



Nocturno Oliverio.
El nocturno como clave de lectura de *En la
masmédula* [1]

Ma. Amelia Arancet Ruda

Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
marancet@fibertel.com.ar

Resumen: En el presente trabajo se infieren los rasgos del nocturno como género lírico, sobre todo a partir de algunas realizaciones del Modernismo hispanoamericano. Después de obtener seis rasgos generales, pasamos a analizar cinco de los poemas de *En la masmédula* (1956) de Oliverio Girondo (1890-1967) para ver que pueden ser considerados como nocturnos. Yendo un poco más allá todavía, encontramos que el “nocturno” como género poético actúa a modo de matriz generadora de *En la masmédula* en general y que, en su aspecto relativo al desdibujarse del yo, está presente desde el inicio de su producción poética, en 1922.

Palabras clave: Oliverio Girondo, nocturno, Modernismo hispanoamericano

1. Por qué el nocturno

La noche como tema poético se remonta a tiempos inmemoriales (Fitter 1997), y en un momento de su devenir da origen a un género artístico, el nocturno. Éste se asienta con el Romanticismo, sobre todo en música, terreno donde el irlandés John Field (Dublin 1782 - Moscú 1837) compuso la primera obra con ese título a modo de seña de identidad (Piggot 1969; Temperley 1975). Este tipo de pieza sentimental e intimista, como es sabido, fue llevada a su apogeo por Frederic Chopin.

Dentro del ámbito hispanoamericano y en literatura el nocturno es un género lírico desarrollado especialmente por el Romanticismo y por el Modernismo. Este último movimiento lo cultivó con esmero. En relación con sus realizaciones, resulta obligado acudir a la obra de figuras como la del colombiano José Asunción Silva, la primera que surge en conexión con este tipo de composición. Luego llega la del guatemalteco Rubén Darío; y, posteriormente, se acerca, por ejemplo, la del argentino Leopoldo Lugones, quien, aun parodiando el nocturno en su largo *Lunario sentimental*, incurre en él, por ejemplo en su burlón “Nocturno” que cuenta con cuatro partes (Lugones 1994: 167/170). Más periféricamente se aproximan las figuras del también argentino Enrique Larreta y del uruguayo Julio Herrera y Reissig, por mencionar algunos, que después citaremos.

Romanticismo y Modernismo, con diversidad de tonos, entonces, hicieron florecer el nocturno, y Oliverio Girondo (1890-1967), por contexto y por formación, no fue ajeno a él. Como lector sin duda lo conoció muy bien; y como autor, conscientemente, se incorporó a tal tradición al escribir quince poemas expresamente denominados “nocturnos”. Más allá de la especificación que el título otorga, para establecer el parentesco constitutivo podemos empezar por ver de qué manera tanto en el primer nocturno de *Veinte poemas...* (1922), como en un “Nocturno” de Darío en *Cantos de vida y esperanza*, el disparador es el mismo, esto es: la percepción minuciosa de los escasos ruidos en la noche. En ambos hay una breve exterocepción que, rápidamente, pasa a ser propio e interocepción:

| Darío | Girondo |
|---|---|
| <p>Los que auscultasteis el corazón de la noche, los que por el insomnio tenaz habéis oído el cerrar de una puerta, el resonar de un coche lejano, un eco vago, un ligero rüido...</p> <p>En los instantes del silencio misterioso, cuando surgen de su prisión los olvidados, en la hora de los muertos, en la hora del reposo, sabréis leer estos versos de amargor impregnados... [...]. (Darío 1967b: 45)</p> | <p>Frescor de los vidrios al apoyar la frente en la ventana. Luces trasnochadas que al apagarse nos dejan todavía más solos. Telaraña que los alambres tejen sobre las azoteas. Trote hueco de los jamelgos que pasan y nos emocionan sin razón.</p> <p>¿A qué nos hace acordar el aullido de los gatos en celo, y cuál será la intención de los papeles que se arrastran en los patios vacíos? [...]. (Girondo 1968: 59)</p> |

Según ha consignado prolijamente Jorge Schwartz en su insoslayable estudio (1991), estos quince nocturnos a que acabamos de aludir son: dos de *Veinte poemas...* (1922), nueve de *Persuasión de los días* (1942), dos redactados en 1948 y publicados en Montevideo en 1949 [2] -descubiertos recientemente por Pablo Rocca-, otro sin fecha recogido por primera vez en las *Obras Completas* de 1968 y uno más aparecido en *La Nación*, el 8 de enero de 1950, y reproducido por Martín Greco en *Tsé-Tsé*.

