

Girondo: la materialización del ritmo

JORGE MONTELEONE

*Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires /
Universidad Nacional de Tres de Febrero /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
jorgejmonteleone@yahoo.com.ar*

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 28 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p153-166> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: Es un lugar común de la crítica señalar que Oliverio Girondo es un poeta visual. Sin duda es una conclusión irrefutable y puede comprobarse en las pinturas del poeta y en la composición misma del libro-objeto *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Sin embargo, en este artículo exploramos un aspecto suplementario, que se hace evidente en el análisis del célebre caligrama “Espantapájaros”. Se trata de una espacialización del ritmo. El caligrama de Girondo simula un cuerpo unificado en su figuración icónica, pero desmembrado al decirlo como poema. Como señala Henri Meschonnic, los caligramas son “vectorizaciones dinámicas que *actualizan gráficamente el decir*”. El sentido de “Espantapájaros” en la tipografía consta de una espacialización evidente a simple vista, pero además consta de una rítmica material, ideogramática, situada entre el ritmo oral y el ritmo tipográfico. La lectura de los poemas de *En la másmedula* y la consiguiente oralización en la grabación discográfica del propio Girondo en los años sesenta, refuerzan esta dimensión rítmica de su poética. La oralización de *En la másmedula* no supone una mera versión sonora, sino un acto culminante: la final materialización del ritmo oral en la voz, derivada de una espacialización del ritmo. No hay significado en esa dicción materialista del ritmo, sino significancia: el sentido en su despliegue sensorial y el espacio en su profundidad prosódica. El poema como unidad del sentido, y no el verso. Esa sería la finalidad del proyecto poético de Girondo: concretar la materialización del ritmo en la doble dimensión espacial y temporal.

Palabras clave: Oliverio Girondo; Vanguardia; Poesía visual; Ritmo.

Girondo: the Materialisation of Rhythm

Abstract: It is a commonplace of criticism to point out that Oliverio Girondo is a visual poet. This is undoubtedly an irrefutable conclusion, which can be seen in the poet's paintings and in the very composition of the book-object *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (*Twenty Poems to be Read on the Tram*). However, in this article we explore a supplementary aspect, which becomes evident in the analysis of the famous calligram “Espantapájaros” (“Scarecrow”). It is a spatialisation of rhythm. Girondo’s calligram simulates a unified body in iconic figuration, but dismembered when expressed as a poem. As Henri Meschonnic points out, calligrams are “dynamic vectorisations that graphically actualise the saying”. The meaning of “Scarecrow” in typography consists of a spatialisation that is evident to the naked eye, but it also has a material, ideogrammatic rhythmicity, situated between oral rhythm and typographic rhythm. The reading of the poems of *En la másmedula* and the subsequent oralisation in Girondo’s own recordings in the 1960s reinforce this rhythmic dimension of his poetics. The oralisation of *En la másmedula* is not a mere sound version, but a culminating act: the final materialisation of the oral rhythm in the voice, derived from

a spatialisation of rhythm. here is no meaning in this materialistic diction of rhythm but significance: meaning in its sensory unfolding and space in its prosodic depth. The poem as a unity of meaning, and not the verse. That would be the aim of Girondo's poetic project: to concretise the materialisation of rhythm in the double spatial and temporal dimension.

Keywords: Oliverio Girondo; Avant-garde; Visual poetry; Rhythm.

Hubiera bastado ser uno de los afortunados mil lectores que pudo tener aquel libro de 1922, impreso en Argenteuil, Francia, llamado *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, para notar de inmediato que se trataba de una irrupción, algo nuevo e inesperado. Las instrucciones de uso eran imposibles: ¿cómo leer este libro de arte *en un tranvía*? Ramón Gómez de la Serna lo simula en su reseña del libro, “La vida en el tranvía”, publicada en *El Sol* de Madrid, el 4 de mayo de 1923. Decía que lo había leído en el tranvía 8 de Madrid camino a la Puerta del Sol, que el libro era tan grande que “toda la antesala de hospital o de dentista que es el tranvía leía el título que se destacaba en opulentas letras de peluquería”, y que tuvo que pagar dos billetes hasta llegar al último poema porque con una vuelta no alcanzaba a terminarlo —sin contar las relecturas (Schwartz, 2007: 461-462)—. El volumen en cuarto, de treinta y dos centímetros de alto por veinticuatro centímetros de ancho, tenía una presencia material contundente. El ejemplar numerado impreso en papel Velin puro hilo Lafuma con sus clarísimos tipos de imprenta y las ilustraciones de su autor (había diez dibujos para veinte poemas), coloreadas por Ch. Keller, era un libro-objeto, un libro de artista que el tiempo volvió aurático: no solo era un volumen para leer con los ojos, sobre todo era un libro para ser visto como una cosa.

Quienes miraran con detenimiento el detalle de uno de sus dibujos, un farol, por ejemplo, en el poema “Pedestre”, verían reflejados en él un tranvía verde y una calesa, como si se superpusieran dos tiempos (ver Imágenes 1 y 2):

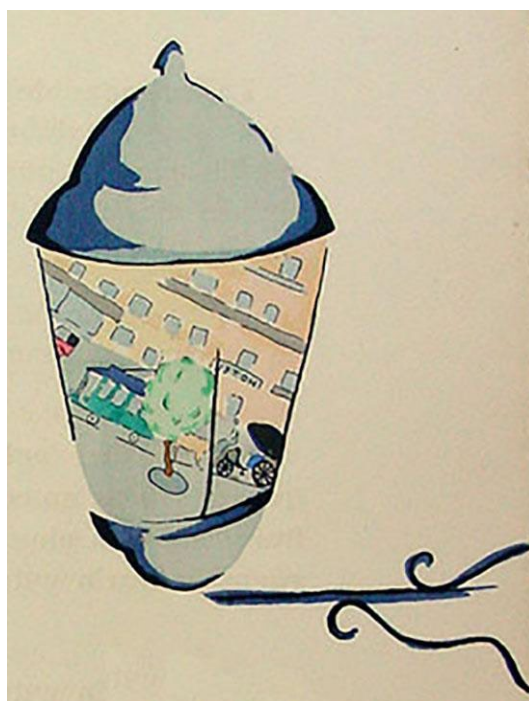


Imagen 1. Poema “Pedestre” (detalle).

