

“EN LA MASMÉDULA”. LA VOZ SIN YO, SIN VOS

Juan PASCUAL GAY

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México

BIBLID [0213-2370 (2001) 17-1; 65-78]

Este artículo estudia el poemario de Oliverio Girondo “En la masmédula”, especialmente los aspectos sintácticos, morfológicos y fonéticos que muestran la desaparición del sujeto.

This paper is focused on the poem book “En la masmédula” by Oliverio Girondo, and it analyses the syntactic, morphologic and phonetic means by which the subject vanishes in the poetic text.

EN *EN LA MASMÉDULA* (original de 1956), Oliverio Girondo emplea distintos recursos para configurar el yo poético. En concreto, me voy a ceñir a dos: la ruptura del régimen gramatical; y la fusión del polo del sujeto en el polo del objeto. Aunque los dos recursos están presentes en los dos poemas que analizo como conclusión al estudio, considero conveniente mostrar su recurrencia en gran parte del poemario. Por este motivo ejemplifico mi análisis con un repertorio más o menos extenso.

Tamara Kamenszain ha indicado: “Si hay un autor en Latinoamérica que desencadena las palabras de su lastre expresivo, revistiéndolas de ensombrecida materialidad hasta ponerlas en primer plano, éste es el Girondo de *En la masmédula*” (16).

Como han señalado varios críticos, el título es elocuente. *Médula*: centro, lugar de articulación, interioridad. Al no referir (o referir exclusivamente su significante), las palabras se vuelven centrales: en lugar de salir hacia la linealidad de la expresión, atraen hacia sí las otras palabras; son, en el interior de la escritura, el punto de convergencia, el lugar de la articulación. Acaso por eso, en el libro, la mayor parte de las palabras sean compuestas. Girondo sólo se reconcilia con lo creado en cuanto que la creatura es capaz de crear al mismo tiempo. Si la palabra se vuelve central en el libro, el yo poético se configura a través de su expresión (a través de todas las instancias del sistema de la lengua).

Lo primero que llama la atención es la ausencia de una estructura sintáctica lógica, consecuencia de una evolución previsible: responde al desequilibrio que ha sufrido la realidad desde la perspectiva del sujeto del enunciado y de la realidad cultural a la que pertenece. La ausencia de una estructura sintáctica, producto de una paulatina desintegración, revela el grado de disgregación al que ha llegado el yo como primera actitud (disgregación que

intenta resolver mediante la consecución de la otredad, esfuerzo no siempre acabado que, cuando lo es, redundante en su objetualización). Esta característica se aprecia en los siguientes recursos regidos por la ruptura del régimen gramatical.

En primer lugar, la inserción de coordinadas adversativas, en ocasiones restrictivas, en series de sustantivos caóticos, entre los que se desvanece la identidad, como en "La mezcla":

No sólo
 el fofó fondo
 los ebrios lechos légameos telúricos entre fanales senos
 y sus líquenes
 no sólo
 ni (...)
 ni (...)
 sino la viva mezcla
 la total mezcla plena
 (...)
 (Girondo 403)

La enumeración caótica por una parte, y el absurdo de las adversativas restrictivas por otra, contribuyen a la atmósfera del sinsentido que emana el poema y que formalmente incide en la visualización de la "total mezcla".

Mediante subordinadas adverbiales que modifican series sustantivas, como en "Maspleonasma":

Más zafio tranco diario
 llagánima
 masturbio
 sino orate
 más seca sed de móviles carnívoros
 (...)
 aunque el postedio tienda sus cangrejales lechos ante el eunuco
 (...)
 (Girondo 423)

El efecto de estas subordinadas adverbiales muestra la violenta ruptura con el régimen gramatical al que deberían pertenecer. Lo relevante es la distorsión del mundo natural y la manifestación de la percepción de un mundo que no es el nuestro: esto es, un espacio perceptual subjetivo. Pero si el objeto que se percibe no es el mismo, tampoco puede comunicarse; y el sujeto del enunciado manifiesta su impotencia a la hora de comunicarse. Incomunicación que deviene soledad.

