poesía que desbarata el tablero de las convenciones y nos impacta con su verdad.

Antes mencionamos a Heidegger, creemos oportuno ampliar este concepto de *verdad* en los términos planteados por el filósofo a partir del griego *Alétheia* –la evidencia develada del ser– como el producto de la lucha primordial entre lo oculto y lo manifiesto. Es iluminador el ejemplo que da acerca del uso que un campesino puede hacer de sus zapatos en las tareas cotidianas del campo y que lo acompañan en sus sinsabores y alegrías, pero que será en la pintura de Van Gogh donde se revele “la verdad del ente”, el verdadero *ser* –la esencia– de la utilidad de ese calzado, de ese esforzado trajinar y su reposo en la tierra. Lo que en el arte instauro un mundo –ese lugar en el cual, más allá de todo lo perceptible, nos sentimos en casa– *es la poesía* (Heidegger: 52-57). Por otra parte, aunque no hablara de ‘esencias’ ni de ‘verdades’, cuando Shklovski describe la percepción estética como un acceso a la identidad del objeto –rompiendo el automatismo perceptivo– para descubrirlo en su singular plenitud, en su máxima impresión, no estaba diciendo algo muy distinto acerca de “la finalidad del arte” (Shklovski 1965: 60).

Mi Lumía

Mi Lu
mi lubidulia
mi golocidalove
mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma
y descentratelura
y venusafrodea
y me nirvana el suyo la crucis los desalmes
con sus melimeleos
sus eropsiquisedas sus decúbitos lianas y dermiferios limbos y gormullos
mi lu
mi luar
mi mito
demonoave dea rosa
mi pez hada
mi luvisita nimia
mi lubísnea
mi lu más lar
más lampo
mi pulpa lu de vértigo de galaxias de semen de misterio
mi lubella lusola
mi total lu plevida
mi toda lu
lumía



(Girondo 1968: 421)

“Mi Lumía” repite, desde el título, el posesivo en uno de los poemas más eufóricos y seductores del libro. Pensando a “Lu” como apócope –ya sea de nombre o apodo– el nombrarla de tantas formas funciona como una avalancha sobre la contracción, un abalanzarse verbal que expande la nominación monosilábica al punto de crear nuevas formas de adjetivar que participan tanto del diminutivo como de la glosa, sin descuidar el rítmico sortilegio: “mi lubidulia”. La musicalidad opera inseparable del sofisticado acople: “golocidalove”, o golosina que da *love*, es decir, amor; a la vez que el recurso iterativo genera su compás: “mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma”. *Enlucielabisma* funciona como un verbo que a la vez adjetiva al sujeto poético prendado de Lu, constelado de cielos y de abismos. Este neologismo captura el sentimiento complejo del amor erótico: estado de gracia, de éxtasis, pero también de vulnerabilidad y dependencia de un otro/a, porque se ha perdido el control sobre sí. El afectado se encuentra en deliciosa agonía o poseído de una dulce amargura, en el decir de Anne Carson (*glukupikron*, el “dulce-amargo”), quien toma esta característica del amor de un soneto de Safo (Carson 2015: 13-25).³

De ahí que lo “descentratelura” como quien ya no conserva la estabilidad terrestre o el eje emocional, a la vez que lo “venusafrodea”, sensual expresión formada a partir de un nombre; un verbo nuevo que expresa la pasión propia de una diosa (Venus Afrodita) que lo pone en el estado de gracia del nirvana “con sus melimeleos”: mitos griegos y orientales confluyen con sus mieles y meneos para expresar lo sublime. “Mi lu / mi luar / mi mito”: *luar* puede ser Lu más la terminación del infinitivo, lo cual atribuiría una *conjugación* a la amada, pero también en el habla puede sonar a *lugar* y unirse con el siguiente “mi lu más lar”, o sea, la amada como el hogar, como *su lugar* en el mundo. Pero aún en esta celebración amorosa el humor y el juego sonoro aportan lo suyo, el mito personal *mi mito* al ser leído se convierte en el diminutivo de mimo. “Sus eropsiquisedas sus decúbitos lianas y dermiferios limbos”, la pareja legendaria –*Eros y Psiquis*– amalgamada con la suavidad de la seda, en tanto que lianas y limbos más allá de su abolengo lírico nos brindan un sonido bilabial envolvente a la vez que señala la horizontalidad de esos *dérmicos hemisferios*. Unir en un mismo verso “vértigo de galaxias” a *pulpa* y *semen* le otorgan al encuentro erótico una dimensión creativa sideral y misteriosa que trasciende la racionalidad no sólo por exceder los significados sino por el ritmo que apila versos breves para derramarse en uno de prolongación exuberante. Finaliza en forma circular con tres heptasílabos –el último dividido para cerrar con la nominación apocopada adherida al posesivo– “mi

