

Oliverio Girondo: el arte de la transformación

ADRIANA DE LA PAZ ARAYA
Departamento de Filología
Editorial Eduvisión (EVN)
Costa Rica
libelula1987@gmail.com

Resumen

Este estudio realiza un acercamiento a los poemas “El tren expreso”, “Nocturnos” y “Ella”, de Oliverio Girondo (Argentina 1891-1967) desde una perspectiva de la transformación, para ilustrar cómo se da una evolución en la poética del autor, así como un cambio en la construcción de las imágenes que pasan del impresionismo al cubismo.

Palabras claves: vanguardia, impresionismo, cubismo, transformación, poesía argentina

Abstract

This article proposes an approach to the poems “El tren expreso”, “Nocturnos” and “Ella”, by Oliverio Girondo (Argentina 1891-1967) from the perspective of transformation, in order to explain how the evolution of the author’s poetic is possible, as well as a change of the construction of impressionist images to become cubist ones.

Key words: ultramodernism, impressionism, cubism, transformation, Argentinian poetry

Introducción

[...] el texto es dilatorio; su campo es el del significante; el significante no debe imaginarse como «la primera parte del sentido», su vestíbulo material, sino, muy al contrario, como su «después»; por lo mismo la *infinitud* del significante no remite a ninguna idea de lo inefable (de significado innumerable), sino a la idea de *juego* [...]. (*De la obra al texto*, Ronald Barthes)

A lo largo de la historia el quehacer literario ha permitido la producción de textos, los cuales plantean un juego interpretativo para que el lector pueda desentrañar los signos dados. En vista de lo anterior, este artículo propone el análisis de la estrategia poética de Oliverio Girondo en los poemas: “El tren expreso” –del poemario *Calcomanías* (1925) –, “Nocturnos” –publicado en el libro *Persuasión de los días* (1942) – y “Ella” –perteneciente a *En la masmédula* (1954) –, como representación de la evolución poética del autor.

Cabe resaltar que dichos poemas no han sido analizados en particular, es decir, la crítica¹ aborda más los poemarios como conjunto que los poemas por separado. Además, la crítica concuerda en que en Oliverio Girondo hay “[...] como en toda la vanguardia, una noción de juego que se insubordina contra las tecnologías de la subjetividad con que los dispositivos disciplinarios tratan de homogenizar a la ciudadanía” (Antelo en Girondo XXVIII). Entonces, la poética de Girondo surge en una época en la cual la literatura latinoamericana se distingue por revelarse contra los patrones establecidos que intentaban homogenizar el pensamiento.

Dentro de lo más importante en la crítica alrededor de Oliverio Girondo, se encuentra la unanimidad de dividir su evolución poética en tres períodos. La primera etapa marca su inicio con la publicación de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925); aquí se define un estilo que busca retratar el mundo exterior a manera de un diario de viaje. La segunda etapa se caracteriza por la preferencia de los espacios lúgubres grotescos y deformados, así como por un desarrollo mayor de lo que se conoce como prosa poética; a esta fase pertenecen los poemarios *Espantapájaros* (1932) e *Interlunio* (1937). En la tercera etapa se agrupan dos textos, *Persuasión de los días* (1942) y *En la masmédula* (1954), los cuales muestran dudas existenciales sobre el ser y la nada en un tipo de vanguardia que, según Jorge Schwartz, se denomina masmedular.

Dado que la crítica sobre los poemas en particular es insuficiente, una de las razones que motiva la presente investigación se encuentra en acercarse a ellos para generar una lectura que permita evidenciar las rupturas formales, así como el proceso de transformación en la poética de Oliverio Girondo.

Para lograr lo anterior, se relacionan los tres poemas como una representación de los tres periodos del autor en estudio, caracterizados por lograr una evolución en el plano de construcción de imágenes; dicho proceso parte de un impresionismo para culminar en una técnica cubista. Ahora bien, la técnica impresionista consistía en una técnica pictórica que utilizaba los colores puros con pinceladas yuxtapuestas, las cuales se reúnen por el ojo del espectador; también, la idea era que al pintar se generaran impresiones de lo observado que es fugaz así como la luz en un momento específico del día.² Así pues, al trasladar esta concepción a la literatura resultaría en la técnica de aglutinar diversas imágenes por medio de la acumulación de palabras que plasman la visión de distintos lugares.