Hay casos de subordinación de elementos verbales, con la consiguiente ausencia del verbo principal, como en "La mezcla", en el que sólo encontra-

mos verbos subordinados y, además, en función nominal: "que me merma (...) con que adherí" (Girondo 403). Los núcleos verbales se sitúan en posición hiperbática; y ello, a veces, de tres modos diferentes: en primer lugar, precedidos de largas series de complementos circunstanciales de lugar u origen, como en "Alta noche":

De vértices quemados
de subsueño de cauces de preausencia de huracanados rostros
que transmigran
de complejos de niebla de gris sangre
de soterráneas ráfagas de ratas de trasfiebres invadida
(...)
desde otra orilla prófuga y otras costas *refluye* a otro silencio
(Girondo 425)

En segundo lugar, porque emplea la subordinación adverbial antepuesta, como en estos versos del poema anterior:

mientras las piedras comen su moho de anestesia y los deseos
se apagan y arrojan su ceniza
(Girondo 425)

En tercer lugar, mediante la presencia del verbo principal, en este caso "refluye" al final de la composición. También emplea oraciones hipotéticas en las que no aparece el verbo en la prótasis y la consecuencia lógica, la apódosis, sorprende mediante un epifonema y una complementación progresiva de carácter adjetival del sustantivo al que modifica. La omisión tanto del verbo como de la estructura sintáctica de la apódosis, convergen en la desintegración de la estructura vertebral del poema, que el lector restituye por analogía. Así sucede, por ejemplo, en "Recién entonces":

Si el engaste
el subsobo
los trueques toques topos
las malacras
el desove
los topes
si el egohuecoherniado
el covaciarse a cero
los elencos del asco
las acreencias
los finitos afines pudiesen menos
si no expudieran casi los escarbes vitales
el hartazgo en cadena
lo posmascado pálido
si el final torvo sorbo de luz niebla de ahogo no antepudiese tanto
ah

el verdever
 (...)

 (Girondo 412)

Es importante notar que la construcción de la oración hipotética se visualiza tipográficamente, pues la ruptura entre la prótasis y la apódosis se marca por medio de una sangría. Desde luego, la disposición tipográfica no resulta la característica más sobresaliente del libro; sin embargo, apenas esbozada, facilita la lectura coherente del poema, de modo que convergen los sentidos de vista y oído, rasgo que, acaso con la excepción de "Plexilio", no es frecuente en *En la masmédula*.

De estos recursos sobresale el hecho de que los verbos subordinados ganan en preeminencia sobre los principales que, aun cuando aparecen, lo hacen de manera hiperbática normalmente al final del poema, lo que supone una completa tergiversación por parte del sujeto de la enunciación que introduce un verdadero ejercicio dialéctico: si, tradicionalmente, la acción la desarrollan los verbos, aquí la acción, y una acción a menudo vertiginosa, se desprende de la sucesión de series nominales, concatenadas mediante preposiciones, de manera que no sólo hay ausencia de verbo, sino que más exactamente se debería hablar de intercambio de funciones que afecta a la naturaleza misma de los elementos léxicos: así, mientras el sustantivo, la sustancia (lo que permanece), cambia y muda; el verbo, la acción, permanece, pero porque significa acción no puede permanecer y necesariamente debe cambiar, con lo que lo efímero y fugitivo pasa a un primer plano, en el que la apariencia del instante resulta el ámbito del poemario. El ahora con su limo de nada, se abre hacia las "mitoformas otras/ aliardidas presencias semimorfás" (404); la noche no como tiempo, sino como espacio es el nexo de la intuición ("in extremis medium") (404). El sujeto descendido en el ser comienza a percibir algo más que su soledad, algo que transita de su soledad a otras soledades; la carcoma del tiempo, esa mutación invisible en que se opera la transmigración de las vidas, como en "Alta noche".