¿Por qué hay nocturnos en Girondo? Schwartz ya ha respondido a esta pregunta al sostener que pueden deberse a un remanente de la práctica poética inmediatamente anterior, en Oliverio mayormente ahogada por el vanguardista. Dice: “paralelamente al proceso de producción de vanguardia en Girondo, discursos románticos y realistas absolutamente anquilosados conviven a lo largo de su obra” (Schwartz 1991: 419). Sin embargo, y sin negar esta pervivencia, agregamos dos observaciones. No hay vanguardia sin retaguardia, de manera que es natural que en algún momento brote la segunda en medio de la primera. Casi una obviedad, que preferimos no obviar. Por otra parte, nuestra hipótesis central es que el nocturno como género lírico actúa a modo de matriz básica, acorde con una de las actitudes más extendidas de los sujetos poéticos en la obra de Oliverio Girondo: la de ahondar inquisitivamente en sí mismo,

mucho más allá de lo visible (en versos rubendarianos: “ser la auto-pieza de disección espiritual, ¡el auto-Hamlet!”), más allá incluso, de lo medianamente soportable. Es decir que se trata de un yo poético que, en sus diversas variantes, siempre es mirada operativa, y es penetrante y valiente.

En la poesía de Girondo, la presencia del nocturno no es la de la forma o la del complejo estilístico que porta el sello de agua del Modernismo, salvo, tal vez, en uno de los nocturnos conocidos póstumamente -una vez más, ya lo señaló Schwartz-, que comienza con los siguientes versos de evocación rubendariana: “A tu sereno y mágico desnudo/ y suave azul lunar” (Schwartz 2007: 63). En la mayor parte de la obra de nuestro autor no quedan trazas del género así constituido. Sin embargo, emerge, y lo hace allí donde el contacto con la modalidad semiótica de la significación es más impactante y revolucionario. Es, entonces, en *En la masmédula* (de aquí en adelante lo citaremos como *EMM*), obra en que el lenguaje es llevado hasta la extrema desnudez y el yo no aparece sino en unas pocas señas esenciales, donde el nocturno cobra denso espesor y una función textual determinante.

Acotamos aun más nuestras hipótesis: el nocturno en tanto género lírico reaparece en Girondo, en alguna ocasión con marcas del movimiento anterior, pero en general depurado. Este poeta crea un antidiscurso, en tanto asume un esquema discursivo previamente existente, en este caso un género lírico tradicional, para modificarlo, para trasgredirlo (Stierle 1999). Y esta presencia variada cumple con una doble funcionalidad: 1// completa la expresión del yo lírico en crisis y, 2// puede entenderse como una clave de lectura de *EMM*.

2. El nocturno como género

Consideremos, brevemente, algunos nocturnos del ámbito hispanoamericano, como el famoso “Nocturno III” de José Asunción Silva. Leamos como arranque la primera parte de este poema:

Una noche,
una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas,
una noche
en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas,
a mi lado lentamente, contra mí ceñida toda,
muda y pálida,
como si un presentimiento de amarguras infinitas,
hasta el más secreto fondo de las fibras te agitara,
por la senda florecida que atraviesa la llanura
caminabas,
y la luna llena
por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,
y tu sombra
fina y lánguida,
y mi sombra
por los rayos de la luna proyectadas,
sobre las arenas tristes
de la senda se juntaban,
y eran una,
y eran una,
¡y eran una sola sombra larga!
¡y eran una sola sombra larga!
¡y eran una sola sombra larga!

(Silva 1990: 26)

Uno de los rasgos más destacados es la presencia expansiva, incluso frecuentemente masiva, de la noche: todo cuanto no sea ella desaparece, ya sea porque queda subsumido (diría Darío: “Dilüir mi tristeza/ en un vino de noche”), o bien porque se fusiona voluntariamente con la noche, como ocurre en uno de los nocturnos no reunidos en libro de Oliverio:

A tu sereno mágico y desnudo
 y suave azul lunar
 de tan lacios cabellos
 y húmero aliento
 como la voz que enciende esa ventana
 o aquella luz que calla
 tras tanta suelta sombra de alta fiebre,
 quiero, noche, mezclar,
 -aunque me duela,
 en un solo y unánime latido,
 este insomne rumor
 de árbol de venas
 [...]

(Schwartz 2007: 63)

La noche se constituye en el ámbito por excelencia de lo furtivo, de lo larvado, de lo secreto. Es la ocasión en que asoman el miedo a la soledad, enunciado ya en el primer nocturno de *Veinte poemas...* (1922: “luces trasnochadas que al apagarse nos dejan todavía más solos”), y, asimismo, el miedo a la muerte, más bien el “horror”, como se puede leer en el final de este otro “Nocturno” del Darío de *Cantos de vida...*:

[...]
 la conciencia espantable de nuestro humano cieno
 y el horror de sentirse pasajero, el horror
 de ir a tientas, en intermitentes espantos,
 hacia lo inevitable desconocido, y la
 pesadilla brutal de este dormir de llantos
 ¡de la cual no hay más que Ella que nos despertará!
 (Darío 1967b: 27/28)

El momento y el lugar más adecuados, suficientemente permeables, suficientemente sólidos, para la aparición de temores y de deseos, en especial de los más profundos, de los menos divulgados; en algunos casos, de los prohibidos: eso es la noche en estas composiciones. Esta combinación de anhelo y miedo se ve, por ejemplo, en el “Nocturno” de *El canto errante*:

Silencio de la noche, doloroso silencio
 nocturno... ¿Por qué el alma tiembla de tal manera?
 Oigo el zumbido de mi sangre,
 dentro de mi cráneo pasa una suave tormenta.
 ¡Insomnio! No poder dormir, y, sin embargo,
 soñar. Ser la auto-pieza
 de disección espiritual, ¡el auto-Hamlet!
 Dilüir mi tristeza
 en un vino de noche,
 en el maravilloso cristal de las tinieblas...
 Y me digo: ¿a qué hora vendrá el alba?