Eso significaba también que ese reflejo fuera percibido por el transeúnte urbano, el paseante, el *flâneur*, como sujeto perceptor en el poema: cuando lo inventó Baldomero Fernández Moreno pocos años antes en sus poemas urbanos (sobre todo en *Ciudad*, de 1917), los objetos percibidos eran exteriores al sujeto y se volvían íntimos en la evocación.

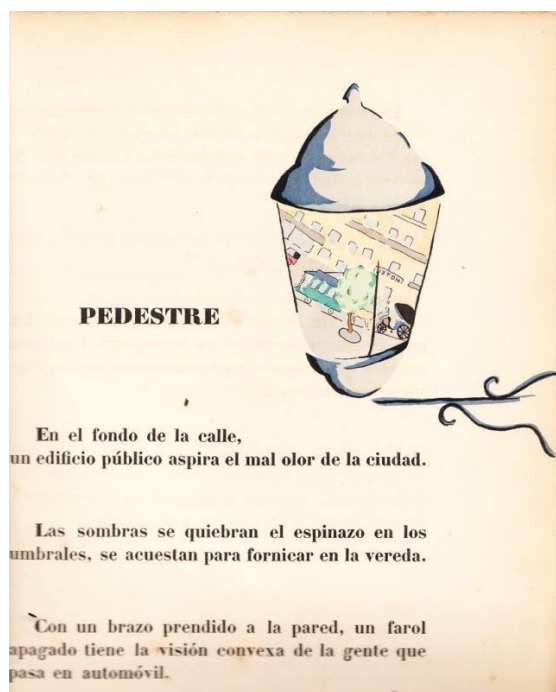


Imagen 2. Poema “Pedestre”.

En la vanguardia, en cambio, sujeto y ciudad son osmóticos, los objetos percibidos entran por las pupilas y podrían hacer estallar el yo y fragmentarlo al tomar su “Apunte callejero”: “Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar...” (Girondo, 1999: 12). Un año después Borges escribiría en el primer poema de *Fervor de Buenos Aires*: “Las calles de Buenos Aires / ya son la entraña de mi alma” (1923). Pero Girondo iba incluso más allá: lo que se ve se materializa en el libro mismo — como si la poesía tomara cuerpo con el cuerpo de quien lee el cuerpo tipográfico del texto, junto a aquellos objetos que cobraban cuerpo en las imágenes y formaban un solo cuerpo con el texto del poema—. Y aunque aquel libro se volvió aurático no perdió jamás su condición de mercancía, porque el propio Girondo estaba interesado en *venderlo*: “Un libro debe construirse como un reloj, y venderse como un salchichón”, escribió en uno sus *Membretes* (2014: 77). Por ello Girondo no se privó de bajarlo a la calle y hacerlo circular *efectivamente* en el tranvía: sacó un ejemplar pequeño, maleable y barato que cualquiera podía comprar como un periódico y leerlo en el transporte público. Fue editado por la revista *Martín Fierro* en 1924 y en la tapa decía: “*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Edición tranviaria a veinte centavos”. Era una edición popular. La revista, que era quincenal, costaba diez centavos el ejemplar y, por entonces, un obrero podía ganar cuatro pesos por día. La tapa de su libro siguiente, *Calcomanías*, de 1925, la dibujó el propio Girondo otra vez (ver Imagen 3):

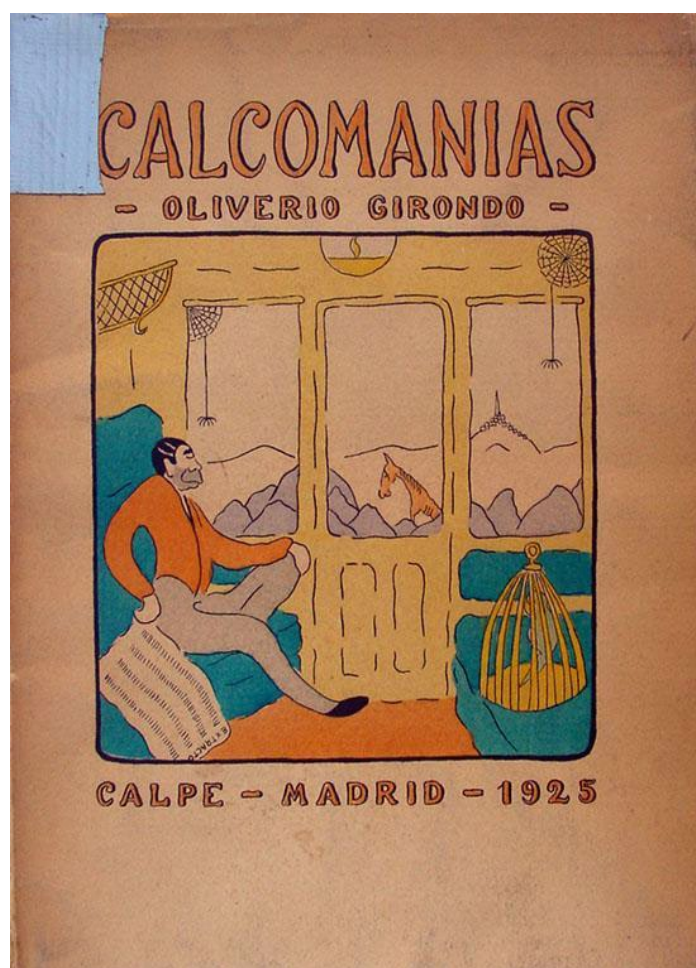


Imagen 3. *Calcomanías* (tapa)¹.