El hipérbaton también condiciona la disposición de los complementos que adquieren cierta polivalencia, puesto que pueden modificar al vocablo al que preceden o al que anteceden. Así ocurre en "Hay que buscarlo":

con un pezvelo en trance *debajo de la lengua* hay que buscarlo
 al poema (Girondo 411)

donde el complemento muestra su polivalencia que resulta tanto indeterminación sintáctica como semántica. La indeterminación del complemento alude a la vacilación del yo en la búsqueda. La duda orienta la indagación que desemboca en la disgregación del yo poético mediante las sucesivas fusiones

entre el sujeto y el objeto. La dialéctica resulta elocuente: la palabra, el poema, tiene el poder de salvar al poeta, por ella el sujeto del enunciado puede aspirar a la otredad, al otro, a la comunión, a pesar de su sacrificio: la disgregación. Pero el poema se cierra con un imperativo: "hay que buscarlo". La indeterminación no sólo muestra la duda, sino la impotencia para romper las barreras que erosionan al *yo* en su soledad.

Las cadenas interminables de complementos insensibilizan al lector respecto del régimen gramatical al que pertenecen, procedimiento con el que se consigue poner en un mismo plano las realidades más dispares, a la manera surrealista; artificio con el que, además, rompe cualquier orden jerárquico que de nuevo, como siempre en el libro, nos remite a la "mezcla plena". Un buen ejemplo de distorsión del régimen subordinante nos lo ofrece el poema ya referido "Alta noche":

De vértices quemados
subsueño de cauces de preausencia de huracanados rostros
que transmigran
de complejos de niebla de gris sangre
de soterráneas ráfagas de ratas de trasfiebre invadida
(Girondo 425)

Pío del Corro ha llamado a este tipo de complementación, "complementación hipertrófica" (94), y señala que en ocasiones se une a la polivalencia sintáctica, lo que procura una indeterminación de régimen y subordinación que anula cualquier atribución, como en el poema "Por vocación de dado". Este recurso, al añadirse al hipérbaton, procura y transmite un complejo efecto desintegrador. Como en el poema "Islas sólo de sangre":

milagro intuyo vermes
casi llanto que rema
de la sangre
(Girondo 409)

Aquí, *de la sangre* puede complementar a *milagro*, *vermes* o *llanto*.

Mediante la combinación de estos tres elementos de naturaleza sintáctica, Oliverio Girondo llega en algunos casos a crear un complejo de increíbles sucesiones episódicas, desgarramientos sustanciales y sentidos contradictorios superpuestos que expresan, por medio del torbellino del lenguaje, la percepción de un universo en descomposición, el mismo en el que se sitúa el *yo* poético. A este propósito, traigo un verso del poema "Mi lumía": "mi pulpa lu de vértigo de galaxias de semen de misterio" (Girondo 422); donde cualquiera de los sustantivos que siguen a *lu* pueden complementarlo, a la vez que complementarse entre sí.

El mundo que Girondo expresa sintácticamente oscila entre el miedo y la duda, aun más, entre el miedo al conocimiento cierto y la certeza misma del conocimiento, explícitos en la indeterminación del régimen y la concordancia que muestran la duda y la vacilación del sujeto del enunciado. Por eso no resulta extraño que presente definiciones indefinidas en largas series del verbo *ser*, que polemizan por afirmarse en lo aseverativo y concluyen en lo dubitativo, con lo que la carga semántica del verbo *ser* se diluye en el nihilismo que conduce todo el volumen, como en "Noche tótem":

Son los trasfondos otros de la in extremis médium
 que *es* la noche el entreabrir los huesos
 las mitoformas otras
 aliardidas presencias semimorfás
 sotopausas sosoplos
 de la enllagada líbido posesa
 que *es* la noche sin vendas
son las grislumbres otras tras esmeriles párpados videntes
 (Girondo 404)