³ Hemos trabajado especialmente la relación entre erotismo y literatura en un proyecto de investigación (Ubacyt: 2018) cuyas conclusiones fueron volcadas en *Escritura del deseo / deseo de la escritura* (Ed. Katatay: 2020).



lubella lusola / mi total lu plevida / mi toda lu / lumía”, con el reclamo iterativo de vocales y consonantes. Reclamo sí, porque toda seducción implica un desamparo, como dice Jean Baudrillard, una fragilidad, seducir es ser seducido, es jugar con ese “vacío que nos obsesiona” (Baudrillard 1981: 78-80).

El inventario de los neologismos y artilugios girondinos sería muy extenso, pero lo destacable es el mecanismo por el cual se unen dos o más términos, enteros o parciales pero reconocibles –con sus correspondientes paradigmas– buscando significaciones nuevas a partir de los ecos suscitados como ese “ascuacanes ninfómanos” de un poema que aúlla su emperrado destino (407); o en “aridantemente” para expresar ese árido andar cuando ni siquiera se logra “ser un otro otro” como quería Rimbaud (408); son esos “grifosones” (409), surtidores existenciales –por momentos nihilistas– del sujeto poético. A veces las inesperadas asociaciones son retomadas en otro verso, en el que una nueva amalgama sonora retumba en las anteriores, las reedita y profundiza significativamente hasta desembocar en una especie de autocrucifixión solipsista (“crucipendiente sólo de ti mismo”) como sucede en “El uno nones” (414); o cuando en “Por vocación de dado” (419) la retrospección rige “las reverberalibido” que pivotean en “exóvulo”, en “decúbito” y “codeleite mudo”, para significar “al desmelar los senos” y el sujeto confiesa “me di por dar por tara por vocación de dado” –azarosa vocación de dejarse *ser*–, verso que será reactualizado más adelante: “me di me doy me he dado donde lleva la sangre prostituitivamente” (420). En otros momentos la métrica hace sentir que falta algo, como en el final de “El puro no” (417) en que luego de acumular varios heptasílabos los dos últimos suman sólo seis, cerrando el poema con un perceptible vacío silábico y esa ausencia o falta también significa puesto que no pasa desapercibida –como sucede en “Lo fatal” de Darío, que frente al misterio insondable de la muerte el soneto queda trunco, expectante–: se trata de una *signatura*, una huella indiciaria que no llega a ser un signo pero que reclama un sentido, una interpretación (Agamben 2009: 107-108).

En el orden del intertexto, “Plexilio” (440) dialoga –tanto en lo temático como en la forma constelada de los espacios en blanco– con “Un coup de dés” de Mallarmé, aunque no lo menciona. Pero la divergente enunciación no descarta nada, ni siquiera la racionalidad que subyace en casi todos sus neologismos o composiciones, por ejemplo, articulando al “eunuco olvido” –el olvido es infértil, no tiene descendencia– o cuando la verdad resulta ser una “volátil plusramera” (423), o que en “Tropos” (427) el Yo lírico pareciera estar *tocando* el piano (señalemos la fonética en estos primeros versos que coinciden con los grupos silábicos acentuados, para que se perciba mejor el ritmo: “tóco / toco póros / amárras / cálas toco”) para después tocar “trópicos vientres”: la caricia se desplaza



metonímicamente por la zona tórrida del cuerpo que, además, debe su condición *tropical*, es decir, cálida, a la caricia. Otras veces predomina el sarcasmo o la ironía en exploraciones desencantadas, como en “Soplosorbos”, en el que la sexualidad y el deseo terminan siendo una distracción del vacío existencial, un “veneno de almendras” que obnubila y corroe “la espera del no tiempo”, es decir, de la nada (432-433).