En otro sentido se encuentra el cubismo, tendencia que surge, también, en el ámbito de la pintura y, posteriormente, se traslada a ciertas tendencias poéticas paralelas. Según Francisco Donoso (1927), en su libro *Al margen de la poesía*, los poetas cubistas se caracterizan por desarrollar “[...] una sucesión superpues-

ta de anotaciones y reflejos sin enlace de causas: su silogismo es voluntario y necesario” (172); por lo tanto, la óptica de los planos se multiplica y se mezcla; los límites entre una imagen y otra no existen más.

A continuación se transcriben los poemas que se analizan:

EL TREN EXPRESO

Los vagones resbalan
sobre los trastes de la vía,
para cantar en sus dos cuerdas
la reciedumbre del paisaje.

Campos de piedra,
donde las vidas sacan
una mano amenazante
de bajo tierra.

Jamelgos que llevan
una vida de asceta,
con objeto de entrar
en la plaza de toros.

Chanchos enloquecidos de flacura
que se creen una Salomé
porque tienen las nalgas muy rosadas.

Sobre la cresta de los peñones,
vestidas de primera comunión,
las casas de los aldeanos se arrodillan
a los pies de la iglesia,
se aprietan unas a otras,
la levantan
como si fuera una custodia,
se anestesian de siesta
y de repiqueteo de campana.

A riesgo de que el viaje termine para siempre,
la locomotora hace pasar las piedras
a diez y seis kilómetros
y cuando ya no puede más,
se detiene, jadeante.

A veces «suele» acontecer
que precisamente allí
se encuentra una estación.

¡Campanas! ¡Silbidos! ¡Gritos!;
y el maquinista, que se despide siete veces

del jefe de la estación;
y el loro, que es el único pasajero que protesta
por las catorce horas de retardo;
y las chicas que vienen a ver pasar el tren
porque es lo único que pasa.

De repente,
los vagones resbalan
sobre los trastes de la vía,
para cantar en sus dos cuerdas
la reciedumbre del paisaje.

Campos de piedra
de donde las vides sacan
una mano amenazante
de bajo tierra.

Jamelgos que llevan
una vida de asceta,
con objeto de entrar
en la plaza de toros.

Chanchos enloquecidos de flacura
que se creen una Salomé
porque tienen las nalgas muy rosadas.

En los compartimentos de primera,
las butacas nos atornillan sus elásticos
y nos descorchan un riñón,
en tanto que las arañas
realizan sus ejercicios de bombero
alrededor de la lamparilla
que se incendia en el techo.

A riesgo de que el viaje termine para siempre
la locomotora hace pasar las piedras
a diez y seis kilómetros,
y cuando ya no puede más,
se detiene, jadeante.

Llegaremos al alba,
o mañana al atardecer...?

A través de la borra de las ventanillas,
el crepúsculo espanta
a los rebaños de sombras
que salen de abajo de las rocas
mientras nos vamos sepultando
en una luz de catacumba.

Se oye:
el canto de las mujeres
que mondan las legumbres
del puchero de pasado mañana;
el ronquido de los soldados
que, sin saber por qué,
nos trae la seguridad
de que se han sacado los botines;
los números del extracto de lotería,
que todos los pasajeros aprenden de memoria,
pues en los quioscos no han hallado

NOCTURNOS

1

No soy yo quien escucha
ese trote llovido que atraviesa mis venas.
No soy yo quien se pasa la lengua entre los labios,
al sentir que la boca se me llena de arena.

No soy yo quien espera,
enredado en mis nervios,
que las horas me acerquen el alivio del sueño,
ni el que está con mis manos, de yeso enloquecido,
mirando, entre mis huesos, las áridas paredes.
No soy yo quien escribe estas palabras huérfanas.