Este recurso se muestra también en los núcleos verbales aseverativos e, incluso, en los interrogativos que, sin embargo, devienen duda y vacilación, con lo que la misma posibilidad de acceder al conocimiento ni siquiera es admitida:

dime (...)
 meditaturbio (...)
 (...)
 me di me doy me he dado (...)
 (...)
 dime (...)
 (Girondo 419-20)

Dime fluctúa entre la interrogación y el darse pronominal enclítico. El vocablo *meditaturbio* recoge, en la triple dimensión de sus componentes, toda la superstición semántica que lo sobrecarga: *me di*, *medita* (meditabundo), *turbio*, del poema "Por vocación de dado", que lleva al caos total la relación sujeto-objeto, a la instauración de la subjetividad en la objetivización, a la objetualización del sujeto, en cuanto que los límites entre el yo y el objeto (lo referencial) se han quebrado, y el yo no es más que un trasunto del objeto o, mejor dicho, es en la medida que es el objeto. Pero también la segunda persona a la que se dirige y que no responde, el monólogo dramatizado deviene en crítica explícita al poder de comunicación de la palabra. En definitiva, la misma palabra tiene incomunicado al yo poético, cuya angustia (expresión de su desolación) es la incomunicación. Ejemplo de absoluta objetualización del sujeto es "Trazumos".

Otro rasgo es la indeterminación del término gramatical, como sucede en "Noche tótem":

Son los transfondos otros de la *in extremis médium*
que es la noche al entreabrir los *huesos*
y las *mitoformas otras*
aliardidas presencias semimorfas
(Girondo 404)

En los versos el sustantivo *huesos* puede ser: sólo complemento directo; complemento directo del infinitivo precedente, *entreabrir*, y a la vez núcleo del que sigue; y, por último, sujeto postpuesto a un verbo, *son*.

Resulta usual que el verbo se sitúe en posición de doble régimen por su posición final e inicial al mismo tiempo y, por tanto, relativa a la estructura poemática, como sucede en "Cansancio":

Y de lo insípido y lo súpido de lo remucho y lo repoco y lo remenos
recansado de los recodos y los repliegues y (...)
(Girondo 459)

La indeterminación o ausencia de partículas ilativas (conjunción, preposición, etc...), acaso sea el fenómeno más frecuente de *En la masmédula*, y alcanza su máxima expresión en las formas *a que* y *para que*, con las cuales el poeta construye la composición "El pentotal a qué", en que la partícula *qué* pasa por diversas significaciones y funciones, y apunta, sin embargo, a la situación de ruptura de los nexos que categorizan todo el esquema social y cualquier cuadro de valores humanos. Esta indeterminación encuentra nuevo eco en relaciones más profundas, bajo la forma de ambigüedad de género, como en el poema "Balaúa":

en *el la* maramor
plenamente amada
(Girondo 443)

versos en los que *amor* se une a *mar*, género ambiguo, y proyecta su vacilación sobre la superposición de los artículos. Con lo que no sólo se alude a la mezcla de géneros, sino a la misma objetivización de los objetos, en cuanto que el objeto no es sino en la medida que es en otro. El yo poético no es el único que se objetualiza, sino que los mismos objetos sufren el proceso, como si la realidad buscara su justificación en la otredad.

Sin embargo, la subversión, la aniquilación, la destrucción de la sintaxis y, por tanto, del orden lógico de la expresión, de la posibilidad de comunicación (en cuanto que si no se puede conocer tampoco se puede comunicar) no quedan ahí, sino que afectan a la naturaleza de los elementos léxicos que configu-

ran el lenguaje y se muestran en la transformación de las funciones gramaticales, proceso que Aldo Pellegrini ha dado en llamar: "policondensación de las palabras, igual al proceso químico de condensación de moléculas diferentes" (15). Ciertas metamorfosis se van operando dinámicamente, como engendradas por la fuerza interior del poema. Las palabras cambian su categoría gramatical; entre las más importantes pueden señalarse: la verbalización del adverbio y del sustantivo, la sustantivización del adverbio, la adjetivación de los sustantivos, la sustantivización de los verbos.