Borges no pudo evitar iniciar su reseña en la revista *Martín Fierro* (nº 18, junio de 1925) escribiendo: “Es innegable que la eficacia de Girondo me asusta”. Y luego: “Girondo es un violento. Mira largamente las cosas y de golpe les tira un manotón”. Borges no se equivocaba, incluso cuando está en contra, y se siente en la prosa su incomodidad: “Girondo impone a las pasiones del alma una manifestación visual e inmediata”. Otra vez la mirada, otra vez lo visual. Y luego una intuición perfecta que anima sin duda el poema de Girondo como objeto, unido a su carácter de poeta plástico: “Los antecedentes de ese método —escribe Borges— parecen estar en la caricatura y señaladamente en los dibujos animados del biógrafo. Copiaré un par de ejemplos: ‘El cantaor tartamudea una copla que lo desinfla siete kilos’. ‘A vista de ojo los hoteleros engordan ante la perspectiva de doblar la tarifa’” (Schwartz, 2007: 473-474).

Borges percibía el dinamismo animado de las imágenes, pero en aquel primer libro de 1922 el efecto semántico de las ilustraciones de Girondo producía el mismo resultado. Esos mismos dibujos también serían pasibles de animación. Es inevitable percibir, entonces, que Girondo es un poeta visual. Rose Corral habla de la “voracidad visual del primer Girondo, permeable en el vocabulario mismo que muestra una fijación obsesiva por las ‘pupilas’” (Corral, 1989: 556). Raúl Antelo, en el imprescindible estudio filológico preliminar de su edición crítica de Girondo

¹ Esta y el resto de las imágenes facsimilares de Oliverio Girondo incluidas en este trabajo provienen de las que se hallan en la sección “Imágenes” (fotografías, portadas, ilustraciones, dedicatorias y materiales valiosos) que ofrece la página de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes dedicada al autor: https://www.cervantesvirtual.com/portales/oliverio_girondo/imagenes/.

para la colección Archivos, habla del “paseo de la pupila” (Girondo, 1999: XXVII-XC). Jorge Schwartz habla del “ver/leer” como el “júbilo de la mirada” y de cuatro formas de expresión visual en Girondo: sus manifestaciones explícitas sobre el arte; el carácter visual de su palabra; el papel que ocupan los dibujos propiamente dichos en su obra; y, finalmente, su trabajo como editor, ya que era un verdadero artesano de libros (Schwartz, 2007: 125-147).

Pero a estas evidencias quiero agregar otro aspecto de la poética visual de Girondo partiendo incluso de una de las más elementales muestras de la dimensión espacial en el poema: el caligrama. Girondo compuso uno solo, pero fue emblemático, “Espantapájaros”, publicado en el libro homónimo —*Espantapájaros (al alcance de todos)*— de 1932. El carácter icónico del dibujo con los signos produce el diseño visual del objeto referido. El espantapájaros se ve de un golpe de vista y el recorrido del ojo lector es instantáneo como la visión de una pintura. Acaso por eso mismo durante cierto tiempo la lectura de “Espantapájaros” fue un poco automática y al servicio de su iconicidad. Podía leérselo como un texto cómico basado en la repetición, el *calembour* y el absurdo, pero subsidiario del dibujo. El “riguroso humor poético”, como lo llamó Olga Orozco, no estaba ausente, por cierto, como no lo está en toda la obra de Girondo —es otro aspecto que valdría la pena explorar: la comicidad en sus textos, que prefigura, por ejemplo, la antipoesía de Nicanor Parra—. Pero la propia Orozco, en el ensayo “Oliverio Girondo frente a la nada y lo absoluto”, lee en el no saber manifiesto y conjugado en las líneas que dibujan el sombrero del espantapájaros (“Yo no sé nada / Tú no sabes nada / Ud. no sabe nada...”), junto a los versos sobre la creencia (“creo que creo lo que creo que no creo...”), lo que llamó “el testimonio exuberante de un esencial disconformismo” (Orozco 1978: 235). Fue Jorge Schwartz, en su ensayo “¿A quién espanta el espantapájaros?” de ese extraordinario número que le dedicó a Girondo la revista *XUL*, en el n° 6 de mayo de 1984, el que advirtió la dimensión discursiva en el dinamismo de la imagen del poema “Espantapájaros”. A medio siglo de la publicación del libro, señalaba de paso que tantas décadas después, con pocas excepciones, el poema había sido relegado a su mero valor anecdótico en desmedro de su fuerza poética. Veamos la imagen del volumen original, que estaba hecha a dos colores (ver Imagen 4):