Se ha cerrado una puerta...
Ha pasado un transeúnte...
Ha dado el reloj trece horas... ¡Si será Ella!...
(Darío 1967b: 97)

Por otra parte, el género nocturno suele asociarse con el íntimo erotismo, que en *EMM* ocupa tanto espacio. Dentro del ámbito modernista dos buenos ejemplos de erotismo nocturno son *Los crepúsculos del jardín*, de Leopoldo Lugones (1980), y *Las lunas de oro*, de Julio Herrera y Reissig (1924). Estos dos libros, usualmente asociados, comparten ese espíritu crepuscular, aunque más conectado, en apariencia, con lo banal:

Todo era amor en el lozano ambiente;
Todo era fiesta en el galante prado,
Y en un banco decrepito a mi lado,
Yo sólo el mudo y tú la indiferente...

¡A qué insistir! me dije obsesionado,
Muerta de noche y sin color la frente;
A qué insistir! si esa mujer no siente,
Si no sabe sentir, ni nunca ha amado!

Soñó la orquesta en la terrasse contigua,
Y todo se turbaba de una ambigua
Pesadilla de Schumann... Entre tanto,

Tu clara risa con que al cielo subes,
Aparecía bajo un tul de llanto,
Como un rayo de luna entre dos nubes!
(Herrera y Reissig 1924: 64)

En este “Nocturno” de Herrera y Reissig la superficialidad se toca con lo perverso y con lo fantasioso. En el Girondo de *EMM* el erotismo será mucho más carnal y, a la vez, más espiritual, con distintos acentos. Claro que, también, podemos encontrar un “Nocturno” modernista más delicado, casi amoroso, como el que sigue, de Enrique Larreta:

Ese fúnebre tallo que desprende
la noche y que florece en inclinadas
fulguraciones. Esas desplegadas
tinieblas de un abismo que se enciende

con temblores de altar y nos suspende
en la embriaguez de glorias impensadas,
ese, al fin, para mí son tus curvadas
cejas y tus ojos nocturnos. Duende,

fantasma de mí mismo; las estrellas
como luz de mis pies, mirando aquellas
encendidas pestañas; siempre todo

cielo tu rostro y rostro el cielo, sigo
tu presencia espectral, mi amor, de modo
que voy, que voy sin ti; pero contigo.
(Ara 1968: 54)

En el género nocturno la noche es, además, la ocasión del extrañamiento, del desacomodo del yo. Lo vemos cuando en el nocturno 1 de los nueve de *Persuasión de los días* (1942) se afirma “No soy yo quien escucha”, “No soy yo quien se pasa la lengua por los labios,” “No soy yo quien espera,” y “No soy yo quien escribe estas palabras huérfanas.” (Girondo 1968: 295) O cuando en el segundo de ellos el sujeto ve cómo su mano va cobrando autonomía, es decir que su propio cuerpo le resulta raro, como ajeno:

| | | | | |
|-----|------------|------|------|------------------|
| | Debajo | de | la | almohada |
| | | una | | mano, |
| | | mi | | mano, |
| | | | | [...], |
| | | se | | agranda |
| | | | | inexorablemente, |
| | | para | | emerger, |
| | | de | | pronto, |
| en | la | más | alta | noche |
| | | | | [...] |
| A | través | de | mis | párpados |
| yo | contemplo | | sus | dedos |
| | | | | [...] |
| sin | explicarme | cómo | esa | mano |
| | es | mi | | mano |
| | | | | [...] |

(Girondo 1968: 297/298)

En el nocturno la noche es, entonces, el paisaje y la hora en que se desarregla la identidad diurna, aquella que hace posible moverse con seguridad en el mundo. Es natural y consecuente que en tal fastidiosa situación del ego, por precaria e incómoda, el lenguaje cotidiano y compartido ya no sirva. También desde esta alteración de coordenadas que es la noche en el nocturno podemos intuir y comprender una de las motivaciones para que el lenguaje de *EMM* sea como es. Hay un sujeto aislado y desprendido de su ego simbólico, lo que queda es arduo de aprehender. Esta inconsistencia histórica, psíquica y hasta metafísica se lee en el final del segundo “Nocturno” de *Cantos de vida...*:

[...]

Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,
 la pérdida del reino que estaba para mí,
 el pensar que un instante pude no haber nacido,
 ¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací... !