En el poema "El puro no", el adverbio *no*, sustantivado y que funciona como sujeto, se repite con insistencia hasta tal punto que termina por producir un neoverbo: *noar* (Girondo 417). Una instancia por la que el adverbio accede a la naturaleza de la sustancia, en la medida que se sustantiviza y, de allí, a la acción, al verbo, en aquello que representa una completa tergiversación de la realidad: "la mezcla plena". La proyección en el plano semántico de este vertiginoso recorrido supone la completa instauración de la nada en el "ser"; la expresión rotunda del nihilismo de Girondo.

Otro de los recursos habituales es la transitividad de los verbos intransitivos, un recurso, por otro lado, de filiación ultraísta, que, en palabras de Jorge Luis Borges, supone que los "verbos neutros se hacen activos". Este procedimiento es muy utilizado por Oliverio Girondo en "Hasta morir~~la~~", cuya estructura es como sigue:

(...)
 hasta morder la tierra
 (...)
 hasta ingerir la tierra
 (...)
 hasta exhalar la tierra
 (...)
 hasta morir~~la~~
 (Girondo 430-31)

El proceso dialéctico exterior/interior (*morder/ingerir/exhalar*) culmina en la identificación del hombre y la tierra en la intransferible, intransitiva, experiencia de la muerte que resalta la sustancia caótica del mensaje poético.

En la masmédula, en palabras de Guillermo Sucre: "se trata de una transfiguración misma de la palabra: una realidad que ella nombre o proponga es inseparable de lo que ella es en el continuo cambio. El centro de ese universo es la *mezcla*" (237). Ya comenté al principio del estudio la concepción de la palabra como 'creatura que crea'; pues bien, quizá su máxima expresión se puede observar en el plano léxico, en el que el lector advierte dos procedimientos que generan constantes neologismos: por un lado, la yuxtaposición de

diferentes términos, que sintetizan no ya dos realidades distintas o, en su caso, análogas, sino que en ocasiones la unión de tres elementos léxicos pertenecen al mismo campo semántico intensificando la idea que el poeta pretende comunicar; así ocurre, por ejemplo, con la palabra 'endosorbienglutido', compuesta del prefijo *endo* que significa hacia dentro; el verbo *sorber*, que también alude a una interiorización; y el sustantivo de base verbal *englutido*, engullir ("Por vocación de lo dado", Gironde 419). En cuanto a otras palabras valija empleadas son numerosos los ejemplos: reverberalibido, enlucielabisma, descentrate-lura, venusafroda, animamantemente, escleropsiquis, demonoave, llagánimas, lorosimio, vaterripios, dibiangendros, noctivozmusgo, fosanoche, muertesones de inciensosón, ergonada, heliomito, paraliapsis, psiquisauce, algánima, mascaduda, evapulpo, etc. Sin embargo, hay dos prefijos que sobresalen entre todos por su frecuencia y que muestran la atracción hacia la nada que impulsa al *yo* poético, como con certeza ha escrito Enrique Molina: "En el vértice de elementos de ignición que Gironde conjura en su último libro (...), predomina, hasta imponer el tono, el sentimiento de una insatisfacción existencial, manifestado a través de un temperamento singular. Sentimiento de la miseria de una existencia rebajada, donde las cosas adolecen perpetuamente de una falta de totalidad, se debaten entre los *sub* y los *ex* para presentarse sólo como carencia" (1968, 38).

Pero tampoco se puede omitir la elocuencia de la tipografía que, en ocasiones, tal es el caso de "Plexilio", resulta más esclarecedora que la carga semántica de los elementos léxicos empleados. Acertadamente lo ha visto Francine Masiello a la hora de comentar este poema, a propósito del cual dice que se construye sobre una dialéctica de espacios exteriores que llaman más al reconocimiento gráfico que a la comprensión conceptual: el valor del lenguaje reside en su construcción formal, ésta, a su vez, compensa la ausencia del significado, "vacío ya vaciado en apócrifos moldes sin acople" (5). La palabra silenciosa en *En la masmédula* es el grafismo: "En 'En la masmédula' la comunicación llega al límite de sus posibilidades en el plano racional, se torna sinfónica. Tanto el sentido como el ritmo, las asociaciones fonéticas, la entonación, etc., se descargan en un impacto único" (Molina 1984, 118).