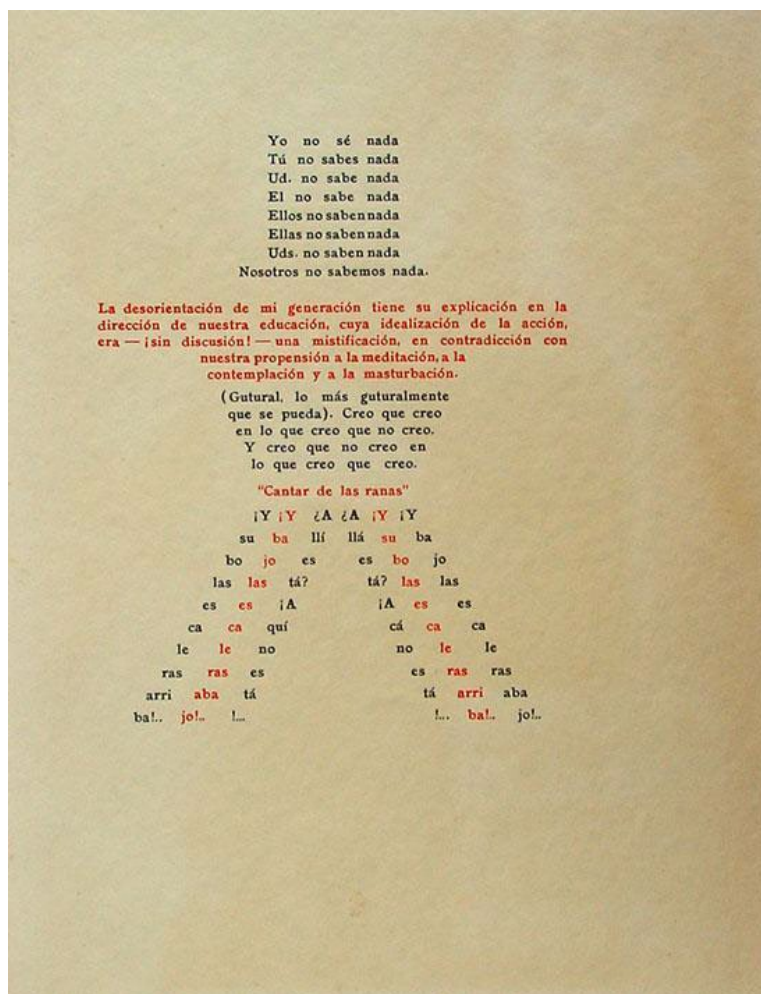


Imagen 4. Poema “Espantapájaros”.

Schwartz, viendo en el espantapájaros otro “Golem invertido” hecho de palabras, lo desmembra para interpretar el texto en el plano del sentido, pero en su doble acepción: la hermenéutica del significado textual y la orientación del signo —ya que el caligrama obliga al ojo a deslizarse sobre un cuerpo tipográfico—. Llama “viñetas” a cada una de esas partes. No resumiré el análisis, baste observar que acaso por primera vez repara en la lengua que involucra el ícono. Habla de la cabeza —que es también un sombrero de copa, una chistera— y de la apología de la negación; habla de los brazos abiertos y la contradictoria existencia; habla del tórax y la oscilación entre la fe y el nihilismo atravesados por un apunte cómico en el croar de las ranas; habla de la verticalidad de las piernas como una final ausencia de respuesta abismada en el absurdo. Pero lo que más me interesa destacar del texto inaugural de Schwartz es su lucidez al advertir lo que parece evidente y sin embargo se escamotea en la visualidad misma, eso que Idea Vilariño llamaba “la masa sonora del poema” (2016). ¿Cómo es posible que el caligrama *suene*? ¿Cuál es *el ritmo del caligrama*, el despliegue en el tiempo de su proyección espacial? Schwartz lo insinúa con agudeza en aquel texto de los años ochenta, incluido años después en su *Fervor de las vanguardias*:

Es como si el sinsentido de la existencia resonara en el juego paronomástico de los significantes que, contaminados por efectos aliterativos, abren campos semánticos imprevisibles e insospechados. Tras la racionalidad de la explicación, y con un cómico aparte entre paréntesis

—una especie de *stage direction*—, el espantapájaros emite desde su tórax un discurso basado en la oposición “creo / no creo” (Schwartz, 2016: 156).

La clave está en esa intuición acerca del cómico aparte entre paréntesis, cuando Schwartz apunta al pasar “una especie de *stage direction*”, que es el término referido a las indicaciones dadas a las actrices y actores en una dramaturgia. Hay allí, me parece, algo más complejo y de mayor alcance.

Demos un breve rodeo por los ensayos de crítica de arte de Girondo, como “Pintura moderna”, publicado en 1936 por el Museo Nacional de Bellas Artes. Dice de Cézanne que “con una dicción a veces tartamuda, siempre difícil, desentraña lo que hay de esencial en el color” o bien que “la voz de Cézanne es demasiado grave, demasiado profunda” (Girondo, 1999: 280), en tanto “Vlaminck evita que su voz se confunda con el rugido de los “*Fauves*” y se echa al hombro su caja de pinturas, como si fuese una mochila” (Girondo, 1999: 289). Se refiere a las pinturas. Afirmar que una pintura *tiene voz* no parece, en este caso, una metáfora común —como lo sería hablar de un “rojo estridente”, ni siquiera una sinestesia modernista del tipo “las consonantes que hacen un color”, de Lugones—, sino una dimensión que la autoconsciencia poética de Girondo, que era vastísima, ejecuta. En la edición crítica de la obra completa de Girondo, Raúl Antelo describe un documento que no integra ninguna publicación hasta la fecha: el dactiloscrito del poema “Espantapájaros” que integra el archivo al cuidado de Susana Lange. Antelo lo describe como una formación mixta entre el diálogo del poeta con el tipógrafo, dado que en el dactiloscrito la secuencia textual se distancia de la disposición visual del célebre poema finalmente impreso. Antelo afirma que en ese original “encontramos, bien escondidas, las cuatro partes ya señaladas” (se refiere a cabeza/sombrero de copa, brazos, tórax y piernas). Podríamos conjeturar, entonces, que el caligrama impreso fue “dibujado” y compuesto por el tipógrafo junto al poeta. He tenido ocasión de ver este dactiloscrito preparado para dar el libro a la imprenta, compuesto por Girondo con su máquina de escribir, reproducido en la extraordinaria y exhaustiva tesis de doctorado de Martín Greco (2021), aún inédita. Por cuestiones de derechos no se autoriza la reproducción del material de archivo estudiado en esas páginas. Pero podemos describir y recrear aquí dicho dactiloscrito, cuya disposición es bastante simple de reproducir, para reforzar este argumento.