2

Debajo de la almohada
una mano,
mi mano,
que se agranda,
se agranda,
inexorablemente,
para emerger,
de pronto,
en la más alta noche,
abandonar la cama,
traspasar las paredes,
mezclarse con las sombras,
distenderse en las calles |
y recubrir los techos de las casas sonámbulas.

ninguna otra cosa para leer.
¡Si al menos pudiéramos arrimar un ojo
a alguno de los agujeritos que hay en el cielo!
¡Campanas! ¡Silbidos! ¡Gritos!
Y el maquinista, que se despide siete veces
del jefe de la estación;
y el loro, que es el único pasajero que protesta
por las veintisiete horas de retardo;
y las chicas que vienen a ver pasar el tren
porque es lo único que pasa.
De repente,
los vagones resbalan
sobre los trastes de la vía,
para cantar en sus dos cuerdas
la reciedumbre del paisaje.
¿España? ¿1870?... ¿1923?...

A través de mis párpados
yo contemplo sus dedos,
apacibles,
tranquilos,
de ciclópeas falanges;
los millares de ríos
zigzagueantes,
resecos
que recorren la palma desierta de esa mano,
desmesurada,
enorme,
adherida al insomnio,
| a mi brazo, |
a mi cuerpo el diminuto,
perdido
en medio de las sábanas;
sin explicarme cómo esa mano
es mi mano,
ni saber por qué causa se empeña en disminuirme.

3

ME ASOMO a los ladridos.
¿Qué hace este árbol despierto?
Las sombras no se apartan,
se aprietan a sus cuerpos.
No me agrada esta calma,
este silencio muerto,
sin carne,
puro hueso.

A través de la veta, mineral, de una nube,
aparece la luna.

Ya me lo sospechaba.

¿Qué hacer?

¿Qué hacer?

La miro.

Quiero ulular.

No puedo.

4

Y TÚ también

quejido,

inútil,

extraviado,

de tranvía ya loco

de trajes

y de horarios;

adentro de mis venas,

en mi tiempo,

en mis huesos,

mezclado a mi silencio,

a mi pulso,

a mi fiebre,

a todo lo que impregna

esta vigilia estéril,

con ritmo de gotera,

de persiana que se abre

y golpea, golpea,

aquí,

adentro de lo hueco,

donde estoy confinado,

recluido entre tendones,

asomado a los párpados,

aquí

entre azoteas,

ventanas,

moribundos,

vajillas que se bañan,

rodeado de papeles,

| de todo lo que sufre |

mi presencia obstinada:

los libros,

la ceniza,

los lápices,

la silla,

el pelo y la dulzura

que se acerca y me mira,

la mesa

y el ropero,

con sus trajes ahorcados,

la cama que me espera

—el velámen tendido—

anclada en la penumbra,

¿en el sueño?,

¿en la vida?,

| las cortinas, |

| la alfombra, |

que miro y me entristece

cuando voy a sacarme,

con calma,

los botines,

y llega algún recuerdo

fragmentario,

perdido:

las plazas de mi infancia.

un camino,

una casa;

| las manos, |

| las caderas, |

las piernas amputadas

de mujeres diluidas

por las horas,

los ruidos,

que suelen detenerme,

de pronto

en la certeza

de haberlas poseído

entre muebles extraños;

mientras oigo la calle,

la noche que oscuramente muge,

como una vaca enferma,

al ir a cobijarse

en los grandes hangares

que orinan los inviernos,

mientras salen los trenes,

taciturnos,

quejosos,

que van hacia la aurora

desgarrando el silencio,

con un grito oxidado

que se mezcla a mis nervios,

a mi tinta,

a mi sangre.

5

LA lluvia,

con frecuencia,

penetra por mis poros,

| ablanda mis tendones, |
 traspasa mis arterias |, |
 me impregna,
 poco a poco,
 los huesos,
 la memoria.
 Entonces,
 me refugio
 en un rincón cualquiera
 y estirado en el suelo
 escucho,
 | durante horas, |
 el ritmo de las gotas
 que manan de mi carne,
 como de una gotera.

6

| BUENAS noches, lechuza. |
 Me agrada la presencia de tus ojos callados,
 y ver pastar las sombras debajo de los árboles.
 desazonado,
 hueco,
 latente,
 inexpresado.
 ¡Ah! Lechuza. Lechuza.
 ¡Si tuviese tu quena!...
 ¿Será el viento,
 la sombra?
 Está aquí.
 En la nuca.
 A mi espalda.
 En tus ojos.
 ¡Por favor!
 No te rías,
 No te rías, lechuza.