De la unidad estructural mayor que permite el sistema de la lengua, la sintaxis, se transita a la unidad mínima, el fonema. La fonética, átomo o núcleo de cualquier sistema lingüístico, se convierte en la poesía de Gironde en la instancia a partir de la cual se transforma el lenguaje. Como hemos visto, las palabras en *En la masmédula* funcionan como eco de un concepto; la palabra se articula sobre el eco de una racionalidad vaciada y, en cuanto concepto vacío, deviene eco material, sonido, a partir del cual vuelve a llenarse de sentido el vocablo. Hasta la médula del lenguaje desciende Gironde para articular su

expresión poética. El fonema se convierte en un punto de encuentro y punto de disgregación, en fin y principio, creatura y creador. Aquí bien valen las palabras de Graciela de Sola: "la exploración de lo sensorial sitúa a Gironde en un verdadero punto cero a partir del cual ensaya una visión inédita del mundo" (84). El juego fonético resulta el mecanismo que permite visiones inéditas del mundo, las síntesis de espacios y reinos que desembocan en lo que Molina ha llamado "espacios de supervocablos" (1968, 37), ya que el sonido permite la asociación rítmica y suscita relaciones de naturaleza distinta a las del sentido; el poema se construye en virtud de la homofonía que explica la insistencia en aliteraciones y asonancias, como en el poema "El puro no".

El poema "La mezcla" es explícito respecto de los lineamientos que guían el volumen. A pesar de la anonadante intuición de la nada, que se manifiesta como intuición de vacío, frente a la evidencia de la total negación y la impresión de la impotencia para inquirir la nada, los temas ascienden en el libro. El yo, agotado en la total ausencia de respuesta, oscila entre la afirmación y la negación de sí mismo, hasta caer en el padecimiento de la incomunicación vital, en una casi certeza de la inutilidad de vivir. El recurso más habitual para mostrar la dinámica del sujeto de la enunciación es la ruptura persistente del régimen gramatical en todas las instancias del sistema de la lengua. El sujeto del enunciado, que se debate entre la otredad y la mismidad, en un esfuerzo por romper las barreras de la soledad, se proyecta hacia los objetos, objetualizándose radicalmente. Pero, como se ha visto, el otro —los objetos— no son sino en el instante, en la fugacidad aparente del ser: el esfuerzo del yo por encontrarse no redundo sino en la vuelta a la subjetividad en un estado de completa disgregación. Pero parece clarividente la intuición del *yo* poético a la hora de considerar a la palabra como el camino para escapar del anonadamiento. En este empeño reiterado por aprehender la palabra que permite la comunicación se suceden los poemas de *En la masmédula*, pues la comunicación permite la comunión: el reconocimiento del yo en el otro. En ese esfuerzo —"hay que buscarlo/al poema"— se agota y se deja invadir de cansancio que es impotencia: "repletamente cansado de tanto retanteo y remasaje". El *yo* se desola en "vacíos moldes sin acople".

Para finalizar me voy a detener en dos poemas: "Yolleo" y "Tantan yo". Atención especial voy a dedicar al primero; el segundo servirá para consolidar algunas ideas.

El procedimiento de la disonancia en la categoría de persona puede resumirse en la frase de Rimbaud: "Je est un autre", en la cual la agramaticalidad del verbo conjugado en tercera persona y atribuido a la primera, marca la disonancia de la categoría de persona y evita el mero 'desdoblamiento' que representaría la frase gramaticalmente construida de Nerval: "Je suis un autre".