Hasta morir

Lo palpable lo mórbido
el conco fondo ardido los tanturbios
las tensas sondas hondas los reflujos las ondas de la carne
y sus pistilos núbiles contráctiles
y sus anexos nidos
los languiformes férvidos subsobornos innúmeros del tacto
su mosto azul desnudo
cada veta
cada vena del sueño del eco de la sangre
las somnilocuas noches del alto croar celeste que nos animabisman el soliloquio vértigo
cuanto adhiere sin costas al fluir el pulso al rojo cosmogozo
y sus vaciados rostros
y sus cauces
hasta morder la tierra
lo ignoto noto combo el ver del ser lo ososo los impactos del pasmo de más cuerda
cualquier estar en llaga
los dones dados donde se internieblan las órbitas los sorbos de la euforia
cualquier velar velado con atento esqueleto que se piensa
la estéril lela estela
el microazar del germen del móvil del encuentro
los entonces ya prófugos
la busca en sí gratuita
los mititos
hasta ingerir la tierra
todo modo poroso
el pozo lato solo del foso inmerso adentro
la sed de sed sectaria los finitos abrazos
toda boca
lo tanto
el amor terco a todo
el amormor pleamante en colmo brote totem de amor de amor
la lacra
amor gorgóneo médium olavecabracobra deliquio erecto entero
que ulululululula y arpeialibaraña el ego sopro centro
hasta exhalar la tierra
con sus astroides trinos sus especies y multillamas lenguas y excrecreencias
sus buzos lazo lares de complejos incestos entre huesos corrientes sin desagües
sus convecinos muertos de memoria



su luz de mies desnuda
sus axilas de siesta
y su giro hondo lodo no menos menos que otros afines cogirantes
hasta el destete enteco
hasta el destente neutro
hasta morirla

(Girondo 1968: 430)

“Hasta morirla” es una de esas alturas a las que uno debiera llegar después del entrenamiento previo si ha leído el libro de manera convencional, o sea, en el orden en que el autor lo pensó, porque el lector podrá sortear fácilmente ciertos obstáculos, como ser, las dudas sobre ese artículo colocado al final de *morir* (¿“la” qué? o ¿por qué no dice “matarla”, *hasta matarla*?) o la función de esa preposición que señala un límite. A esta altura ya sabremos que el desborde del lenguaje no acata ningún interdicto, ni respecto de las reglas ortográficas o sintácticas, ni del uso o niveles del lenguaje, ni del normativo “buen gusto”. En todo caso su estética obedece a la ética de decirlo todo, incluso lo *no dicho*. Se podrá argumentar que siempre un texto dice lo que dice también por lo que calla o sea, por sus silencios, cierto, pero *En la masmédula* esos “silencios” dicen más fuerte lo suyo que en otros casos y, nuevamente, sólo se nos ocurre compararlo con la poesía de Vallejo que supo domeñar la lengua del conquistador mezclando todo tipo de registros y hasta hacer que la escritura hablara, es decir, se llenara de deícticos, de énfasis y palabras que saltan de los renglones, propias de la oralidad popular o la voz del indio. Y si no mencionamos las jitanjáforas de Mariano Brull o el *Altazor* de Huidobro es porque en Vallejo hay una intencionalidad poética que trasciende el ingenioso experimento con el lenguaje. Girondo hace lo propio aquí al reunir en un poema las peripecias verbales más sofisticadas con alusiones vulgares o soeces, sin filtros, de la lengua; la obscenidad con el tono más primoroso o el recurso lírico tradicional, lo cual, obviamente, desbarata la tradición o la refunda, pensando en lo que hará su indiscutible legado con el neobarroco –o “neobarroso”– y retomando nuestra percepción de “La mezcla” como un manifiesto poético.