El dibujo de la declinación de “no saber” está dispuesto aproximadamente como se verá en el caligrama impreso en el libro, considerando que al tipearlo Girondo tuvo que reponer algunos espacios para aproximarse a la forma deseada:

Yo no sé nada
 Tú no sabes nada
 Vd. no sabe nada
 Él no sabe nada
 Ellos no saben nada
 Vds. no saben nada
 Nosotros no sabemos nada

Sigue un espacio y en un párrafo justificado de seis líneas se lee todo el fragmento con los vocablos repetidos en *-ción*:

La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era —¡sin discusión! — una mistificación, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación.

Interesa detenernos en el párrafo que sigue. En la línea siguiente aparece un breve guion en el centro (que luego, por supuesto, no se conservará en el libro), cuya función es dividir con claridad lo que continúa: la frase, centrada, “(Gutural, lo más guturalmente que se pueda)” y, luego de otro espacio, dos líneas con la frase del juego entre creer y no creer que comienza “Creo que creo en lo que creo que no creo”. En la tercera línea, centrada, se lee la frase “Cantar de las ranas”. Y luego, un nuevo guion cierra este fragmento. Esta distinción tipográfica, *entre guiones*, señala una marca especial en el conjunto, que se subraya en el dibujo caligramático con la diferencia de colores. En el dactiloscrito de Gironde se ve aproximadamente así:

—
(Gutural lo más guturalmente
que se pueda.) Creo que creo
en lo que creo que no creo.
Y creo que no creo en
lo que creo que creo.
“Cantar de las ranas”
—

Finalmente, las piernas del espantapájaros se distribuyen en un párrafo regular convencional, con márgenes más reducidos, que se reproduce así:

¡Y subo las escaleras arriba!...
¡Y bajo las escaleras abajo!...
¡Allí está?... ¿Aquí no está!...
¡Allá está?... ¿Acá no está!...
¡Y subo las escaleras arriba!...
¡Y bajo las escaleras abajo!...

Como se ve en el texto de la primera edición, los colores rojo y negro dividen y matizan la disección del cuerpo, pero esto no corresponde puntual y exclusivamente al cuerpo del espantapájaros, es decir, a su esquema corporal. Conviene destacar que cada color marca menos una parte de la figura del espantapájaros que un ritmo, y que este no depende por completo del significado ni depende por completo de la figura: se trata de un ritmo que es *a la vez* visual y oral. O, para decirlo con Henri Meschonnic en su *Critique du rythme*, lo oral está ligado a lo visual (1982: 299), no hay heterogeneidad entre ambos, sino una continuidad y un pasaje. Lo que suelen omitir los análisis de “Espantapájaros” es el hecho de que la tipografía indica una *oralización de lo visual* y que esa tipografía está elegida a dos colores. ¿Está a dos colores tan sólo para repetir los colores de la tapa con el dibujo de José Bonomi (ver Imagen 5)?



Imagen 5. *Espantapájaros* (tapa).

Si cada color representara solo una parte del cuerpo del espantapájaros sería un dibujo del referente. Pero en tal caso ¿por qué la línea “cantar de las ranas” no es de color negro sino rojo? ¿Qué es? ¿Acaso el “cinturón” del espantapájaros, como también podría sugerirse? Y además ¿por qué las piernas no son completamente negras o completamente rojas? Propongo completar la conjetura que Schwartz atisbó cuando habló de *stage direction*. La parentética, antes de la frase acerca de la creencia, dice “(Gutural, lo más guturalmente que se pueda)”. Es lo que en los textos teatrales se denomina “acotación” y forma parte de la didascalia: se trata de la indicación de un tono, una intensidad, un modo para que cada intérprete *diga* su texto. Pero no es un significado, es decir, no hay nada que interpretar, porque sólo se trata de una forma del decir, de un aspecto performático. El poema es allí el *teatro de una voz*. Lo que tenemos que leer es una modalidad, y en este caso se trata de decirlo *lo más guturalmente posible*, con el sonido más bajo de la garganta; decirlo, en fin, como si estuviéramos *croando*: “creo que creo en lo que creo que no creo. Y creo que no creo en lo que creo que creo”. Y lo que dice entre comillas la línea en rojo es a la vez un chiste y una metáfora: lo que haremos de un modo gutural, con la voz mental o en voz alta, sonará *como* un “cantar de las ranas”. A diferencia de los mimetismos de poemas oralizados, es la escritura la que crea la voz, y no a la inversa. Del mismo modo que la desinencia en *-ción* es la irrisión de la rima al ser vocalizada, así como cada línea ascendente y descendente de las piernas conforman un ritmo espacial. Se trata de una espacialización del ritmo, tal como la página simula un cuerpo unificado en la figuración y desmembrado al decirlo. Como señala Meschonnic, los caligramas son “vectorizaciones dinámicas que actualizan gráficamente el decir” (1982: 313). Los poetas concretos del Brasil no hablaban de una poesía visual sino de una poesía *verbivocovisual* (Campos, 2012: 111). Caetano Veloso lo comprendió cuando se propuso “cantar” un poema concreto de Augusto de Campos, “O Pulsar” (incluido en *Caixa Preta Invenções*, São Paulo, 1975). El sentido de

“Espantapájaros” en la tipografía consta de una espacialización evidente, también consta de una significación que podemos conjeturar, pero sobre todo consta de una rítmica material, ideogramática, situada *entre* el ritmo oral y el ritmo tipográfico. Girondo le ha dado voz al color, como lo predicaba de Cézanne. Alcanzó el ideal del caligrama, donde lo fónico pasa a lo óptico y produce su tipografía (Meschonnic, 1982: 296).