En "Yolleo", el yo se instala y se instaura en la escritura, crece con ella. El Yo no describe los estados reales del sujeto de la enunciación (del yo que está fuera del texto) sino que escribir es verbalizar el yo: *yollar*:

Eh vos
tatacombo
soy yo
di
no me oyes
tataconco
soy yo sin vos
sin voz
aquí yollando
(Girondo 435)

El yo se escribe, se construye en el texto. El sujeto del enunciado rompe necesariamente con el de la enunciación. No hay un nivel único de verbalización porque no hay un yo unitario, coherente; sino disgregado, disperso, anonado.

El pronombre en primera persona, yo, se transfigura e ingresa en la construcción del verbo *yollar* (lo que permanece, lo estático se enmascara tras el dinamismo y el cambio: "yollar"). O, dicho de otra manera, la disonancia se construye en un sintagma, del cual "yo" no es más que un componente. Pero el paradigma de tal sistema sobrepasa el sistema pronominal: en primer lugar, no son sólo los pronombres los que determinan la significación del "yo" puesto que "yollar" remite al verbo "llorar", debido al mismo sonido –para un hablante rioplatense, claro está, [zó] de las grafías "yo" y "llo"– en donde, por lo demás /ll/ reemplaza a /r/.

En relación a este punto, Tamara Kamenszain ha escrito:

Dentro de la masmédula habita el yo múltiple del libro que es el del escribiente Girondo. *Ego-fluido* –primerísima persona que fluye por las intenciones personales del texto– levanta de cada verso las pretensiones de 'objetividad' aportando un halo confesional. La confesión es jeroglífica e íntima. Jeroglífica porque está inscrita al ras de la caverna y se agota en esa inscripción.

Yollar = escribir = confesar.

La escritura –verbo del yo– confiesa los modos íntimos de su actividad (de energía) desplegándose mareada, cansada, desdoblada, pluralizada, despejada... Dentro de esa energía –en la médula– crece el libro (que es espejo de intenciones, tratado de estados de ánimo, guía tipológica) (19)

Por otra parte, la dicotomía del sistema pronominal opera sobre la relación yo-tú:

Eh vos
 (...)

no me oyes
 soy yo sin vos
 (...)

por qué
 si sos
 por qué di
 eh vos
 no me oyes
 (...)

responde
 (...)

(Girondo 435-36)

al hacer entrar en el paradigma la alternativa del pronombre de segunda persona 'vos' y convertir, luego, a éste en 'voz': esto es, transformar la /s/ en /z/:

soy yo sin vos
 sin voz
 aquí yollando
 (...)

(Girondo 435)

el yo poético de Girondo propone una imagen que sobrepasa los límites de lo humano y, por ello, se evapora, se volatiliza paulatinamente para no dejar, en este caso, siquiera la presencia de una *voz*. La disgregación o desaparición del sujeto del enunciado paradójicamente se produce en el momento que se construye, pues el yo se configura en el otro: "Eh vos (...) / *no me oyes/soy yo sin vos/sin voz/...* / *no me oyes*". El movimiento del sujeto del enunciado hacia la otredad aparece en este poema con todo su dramatismo: el 'otro', el 'tú', no responde, no oye al 'yo'; no aparece ante sus continuas llamadas: el *yo* se refugia en su mismidad: "entre mis subyollitos tan nimios, micropsíquicos" (Girondo 435). El 'otro' no aparece; el 'yo' se dispersa, se volatiliza en una absoluta disgregación que no se oculta siquiera tras la impersonalidad de una voz. Entonces entendemos las líneas de Kameszain, el 'yo', como acto de escritura, como confesión de su impotencia por ser. El pronombre, pues, ya no designa a una persona o, si lo hace, la dispersa mediante la multiplicidad que afrenta la unidad: la multiplicación del significante lleva a desconfiar de que su correlato sea un significado al cual el sistema pronominal sirve para referirlo. La disonancia de la categoría de persona tiene por función volatilizar la figura del poeta.