7

LA NOCHE, navegando
 como ayer,
 como siempre,
 por aguas de silencio,
 de calma,
 de misterio.
 Y el campo, las ciudades,
 los árboles,
 lo inmóvil,
 rodando por el aire,
 | como ayer, |
 | como siempre, |

| a miles de kilómetros, |
 hacia el sol,
 hacia el día,
 para seguir de nuevo,
 sin descanso,
 sin tregua,
 el mismo derrotero
 de oscuridad,
 de estrellas,
 ¡Qué motivo de asombro!
 ¡Cuánta monotonía!

8

UN CABALLO y un coche.
 ¿Un coche muerto?
 Más allá del silencio,
 debajo del asfalto,
 sobre las chimeneas,
 en el aire,
 en mis venas,
 socavando la noche,
 la angustia,
 las paredes,
 con su trote vacío,
 con su ritmo de muerte.
 Un caballo y un coche.
 SOLO,
 con mi esqueleto,
 mi sombra,
 mis arterias,
 como un sapo en su cueva,
 asomado al verano,
 entre miles de insectos
 que saltan,
 retroceden,
 se atropellan,
 fallecen;
 en una delirante actividad sin rumbo,
 inútil,
 arbitraria,
 febril,
 con la ventana
 abierta a las estrellas,
 entre árboles y muebles que ignoran mi existencia,
 sin deseos de irme,
 | ni ganas de quedarme |
 a vivir otras noches,
 aquí
 | o en otra parte, |

con el mismo esqueleto,
y las mismas arterias,

ELLA

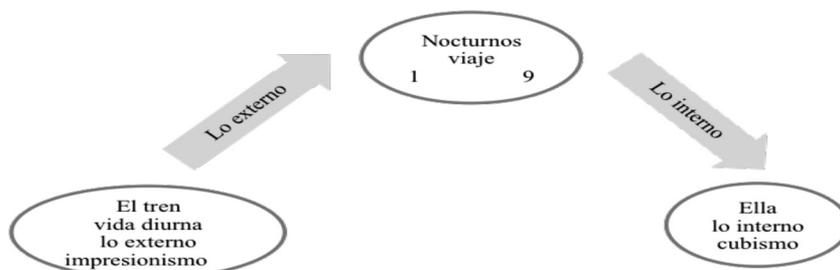
Es una intensísima corriente
un relámpago ser de lecho
una dona mórbida ola un reflujo zumbo de
anestesia
una rompiente ente florescente
una voraz contráctil prensil corola entreabierta
y su rocío afrodisíaco
y su carnalesencia
natal
letal
alveolo beodo de violo
es la sed de ella ella y sus vertientes lentas en-
tremueres que estrellan y disgregan
aunque Dios sea su vientre
pero también es la crisálida de una inalada lar-
va de la nada
una libélula de médula
una oruga lúbrica desnuda sólo nutrida de frotos
un chupochupo súcubo molusco
que gota a gota agota boca a boca
la mucho mucho gozo
la muy total sofoco
la toda «shock» tras «shock»

como un sapo en su cueva
circundado de insectos.

la íntegra colapso
es un hermoso síncope con foso
un «cross» de amor pantera al plexo trópico
un «knock out» técnico dichoso
si no un compuesto terrestre de líbido edén in-
fierno
el sedimento aglutinante de un precipitado de
labios
el obsesivo residuo de una solución insoluble
un mecanismo radioanímico
un terno bípedo bullente
un «robot» hembra electroerótico con su emi-
sora de delirio y espasmos lírico- dramáticos
aunque tal vez sea un espejismo
un paradigma
un eromito
una apariencia de la ausencia
una entelequia inexistente
las trenzas náyades de Ofelia
o sólo un trozo ultraporoso de realidad indubi-
table
una despótica materia
el paraíso hecho carne
una perdiz a la crema

La transformación

El siguiente apartado tiene como objetivo dilucidar el viaje que se emprende de lo externo a lo interno a lo largo de los tres poemas en estudio; para esto se plantea el siguiente esquema como una guía de apoyo para el análisis:



Entonces, según el esquema anterior a partir del primer poema se establece una metáfora del viaje con la cual el hablante lírico se traslada desde lo externo hasta llegar a lo interno; para lograrlo se incorpora la idea del movimiento a lo largo de los tres poemas. Enseguida, se analizan los tres momentos en la evolución de la producción poética de Oliverio Girondo.