Con una experimentación superlativa que comprende este aspecto, Girondo va hasta el fondo hasta llegar a *En la másmédula*. Para comprenderlo hagamos otro rodeo, ahora por Mallarmé y el poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Una tirada de dados nunca abolirá el azar*). El despliegue de aquel poema-constelación en el espacio de sus once páginas, que quebraba los márgenes y daba sentido a los blancos, contaba también con la inclusión de la tipografía de los carteles y de los periódicos. O, como dijo Walter Benjamin, Mallarmé había “incorporado por primera vez en *Un coup de dés* las tensiones gráficas de las publicidades en la tipografía” (Benjamin, 2014: 65). Si miramos los manuscritos del poema, Mallarmé se vio obligado a dibujar la tipografía de mayúsculas de imprenta porque no había máquina disponible para hacerlo. “Una palabra tal, en un grueso tipo de imprenta, domina, sola, toda una página en blanco —le contó Mallarmé a Gide en una carta del 14 de mayo de 1897— y creo estar seguro de ese efecto” (Mallarmé, 1995: 632). Pero cuando el poema se publica en la revista *Cosmopolis*, Mallarmé escribe una nota de presentación donde dice que los blancos obran respecto de los vocablos “como silencio en derredor” y además que “la diferencia de los tipos de imprenta, entre el motivo preponderante, uno secundario y el resto de los adyacentes, dicta su importancia para la emisión oral y su alcance: su disposición en medio, arriba o al pie de la página indicará que la entonación suba o baje” (Mallarmé, 1965: 455). Pero entonces ¿es posible oralizar *Una tirada de dados*, que es el modelo precursor de la poesía moderna proyectada en el espacio? El testimonio de Paul Valéry es contundente. Se llamó a sí mismo el primer hombre que vio esta obra extraordinaria. Apenas la terminó, Mallarmé le pidió que fuera a su casa de la calle Roma, extendió el manuscrito del poema sobre su mesa cuadrada de madera oscura y se puso a leerle el poema con voz grave, monótona, sin el menor “efecto”, casi como para sí mismo, sin artificio alguno. Y sólo *después* de leerle, del modo más uniforme del mundo, *Una tirada de dados*, le hizo examinar la disposición del poema en la página (Valéry, 1959)².

Oliverio Girondo también leyó en una grabación de 1960, de treinta y siete minutos, veintitrés poemas de *En la másmédula*, para la colección “Palabra en el tiempo”, dirigida por Arturo Cuadrado y Carlos Mazzani³. En aquel número 6 de la revista *XUL*, Arturo Cuadrado evoca el empeño de Girondo en la grabación, no menor al cuidado que ponía en la composición de sus libros. Él le había pedido grabar su voz. La primera vez comenzó a hacerlo y desistió, porque no estaba conforme con su tono. Pero regresó hasta completar el disco. “Arturo —le dijo—, yo me temo que voy a morir pronto. Pero antes voy a dejar mi voz, voy a dejar esta grabación para que quede como ejemplo a los poetas jóvenes de cómo hay que trabajar”. Cuando salió el disco lo llevó a su casa para escucharlo junto con Norah Lange, Cuadrado y Olga Orozco. Al finalizar el lado A se paró, exultante, y comenzó a aplaudir. No quiso escuchar

² Todas las traducciones del francés de los textos originales de Mallarmé y de Valéry citados son mías.

³ Puede escucharse la grabación de Girondo de *En la másmédula* en la fonoteca dedicada al autor en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/portales/oliverio_girondo/fonoteca/.

más. “Traé vino, Norah”, dijo (Cuadrado, 1984: 10-11). No hace mucho la crítica reparó en este hecho. En la edición de Archivos antes citada se fijan todas las ediciones del libro y, con mucho criterio, Antelo señala que la edición corregida por el autor de 1956 probablemente haya sido “el soporte de la grabación en disco, última variante, oral aunque no escrita, al trabajo de Girondo con su poema” (Girondo, 1999)⁴.

Si observamos una página de la edición corregida por Girondo de *En la masmédula*, veremos apuntes con correcciones en tinta azul y algunas débiles acotaciones a lápiz. Esta es, por ejemplo, una página del poema “La mezcla” (ver Imagen 6):

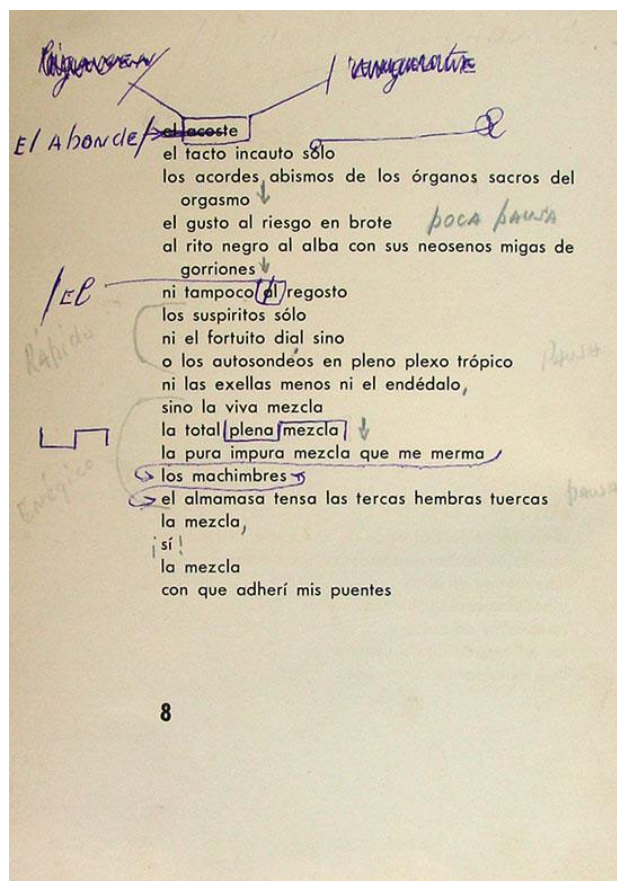


Imagen 6. Poema “La mezcla”.