Ciertamente el sentido erótico no ofrece muchas dudas cuando leemos: “Lo palpable lo mórbido” seguido de un verso turbio que huele a honduras ardientes, “las ondas de la carne” con su alusión al clítoris y al vello íntimo femenino: “y sus pistilos núbiles contráctiles / y sus anexos nidos”. En fin, numerosas marcas que remiten intensamente a lo sexual, como “animabisman” en “las somnilocuas noches”, en un clima de “euforia”, de *gozo cosmogónico*, pletórico, hasta acabar *mordiendo el polvo* o “hasta morder la tierra” –este proceso aparece dos veces más, siempre después de “los impactos del pasmo”, “los sorbos de la euforia” o el “móvil del encuentro”, de la penetración

“del foso inmerso adentro”. Porque, persiste, “el amor terco a todo / el amormor pleamante en colmo brote totem de amor de amor”, se levanta, emerge, brota como un *tótem del amor* “erecto entero”, entre un ulular onomatopéyico y reverberaciones lascivas y guturales junto a “lenguas y excrecreencias” y “su luz de mies desnuda / sus axilas de siesta”. De las doradas espigas se extrae la harina para hacer el pan, ¿esa *mies desnuda* convoca el amasar de las manos? Puede ser, pero nunca, nunca nos olvidemos del ritmo, porque ahí nace el deseo. Esa música hipnótica –como una danza de los siete velos *desvelada*– perturba al significado que sobrevuela los paradigmas de las palabras (solitarias o apareadas); lo atrae, lo seduce, le demanda acoplarse para gestar un sentido más hondo. Armonía que embelesa con su sensualidad de vocales abiertas, dilatadas, contenidas o sujetas por consonantes suaves o bruscas: “lo ignoto noto combo el ver del ser lo oso los impactos del pasmo de más cuerda”. Aunque la caída se repite en expresiones preposicionales paralelas, siempre conlleva una variación, nunca es exactamente igual, como en el amor: “hasta ingerir la tierra”, “hasta exhalar la tierra”, para ir habilitando *el destete enteco*, debilitado, desfalleciente: “hasta morir la”, o sea, hasta (dejar) *la morir* (adentro).

Topatumba

Ay mi más mimo mío
mi bisvidita te ando
sí toda
así
te tato y topo tumbo y te arpo
y libo y libo tu halo
ah la piel cal de luna de tu trascielo mío que me levitabisma
mi tan todita lumbre
cátame tu evapulpo
sé sed sé sed
sé liana
anuda más
más nudo de musgo de entremuslos de seda que me ceden
tu muy corola mía
oh su rocío
qué limbo
ízala tú mi tumba
así
ya en ti mi tea
toda mi llama tuya
destiérrame
aletea
lava ya emana el alma
te hisopo



toda mía
ay
 entremuero
 vida
me cremas
 te edenizo

(Girondo 1968: 446)

“Topatumba” es otro poema de amor, de eufórico amor, desesperado amor. La pasión desnuda, desborda las palabras que, urgidas por brindarse y dar lo suyo se desabrochan la sintaxis y la prolija e inmaculada gramática para entregar las resonancias más íntimas y ocultas. Una entrega que rasga el pacto de lectura racional, buscando otros acuerdos, otros acordes. Respecto de la métrica, prevalece el heptasílabo –solo, cortado o junto a otros en un verso más largo, pero manteniendo su estructura musical–, veamos como los primeros cinco versos pese a presentarse visualmente desparejos en la lectura suenan como cuatro heptasílabos, en tanto que el séptimo equivale a tres unidos. “Topatumba” o cuando la tumba se desprende de la sepultura para aludir al verbo tumbar: *topar y tumbarte* luego de arrullos, mimos y diminutivos, luego del “te ando”, entonces “te tato y topo tumbo y te arpo”, o sea, *te arponeo* apocopado, acostado. Pulsión erótica, pulso, golpeteo oclusivo, dental. Tumbarla tan vital: *tumbarla* en las antípodas de la tumba.