Lo externo

Por medio del poema “El tren expreso”, se plasma una visión de la vida diurna y sus paisajes, de manera que desde el título se anuncia que el lector está a punto realizar un viaje en un “tren expreso”. Desde otro sentido, este poema se sitúa dentro de lo que se puede llamar un impresionismo marcado, debido a que la voz lírica busca retratar las imágenes que va contemplando.

Este poema se construye con una forma circular puesto que finaliza con la misma estrofa que inicia; con esto se demuestra la ciclicidad de la vida —en tanto se entienda la idea del tren expreso como una metáfora de la vida—, puesto que el viaje del tren sería como una “serpiente que se muerde la cola” y regresa al inicio siempre. Además, el poema se estructura en cinco partes; la primera, de la estrofa 1 a la 6; la segunda, de la estrofa 7 a la 9; la tercera, de la 10 a la 14; la cuarta, de la 15 a la 19; y, por último, la estrofa 20. Ahora bien, las primeras cuatro estrofas así como la número siete se van a instaurar como un estribillo que se repite en el resto del poema; esto es muy importante porque con este juego se van a marcar las salidas y las llegadas del tren a una estación. Durante todo el viaje, se describen imágenes claras como si se estuviera retratando cada sector del campo; la voz lírica lanza pinceladas con las palabras, por ejemplo cuando dice “Sobre la cresta de los peñones, /vestidas de primera comunión, /las casas de los aldeanos se arrodillan /a los pies de la iglesia//se aprietan unas a otras/la levantan/como si fuera una custodia [...]” (Girondo 35). Como se pudo observar, se describe detalladamente la ubicación de las casas en la montaña y para lograrlo se recurre al hipérbaton con el cual se pone el sujeto “la casa” después de los complementos circunstanciales.

En el plano fónico-fonológico, el poema presenta una métrica inestable y es asonante; empero, la combinación de sonidos produce una musicalidad interna; además, desde la primera estrofa, por medio de una metáfora, se alude al sonido que provoca el roce de los rieles del tren: “Los vagones resbalan/sobre los trastes de la vía/para cantar en sus dos cuerdas/la reciedumbre del paisaje.” (Girondo 35).

En el plano morfosintáctico, se utiliza una serie de verbos que imprime la sensación de movimiento en el poema, tales como: resbalar, levantar, venir, salir, entrar, arrodillar, entre otros; además, ayudan a describir el paisaje como una pintura, un recuerdo. Dicha sensación de movimiento, también, se logra con la personificación de los objetos como se observa en el siguiente ejemplo: “Campos de piedra/donde las vides sacan/una mano amenazante/de bajo tierra” (Girondo 35); de esta manera se describe el crecimiento de la vid que saca su mano desde la tierra.

El viaje al conocimiento

En el espacio medio del viaje se encuentra el poema “Nocturnos” conformado por nueve partes que pueden clasificarse de la siguiente manera:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
Negación	Totalidad del cuerpo	Espacio desconocido	Imposibilidad de expresar	Cuerpo = escritura	Noche diferente	La noche no es inmóvil	conocer = muerte	Soledad

A partir de la primera parte, el hablante lírico realiza una deconstrucción del acto de la escritura a partir de la negación puesto que cada estrofa va a iniciar con la expresión “No soy yo quien [...]” (Girondo 146), unida a cuatro verbos: escuchar, pasar (se), esperar y escribir; la voz lírica plantea que todo el fluir de la conciencia que genera la poesía no son más que palabras huérfanas, es como si el poeta le diera espacio a otras voces para que hablaran por medio de él.

En la segunda parte, se pierde la noción de la totalidad del cuerpo puesto que se va a imponer una mano enorme ante un cuerpo que se dibuja pequeño; además, ya se establece un entorno nocturno puesto que se dice que el espacio en que suceden los acontecimientos es “la más alta noche”. Ahora bien, esa mano puede metaforizar el alma porque es capaz de “abandonar la cama, / traspasar las paredes, / | mezclarse con las sombras, / distenderse en las calles | / y recubrir los techos de las casas sonámbulas” (Girondo 146-147); todo esto con el fin de emprender un viaje ‘astral’ para llegar al conocimiento³.