Todo esto viene en medio del silencio profundo
 en que la noche envuelve la terrena ilusión,
 y siento como un eco del corazón del mundo
 que penetra y conmueve mi propio corazón.
 (Darío 1967b: 45)

La dispersión subjetiva, sea explosión, voladura, o mero desleírse se asocia, entonces, con un yo lírico extrañado, introspectivo, solitario, que en su disolución deja salir lo que suele permanecer en las capas más profundas de la psiquis humana.

En los nocturnos hay un yo que vela, a veces sin causa conocida y, tantas otras, por declarado “insomnio tenaz”. Aquellas personas a que alude el vate nicaragüense, “Los que auscultasteis el corazón de la noche,/ los que por el insomnio tenaz habéis oído/ el cerrar de una puerta, el resonar de un coche”, tienen una encarnación despreciativa, por ejemplo, en el protagonista de *Interlunio* (1937). En este relato la

función lírica, esto es: lo que origina el discurso, es la percepción alterada por exacerbada como consecuencia de no lograr conciliar el sueño. En él, el sujeto del enunciado padece de insomnio y a la vez, paradójicamente, se refugia en él, ya que dormirse implicaría enfrentar el mundo onírico con su carga de verdad absoluta, y tal enfrentamiento requeriría aun de mayor coraje, virtud de la que carece [4].

Por otra parte, el nocturno encauza una poesía netamente emocional. Esta inclinación resulta propia de su naturaleza, debido a que el yo se vierte hacia el interior. Puede partir de la exterocepción, como hemos visto cuando lo registrado son algunos ruidos remanentes en la ciudad o en la casa (Darío refirió: “el cerrar de una puerta, el cerrar de un coche/ lejano, un eco vago, un ligero rüido...”); pero, luego, pasa por la propiocepción, cuando se detiene en su propio cuerpo (dice Darío: “Oigo el zumbido de mi sangre,/ dentro de mi cráneo pasa una suave tormenta”), que siente como suyo y, a la vez, no. Finalmente, el sujeto llega a la interocepción, donde, si bien hay lugar para cierta actividad reflexiva y racional, más bien se abre paso a lo que está debajo, al mundo pulsional que, para manifestarse, suele revestir formas emocionales. Esta textualización de emociones se da espontáneamente en el Romanticismo y más o menos artificiosamente en el Modernismo. En Gironde, en particular en *EMM*, la gama emotiva convocada es amplia, pero siempre intensa.

Recapitulando, entonces, si consideramos los modelos inmediatos, es posible inferir algunas características generales del nocturno como género:

1// la presencia expansiva, e incluso masiva, de la noche; todo cuanto no sea ella se desdibuja.

2// la noche se ofrece como el ámbito de lo oculto, en consecuencia, es el *hic et nunc* ideal para el asalto de temores profundos y de deseos no confesados.

3// la noche es espacio de desacomodo, en distintos grados, del propio yo en tanto ego simbólico; a veces hasta llega a la disgregación.

4// hay un yo que vela, frecuentemente por insomnio. Se trata de un estado de alerta al que no se puede renunciar.

5// el nocturno da cauce a una poesía intensamente emocional y donde la tensividad fórica de lo pulsional emerge más libremente.

6// el nocturno tiene una musicalidad marcada, acendrada, buscada [5]; este acento en lo musical vuelve a conectarse con lo pulsional. [6]

3. Los nocturnos de *En la masmédula*

Con estos atributos del nocturno en mente, podemos acercarnos a varios de los poemas de *EMM* teniendo dicho género como clave de lectura, desde ya no para acotar, sino, por el contrario, para abrir una posibilidad más. Los poemas que en principio y muy especialmente señalan tal inscripción genérica son los cinco siguientes: “Noche tótem”, “Alta noche”, “Gristenia”, “Las puertas” y “A mí”.

En “Noche tótem” la noche a que accede el sujeto es un “tótem”, esto es una representación de la identidad más profunda y, a la vez, de lo prohibido. Asimismo actúa como nexo o puente entre dos dimensiones, tal como lo señala una de sus aposiciones, “la in extremis médium”. En tres ocasiones se repite la estructura de un verbo ‘ser’ en 1º del plural (“son”), seguido por una larga cadena de sintagmas que ocupan el lugar de predicativo subjetivo y cerrada por una subordinada introducida por ‘que’:

1 Son [7] los trasfondos otros de la in extremis médium
que es la noche al entreabrir los huesos
las mitoformas otras
aliardidas presencias semimorfas
5 sotopausas sosoplos
de la enllagada líbido posesa
que es la noche sin vendas
son las grislumbres otras tras esmeriles párpados videntes
los atónitos yesos de lo inmóvil ante el refluído herido interrogante
10 **que es la noche** ya lívida
son las cribadas voces
las suburbanas sangres
de la ausencia de remansos omóplatos
las agrinsomnes dragas hambrientas del ahora con su limo de nada
15 los idos pasos otros de la incorpórea ubicua también otra escarbando lo
incierto
que puede ser la muerte
y es la noche
y deserta

(Girondo 1968: 404)