La repetición “y libo y libo tu halo” reúne las consonantes líquidas para que la sonoridad simule sorber el néctar de la amada con su “piel cal de luna” y su “trascielo” que lo “levitabisma”: con el prefijo preposicional *tras* “cielo” baja a la tierra; bóveda celeste que está detrás, posterior –luminosa y palpable– donde el sujeto poético confiesa que se abisma y levita. Ella es Eva –mujer universal– y es pulpa y pulpo que lo atrapa, rodea y succiona con dulce viscosidad. “Cátame” le pide, que lo aprese y lo anude, que lo coma y lo beba (“sé sed sé sed”) con su musgo púbico, entre sus muslos “de seda que me ceden”: el sonido se reitera y desliza –como la seda–; más allá del fantasma del referente son las palabras las que se atraen, se rozan, se seducen. Este lenguaje no se refiere al deseo sino que es la articulación del deseo mismo.

La plenitud llega en el “rocío” de la “corola” –metáfora del sexo femenino–, pero si *limbo* es borde o el lugar para el alma privada de razón, también es sonido bilabial, el mismo de *tumbar* y del *abismo*, el mismo de la *lumbre* y de la *tumba*, que ahora sí es *la tumba*. *Ella* es “mi tumba”, la tierra que me aloja y donde excavo mi morada, *ma petite mort*: ízala así “ya en ti mi tea / toda mi llama tuya”. Pero más allá de las imágenes el erotismo crece desde el ritmo, del flujo de fonemas similares que insisten como insisten las caricias. La plétora final desquicia la ardiente versificación: desparrama



vocablos, les deja aire para que recobren el aliento y silencios que se pueblen del estado de gracia, de ese *edén* que ha sido siempre un jardín para dos.

3. Un cierre medular

Para finalizar haremos una excepción en el análisis respecto del orden del libro, porque se trata de un metatexto, o mejor, de un *metapoema*: “Hay que buscarlo”. El universo vital que se abre en estos versos respecto de la búsqueda del poeta no sólo nos está diciendo con Terencio que *nada de lo humano le es ajeno*, que la poesía –como el agua del Tao– todo lo penetra con su desplazamiento liberador de sentidos nuevos, sino que el propio poema es un ejercicio de esta autonomía y libertad (rítmica, singular, sugerente, heterogénea, inesperada, reflexiva, ardiente), en realidad “Hay que buscarlo” es en sí mismo la propia propuesta de búsqueda insomne y diversa. Olga Orozco se explaya sobre esta forma de “retener la poesía dejándola libre”, sin determinaciones “que cargan a las palabras con un peso ajeno que terminan por sepultarlas”. Hay prefijos que aumentan o disminuyen el alcance de un nombre, verbos que entran en batalla y otros que se paralizan, “sustantivos atacados por caries” y otros perseguidos o claustrofóbicos en su afán de expansión, “voces pasivas que hacen padecer” o adjetivos que se asombran al “convocar una realidad recién nacida” (Orozco 1999: 683-84).

Hay que buscarlo

En la eropsiquis plena de huéspedes entonces meandros de espera ausencia
enlunadados muslos de estival epicentro
tumultos extradérmicos
excoriaciones fiebre de noche que burmúa
y aola aola aola
al abrirse las venas
con un pezlampe inmerso en la nuca del sueño hay que buscarlo
al poema

Hay que buscarlo dentro de los plesorbos de ocio
desnudo
desquejido
sin raíces de amnesia
en los lunihemisferios de reflujos de coágulos de espuma de medusas de arena de los senos o tal vez
en andenes con aliento a zorrino
y a rumiante distancia de santas madres vacas
hincadas
sin aureola
ante charcos de lágrimas que cantan
con un pezvelo en trance debajo de la lengua hay que buscarlo



al poema

Hay que buscarlo ignífero superimpuro lesa
lúcido beodo
inobvio
entre epitelios de alba o resacas insomnes de soledad en creciente
antes que se dilate la pupila del cero
mientras lo endoinefable encandece los labios de subvoces que brotan del intrafondo eufónico
con un pezgrifo arco iris en la mínima plaza de la frente hay que buscarlo
al poema

(Girondo 1968: 410)