En la tercera parte, la voz lírica se ubica, por completo, desde un espacio misterioso, la noche, la cual presenta rasgos como las sombras, la calma, el silencio y la luna; estos aspectos generan un desasosiego en la voz lírica que se pregunta “¿Qué hacer? / ¿Qué hacer?”, dice querer dar gritos pero ante su deseo experimenta la impotencia.

En la cuarta parte, que es la más extensa del conjunto puesto que está constituida por un total de 84 versos seguidos, se acentúa el sentimiento de la imposibilidad de expresión –apenas insinuada desde el final de la parte anterior–; dice:

Y TÚ también
 quejido,
 inútil,
 extraviado,
 (...)
 adentro de mis venas,
 en mi tiempo,
 en mis huesos,
 mezclado a mi silencio,
 a mi pulso,
 a mi fiebre,
 a todo lo que impregna

esta vigilia estéril,
con ritmo de gotera,
de persiana que se abre
y golpea, golpea,
aquí,
adentro de lo hueco (...)
(Girondo 148-149)

El hablante lírico experimenta el fluir de la conciencia que corre por sus “venas”, deseoso de expresar todo cuanto siente pero está imposibilitado y se encuentra en una “vigilia estéril”, en una espera nocturna que lo aísla. Además, todo lo que tiene que ver con el tiempo y la memoria se concibe de manera fragmentada; por lo cual se aglutina una serie de imágenes tales como “la plaza de mi infancia, / un camino, / una casa; / | las manos, | / | las caderas, | (...) / los ruidos, que suelen detenerme” (Girondo 150); con esto se empiezan a ver rasgos más cubistas en la construcción de los planos. Esta parte cierra con una equiparación de la tinta –con la cual escribe el autor– y la sangre –que fluye por sus venas– como el instrumento que sirve para escribir los pensamientos.

En la quinta parte, se realiza una metaforización del cuerpo como escritura y se retoma la noción de los fluidos abordada al final de la parte anterior. En primer lugar, la lluvia se caracteriza como la encargada de entrar en la memoria de la voz lírica para impregnarla de recuerdos o de conocimiento; al respecto se dice que “LA lluvia, / con frecuencia, / penetra por mis poros, / | ablanda mis tendones, | / traspasa mis arterias |, | / me impregna, / poco a poco, / los huesos, / la memoria.” (Girondo 150-151). Y así como entró se plantea que debe salir, por lo cual la escritura de la memoria sale del poeta por medio de la metáfora de los fluidos, la voz lírica escucha “el ritmo de las gotas / que manan de mi carne, / como una gotera” (Girondo 151).

En la sexta parte, el hablante lírico expresa que en el espacio nocturno se manifiesta una incoherencia, sospecha que en esa noche en particular hay algo “desazonado, / hueco, / latente, / inexpresado” (Girondo 151), y ante esto él es incapaz de entenderlo por completo; sin embargo, se establece una relación con la lechuza que sí es capaz de ver en la noche.

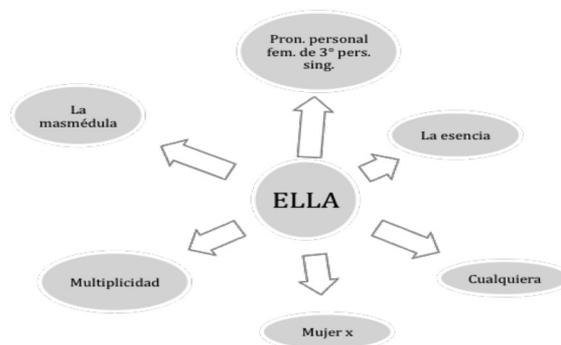
En la séptima parte, se percibe la noche “como ayer, / como siempre, / por aguas de silencio, / de calma, / de misterio” (Girondo 152); se describe como un medio que oscila entre mostrar y ocultar, es un juego de sombras en donde nada es inmóvil. Por lo tanto, si desde la segunda parte se había establecido que el alma entra en un viaje para alcanzar el conocimiento de todo, hay una imposibilidad porque se experimenta un constante cambio.