Los versos 1, 8 y 11 (subrayados) parecerían indicar lo que de exterocepción llega al sujeto, por vía primero intuitiva, después visual y, finalmente, auditiva. A partir de estas percepciones, habidas en medio de un insomnio devastador (“las agrinsomnes dragas hambrientas del ahora con su limo de nada” -v. 14-), la noche va mutando: de ser noche/tótem pasa a ser noche/dolor y, por último, a noche/ muerte. En principio la noche se instala, abruptamente, temida por su relación con lo soterrado y con lo abstruso; y aquello que la vuelve todavía más tenebrosa es que lo oculto está confundido con la propia materialidad (vv. 2-7), que se ve invadida y dolorida; esta noche se abre paso a través del cuerpo con violencia hiriente: “[...] la noche al entreabrir los huesos” (v. 2), “de la enllagada líbido posesa/ que es la noche sin vendas” (v. 6).

Luego la percepción es la de una noche que trae sombras, formas adivinadas como detrás de un vidrio esmerilado (“tras esmeriles párpados”). En este caso, lo que conduce más adentro del campo de lo terrorífico es que no sabemos de qué lado del supuesto vidrio está el objeto y de qué lado el sujeto (v. 8), el cual puede entenderse como el “refluído herido interrogante”, pero que, sin embargo inmediatamente es identificado sintácticamente -“es”- con la noche, de manera que en este punto noche y sujeto son uno. Por esa fusión quien percibe ya no tiene defensa posible, aquí frente a unas presencias ajenas: “trasfondos otros”, “mitoformas otras”, “aliardidas presencias semimorfas”, “sotopausas sosoplos”, “grislumbres otras”, que se conjugan con la “presencia espectral” del nocturno de Enrique Larreta.

En cuanto a lo que ingresa por vía del oído, son “cribadas voces” que, nuevamente, parecen venir del interior del cuerpo mismo (vv. 12-13). Y ahora sí, esa noche identificada con el cuerpo es, “puede ser” (v. 16), la muerte, “la incorpórea ubicua” (v. 15).

enuncia esa percepción de lo abyecto, el acento recae en cuanto deja de ser lo que es o es borroso: los vértices están “quemados”, es decir que la forma está definitivamente alterada; no emerge el sueño, sino el “subsueño”; no hay ausencia, sino “preausencia” que, además, es de “huracanados rostros que trasmigran”, es decir que nada permanece, incluso las identidades cambian con virulencia. Melancolía, tristeza y angustia son las emociones dominantes en el poema.

En esta noche el yo, sin dejar de estar solitario, parece llegar a otros: “desde otra orilla prófuga y otras costas refluye a otro silencio/ a otras huecas arterias/ a otra grisura” (vv. 10-12). Se asocia con Rubén Darío cuando en sus versos declara: “Todo esto viene en medio del silencio profundo/ en que la noche envuelve la terrena ilusión,/ y siento como un eco del corazón del mundo/ que penetra y conmueve mi propio corazón”. Pero en Oliverio Gironde no se trata tanto de un sentimiento de empatía universal, cuanto de un cierto borramiento del yo. No desaparece la soledad, pero sí pierde consistencia el propio continente. El ego no es más que densidad nocturna doliente y atemorizada. Cuanto viene, viene desde sí mismo, que ya es otro o, más bien, pedazos: “huesos”, “dedos”, “silencio”, “arterias” y “grisura” (¿tristura?) son las partes que configuran lo que resta del propio yo en medio de la experiencia nocturna.

“Gristenia” (Gironde 1968: 429), como tantos de los sememas creados por Oliverio Gironde en *EMM*, es un compuesto lexical plurivalente por lo menos en dos sentidos: 1// ‘gris’ + ‘tenia’ > ‘lombriz solitaria’; 2// ‘gris’, con su connotación de falta de vitalidad, está suplantando la a- de ‘astenia’ > ‘decaimiento de fuerzas caracterizado por apatía, debilidad física y falta de iniciativa’ (RAE). Cualquiera de estos dos sentidos resulta pertinente. En el primero, la *taenia* es metonimia de la ocupación que va debilitando el cuerpo, más aun: es símbolo de cualquier enfermedad que se torna una presencia invasora en la propia corporeidad, lo va usando, va alimentándose de él y, así, va destruyéndolo. Este acento en la abyección ya estaba largamente desplegado en *Persuasión de los días* (1942). En el segundo sentido, “gristenia” refiere el estado anímico subjetivo de un yo que, otra vez, padece de “insomnio tenaz” y cuya voz fusionada con la noche ocupa todo el espacio: “Noctivozmusgo insomne” (v. 1). En verdad se trata de una voz que se desdobra (“del yo más yo refluído [...]” -v. 2) hasta la desintegración en la arena y en el gotear (“[...] refluído a la gris ya desierta tan médano evidencia/ gorgogoteando noes que plellagan el pienso” -vv. 2-3-). Es un yo interrogante, interrogado, roído por muchos otros “[...] noctívagos yoes en rompiente [...]” (v. 5), los que ya aparecían, por ejemplo, en la viñeta 8 de *Espantapájaros* (1932) [8], desde ya con un tono más humorístico que el de *EMM*. Es un yo gastado y sin esperanzas ni ilusiones (“con su soñar rodado de hueco sino dado de dado ya tan dado” -v. 6-); un yo cuyas propio e interocepción están marcadas por el diluirse, por el desmoronarse (“y su yo solo oscuro de pozo lodo adentro y microcosmos tinto por la total gristenia” -v. 7-).