⁴ En su tesis de doctorado, aún inédita, como antes señalé, y a la que tuve el privilegio de acceder como jurado, Martín Greco anotó estas valiosas precisiones: “La cronología de las *Obras completas* de 1968 afirma que el disco apareció en 1960. En rigor, no se sabe con exactitud cuándo se grabó y cuándo se publicó. Puede conjeturarse que ello ocurrió entre finales de 1960 y principios de 1961, con más probabilidad en esta última fecha, por la rendición de derechos y por la reseña de Linares en el periódico *Del Arte*, en agosto de 1961. Schwartz escribe: ‘Cuenta Lila Mora y Araujo que Girondo pasó horas infinitas en el estudio, repitiendo hasta el vértigo la grabación, a fin de conseguir el efecto deseado’ (1987, *Homenaje a Girondo*, Buenos Aires, Corregidor, p. 35). Según el testimonio de Arturo Cuadrado, recogido casi un cuarto de siglo después por los redactores de la revista *Xul* y no demasiado fiable, hubo un primer intento fallido de grabación, que el poeta interrumpió porque ‘no estaba contento ese día él mismo de su voz’. Entre los papeles inéditos de Girondo hay un manuscrito con indicaciones para el técnico de grabación. Revela el interés y el cuidado con que el poeta se abocó al proyecto, la vigilancia activa de Norah Lange durante el recitado y la previsión de retomar el texto unos versos antes, después de cometido un error (...). Así sabemos que el texto no se grabó de una sola tirada, sino que fue editado eligiendo los segmentos más satisfactorios” (Greco, 2021: 714-715). La entrevista a Arturo Cuadrado (1984) mencionada por Greco data de 1983. El número puede consultarse en la plataforma del Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/xul-signo-viejo-y-nuevo-no-6/>.

Si recorremos las variantes, que la edición crítica de Antelo registra con detalle, comprobaremos que nunca alteran el ritmo desplegado en el libro y que se enmarcan en una dimensión que Martín Greco estudió en un artículo precursor (2004), donde señala que los poemas de *En la masmédula* esconden tras su apariencia caótica una minuciosa configuración rítmica, basada en dos metros de la poesía tradicional: el heptasílabo y el endecasílabo. Me interesa recordar que Greco retoma a Schwartz cuando dice que en la lectura oral de 1960 esa voz, que parece “salida de las tinieblas”, esconde el heptasílabo y sugiere un enmascaramiento o camuflaje de los patrones rítmicos del metro cuya rigurosidad es casi total. Pero Greco analiza además las aliteraciones, los juegos vocálicos y anafóricos, la eufonía del poema, y concluye que Gironde produce un vértigo rítmico nuevo. Martín Prieto retoma la lectura del libro desde la métrica, sobre todo a partir del heptasílabo como hemistiquio del alejandrino, “uno de los metros clave del modernismo que convierte a *En la masmédula* en una extraordinaria especulación teórica sobre el programa modernista” (Prieto, 2006). Y fue Ana Porrúa (2011), que destaca esa lectura, la primera que describió con arte y minucia la voz de Gironde en su lectura de *En la masmédula*. Prieto decía que “el ritmo machacante del libro” se subraya de manera elocuente por la lectura que hace Gironde en el disco de 1960, apoyado en la omnipresencia del módulo heptasilábico. Porrúa, a pesar de los matices que describe, señala que Gironde a la vez descompone la gramática pero produce un fraseo monocorde que pronuncia cada palabra como si fuera un vocablo común cuando, en paralelo, está construyendo “un nuevo idioma” (Porrúa, 2011).

Pero la oralización de *En la masmédula* no supone una mera versión sonora, sino un acto culminante: la *final materialización del ritmo oral en la voz*, equivalente al descubrimiento de Mallarmé registrado por Valéry. Lo que hace Gironde cuando solicita a Arturo Cuadrado la grabación es proseguir la construcción de esa lengua. Y acaso no se trataría, a mi juicio, de un ritmo que “machaca” ni de un “fraseo monocorde”, y mucho menos de que cierto metro se vea “oculto” en la voz, porque el ritmo no se reduce al metro, ni la dicción del poeta a una oralización interpretativa. Cuando examinamos las tenues acotaciones a lápiz en el ejemplar corregido de *En la masmédula*, vemos que Gironde indica tonalidades. Pueden verse, aunque con dificultad, algunas de esas acotaciones en la página del poema “La mezcla” que transcribimos antes (ver Imagen 6). Al lado del verso “el gusto al riesgo en brote”, Gironde escribe la indicación “*poca pausa*”. Marca luego, al lado de un conjunto de tres versos, la indicación “*rápido*” y, junto al último de ellos (el verso “a los autosondeos en pleno plexo trópico”) indica “*pausa*”. En el conjunto de cinco versos siguientes acota “*enérgico*” y luego, al lado del último verso de dicho conjunto, señala, otra vez, “*pausa*”. En otra página de aquel ejemplar, al lado del verso “canes pluslagrimales”, acotaba entre paréntesis, como aquella didascalía de “Espantapájaros”, “(*poca pausa*)”. Cuando escuchamos todos los poemas, la serie tiene en la voz de Gironde una especie de música concreta que podemos reconocer, donde ni siquiera es cierto que se oculta la métrica, porque el poeta lee a menudo dos versos sin pausa y así suenan como si fuera un heptasílabo. Por ejemplo, en la grabación se advierte que los versos “No sólo / el fofo fondo” del primer poema del libro, “La mezcla”, son leídos muy claramente como un heptasílabo: “No sólo el fofo fondo” (en “La mezcla”; Gironde, 1999: 219). No obstante, la cuestión métrica no parece lo más relevante en su vocalización: lo que escuchamos no es la métrica enmascarada sino la entonación, que generalmente asciende y a la vez se ahonda