En la octava parte, se encuentra un intertexto que sugiere la presencia del mito de Faetón. Se inicia diciendo que hay “Un caballo y un coche. / ¿Un coche muerto?” (Girondo 153), con lo cual se alude al coche de Apolo que lleva a la muerte a Faetón. El hablante lírico plantea que más allá de todos los espacios y circunstancias, el deseo de asir el conocimiento viene acompañado de un “ritmo de muerte”.

Por último, en la novena parte, la voz lírica culmina el viaje nocturno con un sentimiento de soledad al plantear que se encuentra “Solo, / con mi esqueleto, / mi sombra, / mis arterias” (Girondo 153) y que al igual que un sapo en su cueva, él está observando todo cuanto sucede a su alrededor; asimismo en esa soledad él está “con la ventana / abierta a las estrellas” (Girondo 154), es decir, está atento y abierto al conocimiento.

Lo interno

Al llegar a este punto se encuentra el poema “Ella” (1954) como la representación de la imposibilidad de los seres humanos de comprenderlo todo; de esta forma, la voz lírica entra en el plano de lo interno, es decir, aborda un tema que se aleja de funciones referenciales comunes, donde ya no hay una búsqueda de las descripciones del paisaje circundante. Al observar, primero, el título se podría realizar el siguiente esquema:



En el esquema anterior, se plasma una gama de posibilidades que brinda el título para comprender el resto del poema; esta multiplicidad de opciones se debe a que en ningún momento del poema queda claro de quién, específicamente, se está hablando. Lo único que se puede deducir es que –por el uso del pronombre personal femenino en 3ª persona del singular– la voz lírica propone una redefinición de lo femenino; ahora en este camino, se genera un juego con las diferentes opciones para definirlo.

En el plano fónico-fonológico, se puede ver que el poema es asonante y la métrica es inestable. No obstante, hay una apropiación del lenguaje que permite un juego con los sonidos, lo cual le da ritmo y musicalidad interna al poema; verbigracia, expresa la voz lírica

una dona mórbida ola un reflujo zumbo de anestesia
una rompiente ente florescente
una voraz contráctil prensil corola entreabierta
y su rocío afrodisíaco
y su carnalesencia

natal
 letal
 alveolo beodo de violo (Girondo 261)

En el ejemplo anterior, se demuestra el juego que se establece con la utilización de sonidos iguales o semejantes; es decir, la aliteración permite que el poema lleve una lógica rítmica y sonora interna; se repiten sonidos como o, -ente, -il y -tal. Ahora bien, estos juegos fónicos se asemejan a lo que se conoce como jitanjáforas⁴; pero, la propuesta de Girondo es distinta porque él no se limita solo a jugar con las palabras sino que las coloca de tal forma que posean algún sentido.

En el plano morfo-sintáctico se desarrollan varios procedimientos importantes. En primer lugar, hay una reducción en el uso de los verbos; únicamente se utiliza el verbo “ser” en seis ocasiones, de las cuales en cuatro está conjugado en 3ª persona singular del presente del modo indicativo “es”, y las dos restantes en 3ª persona singular del presente del subjuntivo “sea”. Este aspecto verbal es de suma importancia porque al compararlo con los otros dos poemas se comprueba la diferencia en la cantidad de verbos; ahora bien, esto no implica que en el poema “Ella” se pierda el movimiento, más bien se genera una aglutinación de signos que permiten captar la inconstancia móvil del poema así como del personaje del que se habla.

En segundo lugar, está el uso de cuatro adverbios que le dan una orientación distinta al poema en el juego de los planos de lectura; esto se debe a que después de que la voz lírica le da ciertas características a “ella” introduce en tres momentos las conjunciones adversativas aunque y pero:

es la sed de ella ella y sus vertientes lentas entre muertes que estrellan y disgregan
aunque Dios sea su vientre
pero también es la crisálida de una inalada larva de la nada
 una libélula de médula
 una oruga lúbrica desnuda sólo nutrida de fotes (...)
aunque tal vez sea un espejismo (Girondo 261)

Entonces, la inclusión de esas conjunciones adversativas plantean una contraposición entre todo lo que se había expuesto anteriormente en el poema; por lo tanto, queda claro que la voz lírica lo que hace es brindarle al lector distintas posibilidades de entenderla a *Ella*.