En “Las puertas” ocupa el primer plano este objeto, ‘puerta’, que ya figura en varios de los nocturnos leídos anteriormente. Determina una situación anímica y espacial del sujeto: frente a ellas el yo, también insomne, está desde el primer verso “absorto” ante la manifestación de la noche, la cual queda cifrada en las puertas del título y en su presencia en el texto a través de la recurrencia del lexema ‘abierto’ con variantes morfológicas (en **negrita**). La muerte, asimismo, está presente desde el principio, el segundo verso, pero más como posibilidad inmediata que como lo desconocido, de allí el suspenso y el terror:

| | | | | |
|---|--------------------|--------------------------------------|------------------------|-----------|
| 1 | Absorto | tedio | abierto | [9] |
| | ante | la | fosanoche | inululada |
| | que en seca grieta | abierta | subsonríe su más agrís | recato |
| | abierto | insisto insomne a tantas muertesones | de inciensosón | revuelo |
| 5 | hacia un destiempo | inmóvil | de tan ya amargas | manos |

abierto al eco cruento por costumbre de pulso no mal digo
 por mero nimio glóbulo abierto ante lo extraño
 que en voraz queda herrumbre circunroe las parietales costas
 abiertas al murmurio del masombra
 10 mientras se abren las puertas
 (Girondo 1968: 434)

Ese “murmurio”, ese ‘ruido seguido y confuso’ (RAE) justo antes de la apertura del último verso, apertura en proceso según indica el adverbio ‘mientras’, acentúa la carga macabra y misteriosa. El yo está junto a la “fosanoche”, como si estuviera junto a la fosa de su propia tumba; y allí y entonces experimenta la más íntima desazón (“[...] tantas muertesonos de inciensosón revuelo” -v. 4-), el mayor de los miedos y la máxima curiosidad, la de saber qué hay del otro lado. En este nocturno la vida no es más que “costumbre de pulso” y “mero nimio glóbulo”, y lo que verdaderamente acontece es la soledad abstraída del yo, cualquiera sea, “mientras se abren las puertas”. Hay una espera acuciante, que puede emparejarse con en el final del “Nocturno” del *El canto errante*: “Se ha cerrado una puerta.../ Ha pasado un transeúnte.../ Ha dado el reloj trece horas... ¡Si será Ella!”.

En “A mí” los tres versos iniciales pueden evocar los versos de Silva en cuanto a las raras y escalofriantes sensaciones nocturnas: “Los más oscuros estremecimientos a mí/ entre las extremidades de la noche/ los abandonos que crepitan”. En este poema las referencias al deseo son más y directas; se refiere a “los espejismos del deseo/ lo enteramente terso en la penumbra/ las crecidas menores ya con luna”. Y luego el ensueño como sujeto de una subordinada concesiva (v. 8), cuyo núcleo verbal es “ulule”, seguido de una larga serie de objetos directos (vv. 9-13):

8 aunque el ensueño ulule entre mandíbulas transitorias [...]
 las teclas que nos tocan hasta el hueso del grito
 10 los caminos perdidos que se encuentran
 bajo el follaje del llanto de la tierra
 12 la esperanza que espera los trámites del trance
 por mucho que se apoye en las coyunturas de lo fortuito [...]
 (Girondo 1968: 454)

‘Ensueño’ tiene el significado de ‘ilusión’, ‘fantasía’, que aquí es destruida por las humanas “[...] mandíbulas transitorias [...]” (v. 8). Asimismo, podríamos remontarnos a su etimología latina, < ‘*insomnium*’, asociación también acertada para el caso del nocturno. Ambas posibilidades son adecuadas. Noche y deseo, entonces, aparecen unidos más que nunca, pero, a diferencia de otros nocturnos, es un deseo rotundo de vida, tal como enuncia el último verso, “a mí a mí la plena íntegra bella a mí hórrida vida”, que en otro tono evoca el final de la viñeta 19 de *Espantapájaros* (1932): “«¡Viva el esperma... aunque yo perezca!»” (Girondo 1968: 192).

4. En la masmédula: un gran nocturno

Prácticamente todo *EMM* es un gran nocturno. El mundo exterior ha desaparecido casi por completo. El ego de la vida diurna, también: no es más que un sujeto hecho de lenguaje y disuelto en su lenguaje. La noche aparece recurrentemente como ámbito central, en unos poemas más que en otros. Hay tedio, hay melancolía, hay temor. La muerte es omnipresente. Cansancio e insomnio son dos de los estados

romántica, comienza con la Modernidad porque da cauce a la mutación del yo. El nocturno habilita en poesía el cuestionamiento agudo del ego individual y su profundización. En la obra total de Gironde se ve claramente este proceso a primera vista polarizado: en el principio fue el mundo ofrecido como metrópoli; y en el final, el yo sumergido, recluso, perdido en el inicio de su propio lenguaje.