“Hay que buscarlo” al poema, es decir, hay que cazarlo, emboscarlo, acosarlo con paciencia de pescador y con tesón de profeta, con voz materna atenta a glosolalias incipientes y rebeldes, hay que buscarlo aún “debajo de la lengua” o más allá de ella –de sus normas y reglas, de sus circuitos y sus acepciones–. Hay que buscarlo, o sea, *trabajarlo*, no esperarlo sentado sino, como decía Picasso, *que la inspiración lo encuentre trabajando*. El sujeto poético insiste en su propuesta de tres estrofas mucho menos caóticas de lo que parecen a simple vista –y hasta simétricas–, en su oleaje de cadencias rítmicas. Buscarlo “en la eropsiquis”, que remite al eros y al pensamiento, pero la amalgama –la “mezcla”– es más que la suma de las partes –y esto es válido para todo el poemario–, con lo cual no se puede descartar un *pensamiento erótico* o un erotismo en el que interviene la psiquis, en su dimensión racional e imaginativa.

Buscarlo en las imágenes visuales de muslos “enlunados” –entregados bajo una luz de luna–, en las “excoriaciones fiebre de noche que burmua / y aola aola aola / al abrirse las venas”, ese estado febril cuando ahora es un presente puro y la noche destila su brumoso murmullo: incomprensible idioma que nos llega como olas al *abrirse las venas*. Porque el poema sabe que “la muerte trabaja con nosotros en el mundo”, como decía Blanchot, que es nuestro destino más íntimo y de ella, de nuestra condición de mortales, provienen angustias y desvelos pero también todos los sentidos y todos los excesos, el más hondo deseo de crear y perdurar, en una palabra, la plenitud del *ser* depende de la muerte (Blanchot 1993: 66-78).

Buscarlo, sí, acecharlo “con un pezlampeo inmerso en la nuca del sueño”, con esa imagen que relampaguea por un instante como un pez en el agua, para mantenernos en vilo, alertas y buscando... “al poema”. Buscarlo, sí, ponerlo del revés, torcerlo, rumiarlo apartado de ‘sacros mandamientos’, deglutirlo despacio hasta encontrar el tono, “en los lunihemisferios de reflujos” a contrapelo de toda bovina normativa, en la sensual “espuma de medusas de arena de los senos o tal vez en andenes con



aliento a zorrino”. Buscarlo sí, buscarlo en soledad o “entre epitelios de alba”, en la inmensa angostura de la frente, entre todo lo impuro, entre todo lo sucio, entre todo lo humano. Y de pronto la enunciación precisa de su propia poética en un solo verso: “mientras lo endoinefable encandece los labios de subvoces que brotan del intrafondo eufónico”, o sea, lo inefable que ardiente puja por salir sólo puede ser dicho por esas *otras* voces rítmicas que subvierten el código instaurado. Pero urge hacerlo ahora “antes que se dilate la pupila del cero”, antes de que la nada nos devore: ahora, ahora, ahora “hay que buscarlo al poema”.

La ruptura del signo, como es sabido, pone en evidencia la autonomía de sus dos componentes –significante y significado–, devolviendo al lenguaje su espesor y opacidad. Pero además, la invención de sustantivos, adjetivos y verbos que se produce a partir de restos de otros –codificados por la lengua– o las distintas formas de paronimia y similitudes léxicas, incluso arcaísmos o palabras en desuso a las que se recurre por su sonoridad, todo ello unido a términos sin significado propio, sin lexemas –artículos, pronombres, preposiciones o adverbios– generan una inabarcable divergencia en los sentidos, cuya expansiva ramificación continúa proliferando en combinaciones y asociaciones posibles que ninguna lectura puede agotar, de ahí también su enorme poder de seducción. Al cerrar el libro uno siente que aquello no ha concluido, que las transgresiones, figuras y procedimientos rítmicos siguen activos y operando y que, seguramente, al volver a abrirlo encontrará nuevas sorpresas; por lo cual, correspondería utilizar un gerundio para indicar esa *incesancia*. *En la masmédula* no concluye, funciona como si aún se estuviera escribiendo, o mejor, como si fuera un organismo vivo que continúa significando por su cuenta.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1984). *Teoría estética*, Barcelona, Hyspamérica.
- (2003). *Notas de literatura*. Madrid, Akal.
- Agamben, Giorgio (2009). *Signatura rerum*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- AA.VV. (2020). *Escritura del deseo / deseo de la escritura, Sexualidad y erotismo en la literatura latinoamericana contemporánea* (Ed. Gustavo Lespada), Buenos Aires, Katatay.
- Antelo, Raúl (1999). “Estudio filológico preliminar”, *Oliverio Girondo. Obra Completa* (Edición crítica, Raúl Antelo coord.), Barcelona, Archivos, pp. XXVII-XC.
- Bataille, Georges (1960). *El erotismo*, Buenos Aires, Sur.
- Baudrillard, Jean (1981). *De la seducción*, Madrid, Cátedra.