En tercer lugar, hay una repetición constante de los artículos indeterminados una y un, los cuales se emplean para citar las distintas cualidades de *Ella*; así pues, con dicha aliteración se des-subjetiva la percepción de las características del otro, es decir, la cualidad que se nombre no le pertenece a ninguna mujer en especial; es tan solo un conjunto de prismas.

Conclusión

Primeramente, cabe resaltar que Oliverio Girondo, influenciado por las algunas tendencias vanguardistas, realiza una revolución lingüística y estilística ante los modelos tradicionales. En el presente apartado, se propone un análisis de diversos mecanismos de ruptura utilizados por el autor como un instrumento discursivo que establece ciertas estrategias de juego con el lector.

Los poemas escritos por Oliverio Girondo invitan a realizar un juego de lectura puesto que son un artificio, una máquina semántico-pragmática, que requieren inevitablemente al lector para poder construir uno de sus sentidos interpretativos de modo que entra en juego la relación lector–autor–texto.

Con el análisis de los tres poemas de Oliverio Girondo se comprobó que a lo largo de la poética girondiana la voz lírica experimenta una transformación. En primer lugar, se parte de un poema impresionista –“El tren expreso”–, con el cual se busca retratar imágenes externas; si bien es cierto no sigue una norma en cuanto a la métrica, sí establece el uso de una puntuación convencional que marca la agrupación de imágenes en una forma más clara para el receptor. En segundo lugar, con el poema “Nocturnos” comienza a darse una separación de las imágenes impresionistas puesto que el hablante lírico entra en el espacio de la noche para realizar un viaje en nueve fases que lo van a transformar en una voz aislada que aspira a alcanzar el conocimiento. En tercer lugar, la noche cae y la voz lírica se encuentra en el intento de atrapar lo inasible, de definirla a “Ella” por medio de la palabra; en este punto, las imágenes se vuelven cubistas ya que hay una simultaneidad óptica de varios planos, se rompe con el uso de la puntuación –esta ya no existe, no es necesaria–. Finalmente, ante la imposibilidad de comprenderlo todo, lo que queda es desdoblar, fragmentar y lanzar al lector una gama de prismas que conforman una imagen inasible.

Notas

1. En 1999, la asociación ALLCA XX realiza una publicación y edición crítica de la obra completa de Oliverio Girondo bajo la coordinación de Raúl Antelo. En el texto se reúne un conjunto de estudios críticos sobre la obra girondiana y sus repercusiones en la historia de la literatura latinoamericana.
2. Según Anthea Callen (1999) en su libro *Técnicas de los impresionistas*: “[...] el artista impresionista era aquel que «olvidando las imágenes acumuladas durante siglos en los museos, olvidando su formación teórica –línea, perspectiva, color –, a base de vivir, y de mirar a un modo franco y primitivo, al aire libre, fuera del estudio mal iluminado... ha logrado recuperar la visión natural y pintar tal como ve» [...]” (Callen 1999: 58).
3. Con esta imagen del viaje del alma hacia el conocimiento se puede establecer un diálogo con el poema *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, en el cual hay una secuencia interna que va desde el dormir y el conocer pasando por la sombra de la noche hasta el desertar.

4. La jitanjáfora es un término inventado por Alfonso Reyes (1889-1959) para denominar cierto tipo de enunciados carentes de sentido pero dirigidos a la sensación y a la fantasía, estableciendo así juegos rítmicos con las palabras.

Bibliografía

- Beristáin, Elena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, 1989. Impreso.
- Callen, A. *Técnicas de los impresionistas*. Madrid: Editorial Toursen German-Blume, 1996. Impreso.
- Donoso, Francisco. *Al margen de la poesía. Ensayos sobre poesía moderna e hispanoamericana*. París: Agencia Mundial de Librería, 1927. Impreso.
- Girondo, Oliverio. *Obra Completa*. San José: UCR- ALLCA XX, 1999. Impreso.
- Shuartz, J. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: F.C.E., 1991. Impreso.