en la gravedad de la voz de Girondo, como se ahonda en la hondonada significativa de su propio nombre —Oliverio Girondo, Oliverio Girondo—, que se repite en las oes que “noan noan noan y nooan” (Girondo, 1999: 231) y en las oes del “Yolleo” (Girondo, 1999: 246)⁵.

No solo el fofo fondo: aquello que la voz realiza es justamente la *mezcla*, “la total plena mezcla” (Girondo, 1999: 219). Escuchamos la mezcla y la discernimos en la lectura que a su vez resuena, dice el verso, en “la pura impura mezcla que me merma” (Girondo, 1999: 219). La mezcla *me* merma, dice, acaso porque no es un individuo el que nombra, no es un yo, sino que es el poema mismo el que historiza el ritmo en la vida material y retorna como si la escritura espacializara su propio cinetismo en la voz que lo dispara en cada escucha. Y no olvidemos que es la voz de un muerto, porque el autor ocupa el lugar de un muerto y debe escribir apartado, lo dijo Kafka, “como si fuese un muerto” (Kafka, 2018: 601).

No hay significado en esa dicción materialista del ritmo sino significancia: el sentido en su despliegue sensorial y el espacio en su profundidad prosódica. El poema como unidad del sentido, y no el verso. El final del proyecto poético de Girondo, con la materialización del ritmo en la doble dimensión espacial y temporal, realiza e historiza, radicalmente incrementada, aquella remota performance individual de Mallarmé cuando llegaba el siglo XX sobre aquella oscura mesa de madera ante un solo testigo. Ahora Oliverio Girondo, todavía, ha regresado al poema “en toda boca lo tanto”. Y seguirá siendo revolucionario mientras nos ayude, como ahora en este mundo postpandémico, también él, a *respirar*.

Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, Walter, 2014, *Calle de mano única*, Edición de Jorge Monteleone, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- BORGES, Jorge Luis, 1923, *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, [Edición del autor] Imprenta Serantes.
- CAMPOS, Augusto de, 2012, “Poesía concreta”, en *Poemas*, Edición crítica de Gonzalo Aguilar, Buenos Aires, Gog y Magog, pp. 110-111.
- CORRAL, Rose, 1992, “Aproximación a un texto de vanguardia: *Espantapájaros*, de Oliverio Girondo”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (21-26 de agosto de 1989)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 555-562.
- CUADRADO, Arturo, 1984, “Testimonio de Arturo Cuadrado”, *XUL. Signo viejo y nuevo*, n° 6 (mayo 1984), pp. 10-11.
- FERNÁNDEZ MORENO, Baldomero, 2019, *Ciudad*, Edición de Jorge Monteleone (Serie de los dos siglos, 31), Buenos Aires, Eudeba.
- GIRONDO, Oliverio, 1999, *Obra completa*, Edición crítica de Raúl Antelo (coord.), Colección Archivos 38, Madrid, ALLCA XX, Universidad de Costa Rica / Université Paris X.
- , 2014, *Membretes. Aforismos y otros textos*, Edición de Martín Greco, Buenos Aires, Losada.
- GRECO, Martín, 2004, “El ‘intrafondo eufónico’. Estudio de la métrica de Oliverio Girondo”, en Carlos García y Dieter Reichardt (comps.), *Las vanguardias literarias en Argentina*,

⁵ Puede escucharse la grabación de Oliverio Girondo de *En la masedula* en la fonoteca dedicada al autor en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/portales/oliverio_girondo/fonoteca/.

- Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, pp. 387-414.
- , 2021, *La poesía siempre es lo otro. La trayectoria intelectual de Oliverio Girondo*, Tesis doctoral inédita. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/16260?show=full>.
- KAFKA, Franz, 2018, *Cartas (1900-1914). Obras completas, IV*, Edición dirigida por Jordi Llovet, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- MALLARME, Stéphane, 1995, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard.
- , 1965, “Préface à un *Coup de Dés*”, en *Oeuvres complètes*, Édition de Henri Mondor et G. Jean Aubry, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 455-456.
- MESCHONNIC, Henri, 1982, *Critique du rythme. Antropologie historique du langage*, Paris, Verdier.
- OROZCO, Olga, 1978, “Oliverio Girondo frente a la nada y lo absoluto”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 335 (mayo 1978), pp. 226-250.
- PORRÚA, Ana María, 2011, “La puesta en voz de la poesía”, en *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*, Buenos Aires, Entropía, pp. 147-206.
- PRIETO, Martín, 2006, “Libertad y método en los poemas de Oliverio Girondo”, en *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, pp. 232-236.
- SCHWARTZ, Jorge (comp.), 2007, *Oliverio. Nuevo homenaje a Girondo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- VALERY, Paul, 1959, “*Le Coup de Dés*, lettre au directeur des *Marges*”, en *Oeuvres*, I, Edition de Jean Hythier, Paris, Gallimard, pp. 491-498.
- VILARIÑO, Idea, 2016, *La masa sonora del poema*, Edición de Ignacio Bajter, Montevideo, Biblioteca Nacional de Uruguay