- Blanchot, Maurice (1993). *De Kafka a Kafka*, Buenos Aires, FCE.
- Carson, Anne (2015). *Eros el dulce-amargo*, Buenos Aires, Fiordo.
- Carrera, Arturo (1999). "Las niñas que nacieron peinadas", *Oliverio Girondo. Obra Completa*, Barcelona, Archivos, pp. 744-749.
- Cohen, Jean (1982). "Teoría de la figura". En *Investigaciones retóricas II*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
- Girondo, Oliverio (1968). *Obras I*, Buenos Aires, Losada.
- (1999). *Obra Completa*. Edición crítica (Raúl Antelo coord.), Barcelona, Archivos.
- Heidegger, Martín (1973). *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Jabès, Edmond (2002). *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Jitrik, Noé (1992). *La selva luminosa. Ensayos críticos 1987-1991*, Buenos Aires, Filosofía y Letras (UBA).
- (2010). *Verde es toda teoría. Literatura. Semiótica. Psicoanálisis. Lingüística*, Buenos Aires, Líber Editores.
- Kamenzain, Tamara (2000). "Doblando a Girondo", *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*, Buenos Aires, Paidós.
- Lespada, Gustavo (2020). "La puerta secreta (Ritmo y significación en la poesía de Idea Vilariño)", *SIC. Revista de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, Año X, N° 26, septiembre de 2020, ISSN: 1688-938X, pp. 46-55.
- Molina, Enrique (1968). "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo". Prólogo a Girondo, Oliverio. *Obras*, Buenos Aires, Losada, pp. 9-40.
- Orozco, Olga (1999). "En la masmédula", Oliverio Girondo. *Obras*, Buenos Aires, Losada, pp. 681-684.
- Shklovski, Víctor (1965). "El arte como artificio", Todorov, Tzvetan (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, pp. 55-70.
- Steiner, George (2000). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo Inhumano*, Barcelona, Gedisa.
- Vallejo, César (2013). *Poesía completa* (Ed. de Ricardo González Vigil), Lima, Ediciones Copé.
- (1973). *El arte y la revolución*, Lima, Mosca Azul editores.
- Vilariño, Idea (2018). *De la poesía y los poetas* (Textos Críticos: Ed. Larre Borges), Montevideo, Biblioteca Artigas, Ministerio de Educación y Cultura.
- (2016). *La masa sonora del poema* (Ed. Ignacio Bajter), Montevideo, Biblioteca Nacional.



*

Gustavo Lespada

Es doctor en Letras (UBA), escritor, docente universitario, investigador de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires. Es autor de *Legados* (2024); *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* (2014); *Tributo de la sombra* (2013), *Las palabras y lo inefable* (2012); *Naufragio* (2005); *Esa promiscua escritura. Estudios sobre literatura latinoamericana* (2002) e *Hilo de Ariadna* (1999); además de editar y prologar *Escritura del deseo / deseo de la escritura* (2020); *El factor literario. Realidad e historia en la literatura latinoamericana* (2018); una antología poética de César Vallejo (2013) y otra de Felisberto Hernández (2010). Ha dictado conferencias y cursos en instituciones nacionales e internacionales. Premio de la Academia Nacional de Letras del Uruguay (1997); Primer Premio Internacional Juan Rulfo 2003 (ensayo literario) – Colección Archivos (Francia-UNESCO); Premio único (ensayo literario) del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay (2016). Integrante del Comité editor de la revista *Zama* (ILH-UBA) y del Consejo editor de la *Revista de la Biblioteca Nacional* del Uruguay.