Por otra parte, en cuanto a nuestra segunda hipótesis, el nocturno en Gironde, además de remanente de la tradición previa, adquiere forma de antidiscurso. Aparece, pero con variantes, ya que no responde fielmente a la forma más extendida del género según se lo conocía en sus realizaciones canónicas. Es decir que hay una trasgresión del esquema discursivo, un claro alejamiento del uso convencional. Un esquema que, evidentemente, le resulta significativo, dada su frecuentación por parte de nuestro autor a lo largo de toda su obra. A los quince nocturnos contabilizados por Schwartz proponemos agregar, por los menos, cinco más: los cinco poemas así considerados por nosotros en *EMM*. Hablemos, entonces, de veinte nocturnos en Oliverio Gironde.

Desde esta nueva realización, además, el nocturno funciona como matriz o paragrama en sentido generador (Kristeva 1968) en gran parte de *EMM*, operatividad que deducimos de la actitud del sujeto poético, puntualizada en el primer apartado de este trabajo: la de la reflexividad ensimismada, solitaria y agudamente indagatoria. Y, en relación con lo tradicional, si bien *EMM* replantea la forma, no así el espíritu del nocturno, del que inferimos seis rasgos en el segundo apartado del presente trabajo, los cuales Oliverio Gironde mantiene fervientemente.

Bibliografía

ARA, Guillermo. 1968. *La poesía modernista. Selección*. Bs.As., CEAL. [Capítulo/ Biblioteca Argentina Fundamental/ 25].

ARANCET RUDA, María Amelia. 1995. "Sujeto y objeto textuales en *En la marmédula* de Oliverio Gironde", en: *Letras*, n° 31-32, enero-dic. 1995, pp. 31/38.

DARÍO, Rubén. 1967a. *Poesías completas I*. Bs.As., Claridad, 3° ed.: 2005.

_____. 1967b. *Poesías completas II*. Bs.As., Claridad, 3° ed.: 2005.

FILINICH, María Isabel. 1998. *Enunciación*. Bs.As., Eudeba/ Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. [Enciclopedia semiológica].

FITTER, Chris. 1997. "The Poetic Nocturne: From Ancient Motif to Renaissance Genre." en *Early Modern Literary Studies*/ 3.2 (September, 1997): 2.1-61 URL: <http://purl.oclc.org/emls/03-2/fittnoct.html>.

GIRONDE, Oliverio. 1968. *Obra*. Pról. de Enrique Molina, "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Gironde". Bs.As., Losada, 3° ed.: 1991.

_____. 1991. *Obra completa*, de Oliverio Gironde. Ed. crítica. Raúl Antelo, coordinador. Madrid; Barcelona; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile, ALLCA XX. [Archivos/ 38].

GREIMAS, Algirdas Julien y FONTANILLE, Jacques. 1991. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México, Siglo XXI/ UAP, 1994. [Lingüística y teoría literaria].

HERRERA Y REISSIG, Julio. 1924. *Las lunas de oro*. Bs.As., Claridad. [Los poetas/ vol. 14].

KRISTEVA, Julia. 1969. *Semiótica I*. Fundamentos, Madrid, 2° ed: 1981.

LUGONES, Leopoldo. 1980. *Los crepúsculos del jardín*. Bs.As., CEAL. [Capítulo/ Biblioteca Argentina Fundamental/ 73].

_____. 1994. *Lunario sentimental*. Ed.: Jesús Benítez. Cátedra, Madrid, 2° ed. [Letras Hispánicas/ 285].

MASIELLO, Francine. 1986. *Lenguaje e ideología; las escuelas argentinas de vanguardia*. Bs. As., Hachette. [Lengua-Lingüística-Comunicación].

MIGNOLO, Walter. 1982. “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”, en: *Revista Iberoamericana*, nos. 118-119, enero-junio, pp. 131/148.

PÉREZ SILVA, Vicente. 1996. Prólogo a *Libro de los nocturnos*. Pról., selección y notas del este autor. Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo. pp. 15/27.

PIGGOTT, Patrick . 1968. “John Field and the Nocturne”, en *Proceedings of the Royal Musical Association*, 95th Sess. (1968 - 1969), pp. 55-65. Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0080-452%281968%2F1969%291%3A95%3C55%3AJFATN%3E2.0.CO%3B2-U> (Proceedings of the Royal Musical Association is currently published by Oxford University Press.) [Consultado el 22 de junio de 2007].

RODRÍGUEZ, Manuel-Martín. 1989. “El fondo angustiado de los «Nocturnos» de Xavier Villaurrutia”, *Revista Iberoamericana*, núms. 148-149, julio-diciembre, pp. 119/128.