En el poema "Tantan yo", el procedimiento empleado tiene el mismo resultado que en "Yolleo", pero guarda algunas diferencias. La disonancia en

este poema aparece en el aumentativo del título: "Tantan yo", y en todos aquellos enunciados que haciéndolo tópico, lo objetivizan:

Con mi yo
 y mil un yo y un yo
 con mi yo en mí
 yo mínimo
 (...)
 mi yo antrepoco solo
 y mi yo tumbo a tumbo canto rodado en sangre
 yo abismillo
 yo dédalo
 (...)
 yo tantan yo
 panyo
 yo ralo
 yo voz mito
 (...)
 (Girondo 450)

y al describirlo dispersan la unidad psicológica y gramatical del pronombre. El procedimiento culmina con la absoluta disgregación del pronombre personal. Ahora bien, hay matices distintos y significativos. En este poema el yo se constituye en la medida que se constituyen los objetos:

yo mínimo
 larva llama lacra ávida
 alga de algo
 (...)
 posyo del mico ancestro semirefluido en vilo ya lívido de
 lfbido
 (...)
 pulpo yo en mundo nudo de saca y pon gozón en don más don
 tras don
 (...)
 apenas yo ya otro
 (...)
 (Girondo 450)

El yo se instaura definitivamente en el mundo de los objetos, con lo que su objetualización responde a un proceso radical de búsqueda de identidad. Pero aquí también los objetos existen en la apariencia del ser: el sujeto del enunciado va de uno a otro desesperadamente, sin que su conflicto de identidad quede resuelto. El esfuerzo, claro, desemboca en la disgregación física, que es temporal:

apenas yo ya otro
 (...)
 sin mí ni yo al después

sin bis
y sin después
(Girondo 450-51)

La desposesión, además, se manifiesta en un proceso paulatino que va del *mi yo = apenas yo = gong yo sin son = sin mi yo al después*. Proceso semejante al de "Yolleo", pero en "Tantan yo" completamente explícito: *yo = voz mito = sin mi ni yo*. En este poema están reunidos tres procedimientos de disgregación del yo: referencias al yo y su situación en el espacio; disonancia de la categoría de persona; y la fusión del polo del sujeto en el polo del objeto.

En *En la masmédula* hay una mayor madurez y profundización que en los libros anteriores respecto de la figura del yo poético, como lo confirma la variedad de recursos empleados, así como el modo en que se practican. La actitud del sujeto del enunciado explica la poética del libro y, en último término, se constituye en la piedra de toque para la comprensión del poemario. Todos los temas del libro emanan de la actitud del yo poético y todos pueden explicarse y entenderse desde él: cualquiera que sea la cala escogida conduce inevitablemente al yo poético. *En la masmédula* es la aventura frustrada por recobrar una identidad cuyo anhelo recorre todos los versos del libro, un viaje personal e intransferible, intransitivo.

OBRAS CITADAS

- Girondo, Oliverio. *En la masmédula. Obras de Oliverio Girondo*. Ed. Enrique Molina. 2ª ed. Buenos Aires: Losada, 1968. 401-60.
- Kamenszain, Tamara. *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México: UNAM, 1983.
- Masiello, Francine. "Oliverio Girondo: el carnaval del lenguaje". *Hispanérica* 16 (1977): 3-11.
- Molina, Enrique. "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo". *Obras de Oliverio Girondo*. Ed. Enrique Molina. Buenos Aires: Losada, 1968. 7-43.
- . "Oliverio Girondo en la médula del lenguaje", en *Xul. Viejo y nuevo mundo. Revista de poesía* 6 (1984): 18.
- Pellegrini, Aldo. *Oliverio Girondo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1964.
- Pío del Corro, Gaspar. *Oliverio Girondo, los límites del signo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro Editor, 1967.
- Sola, Graciela de. *Proyecciones del Surrealismo en la Literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967.
- Sucre, Guillermo. *La máscara. La transparencia. Ensayos sobre literatura hispanoamericana*. México: F.C.E., 1985.