SCHWARTZ, Jorge. 1991. “Poesía inédita: la retaguardia poética en «Dos nocturnos» y «Campo nuestro» de Oliverio Gironde”, en: *Obra completa*, de Oliverio Gironde. Ed. crítica. Raúl Antelo, coordinador. Madrid; Barcelona; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile, ALLCA XX. [Archivos/ 38]. pp. 417/442.

_____ (comp., introd. y notas). 2007. *Oliverio. Nuevo homenaje a Gironde*. Rosario, Beatriz Viterbo.

SILVA, José Asunción. 1990. *Poemas y prosas*. Bogotá, Norma.

STIERLE, Karlheinz. 1999. “Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin”, en *Teorías sobre la lírica*. Arco/Libros, Madrid. pp. 203/268.

TEMPERLEY, Nicholas. 1975. “John Field and the First Nocturne” en *Music & Letters*, Vol. 56, No. 3/4. (Jul. - Oct., 1975), pp. 335-340. Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4224%28197507%2F10%2956%3A3%2F4%3C335%3AJFATFN%3E2.0.C>

O%3B2-W . *Music & Letters* is currently published by Oxford University Press. [Consultado el 22 de junio de 2007].

YCAZA TIGERINO, Julio. 1964. *Los nocturnos de Rubén Darío y otros ensayos*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica. [Col. Nuevo Mundo].

Notas:

- [1] Este trabajo no es más que otra vuelta de tuerca, una nueva lectura motivada por el siempre virgen Oliverio y su capacidad de engendrar novedad que no queremos dejar de mencionar, porque se trata de una declaración personal que halagaría a nuestro autor, quien pedía en s manifiesto del martinfierrismo entregar a cada nuevo amor una nueva virginidad. Nada más y nada menos que por complacerlo hacemos hincapié en su capacidad de seducción y en su don para conmove, siempre desde algún ángulo distinto.
- [2] En *Escritura* 6, Montevideo, enero de 1949, pp. 23-24. Es la única publicación de Gironde en el Uruguay.
- [3] El “Nocturno III” (Silva 1990: 26) sigue así: “[...]/ Esta noche/ solo; el alma/ llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte,/ separado de ti misma por el tiempo, por la tumba y la distancia,/ por el infinito negro/ donde nuestra voz no alcanza,/ mudo y solo/ por la senda caminaba.../ Y se oían los ladridos de los perros a la luna,/ a la luna pálida,/ y el chillido/ de las ranas.../ Sentí frío; era el frío que tenían en tu alcoba/ tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas,/ entre las blancuras níveas/ de las mortüorias sábanas!/ Era el frío del sepulcro, era el hielo de la muerte/ era el frío de la nada,/ y mi sombra,/ por los rayos de la luna proyectada,/ iba sola,/ iba sola,/ ¡iba sola por la estepa solitaria!/ Y tu sombra esbelta y ágil/ fina y lánguida,/ como en esa noche tibia de la muerta primavera,/ como en esa noche llena de murmullos de perfumes y de músicas de alas,/ se acercó y marchó con ella/ se acercó y marchó con ella.../ se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras enlazadas!/ ¡Oh las sombras de los cuerpos que se juntan con las sombras de las almas.../ ¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las noches de negruras y de lágrimas!...
- [4] Es un yo desengañado y ácido, que no ha dejado de ser hijo, de hecho aparece su madre/vaca recriminándole la índole de su carácter, sus peores defectos; una madre no muy compasiva, por cierto. En el plano simbólico, no deja de ser hijo porque no abandona jamás el útero de la turbia noche para salir a la ordenadora y paterna luz solar.
- [5] Insistimos en que tomamos como marco de referencia el nocturno hispanoamericano, inmediatamente anterior a la vanguardia, el que toca más de cerca a Oliverio.
- [6] Respecto de la musicalidad de *EMM* ya se ha hablado bastante, sobre todo por la recurrencia del metro heptasilábico y de las aliteraciones, por marcar los dos fenómenos fónicos más fuertes. Sin duda, puede seguir tratándose el tema, pero no lo haremos aquí porque requiere un desarrollo más extenso.
- [7] La negrita es nuestra.

[8] “Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail de personalidades. // En mí la personalidad es una especie de forunculosis anímica en estado crónico de erupción; no pasa media hora sin que me nazca una nueva personalidad [...]”.

[9] La negrita es nuestra.

[10] A propósito de la intensidad podríamos leer “Menos”: “Menos rodante dado/ deliquio sumo síquico que mana del gozondo/ sed viva/ encelo ebrio/ chupón/ chupalma ogro de mil fauces que dragan/ pero ese sí más llaga/ por no decir llagón/ de rojo vivo cráter y lava en ascua viva/ pocón/ sopoco íntegro/ menos en merma/ a pique/ sin hábitos de corcho/ hacia el estar no estando” (Girondo 1968: 455).

© *Ma. Amelia Arancet Ruda 2008*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario