

LIT-44

0885

T 807



UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS
DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA

1. E N O MAR ACA ERI
PRESIDENTE

arcelo

De

as

alvarez

Dr. Juan Carlos
Tutor

TESIS DE LICENCIATURA

N

HACER PARA DESHACER: HUMOR, SONIDO Y EROTISMO

EN EN LA MASMÉDULA DE OLIVERIO GIRONDO

O

POSTULANTE: BLANCA ARANDA GÓMEZ
TUTOR: Dr. JUAN CARLOS ORIHUELA

LA PAZ - BOLIVIA
2001



LITERATURA ARGENTINA
2. CRITICA
POLIFONIA
RQUESTACION

TERATI

J

Agradecimientos

A mi Maestro Juan Carlos Orihuela por sus valiosos consejos y sugerencias en el análisis y orientación de este trabajo; por su dedicación, paciencia y amistad; principalmente por haberme transmitido ese interés por encontrar lo que puede haber de musical en lo poético.

A mi Maestra Litta Haus por haber señalado la ruta de viaje.

A Oscar García por sus pacientes explicaciones musicales y por haberse brindado generosamente para realizar la materialización de los objetos sonoros.

A David Portillo por haber aceptado ser la voz de los objetos musicales.

Al Lic. Marcelo Villena y la Dra. Ana Rebeca Prada por la paciente lectura de los borradores continuos.

Al Lic. Gastón Arce, la Lic. Esperanza Téllez y a Oscar Kellenberger por la detenida observación del contenido teórico musical de esta tesis.

Al Instituto de Estudios Bolivianos por el apoyo que brinda a los estudiantes de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación a través del programa para becatesistas.

A Gonzalo Portugal por traer palabras que hablan de *las regiones indistintas de otra melodía*.

A mis padres y a Naira por la constante ayuda y motivación para hacer posible la culminación de este trabajo.

Gracias

ÍNDICE

Introducción.....	
I. Contexto.....	1
1. Movimientos de vanguardia	
2. La vanguardia argentina	
3. Características de la vanguardia	
4. Oliverio Girondo	
4.1 Obras de Oliverio Girondo	
4.2 <i>En la masmédula</i>	
4.3 <i>En la masmédula, Altazory Trilce</i>	
4.4 Girondo y el humor	
II. Humor.....	23
1. Lo cómico	
2. La risa	
3. El chiste	
4. El humor	
4.1 Humor, sátira, ironía	
4.2 Precisiones sobre el humor	
5. Humor y lenguaje	
6. Humor, lenguaje y sonido	
7. Significante y significado	
7.1 Lenguaje, lengua y habla	
7.2 Signo: significado y significante	
7.3 Significado	
7.4 Significante	
7.5 Precisiones sobre el significado y el significante	

- 8. Humor en *En la mas médula*
 - 8.1 La palabra poética
 - 8.2 Significante en *En la mas médula*
 - 8.3 Humor en *En la mas médula*
 - 8.3.1 Degradación por creatividad
 - 8.3.2 Degradación por repetición

III. La formación de la imagen poético-sonora 67

- 1. Significante, sonido y sentido
 - 1.1 El sonido de las palabras
 - 1.2 Sonido en *En la mas médula*
- 2. Sonido
 - 2.1 Sonido: parte física
 - 2.2 Sonido: parte conceptual
 - 2.3 Sonido y sentido
- 3. El objeto sonoro
 - 3.1 Hacia la música contemporánea
 - 3.2 Sobre la música concreta
 - 3.3 El objeto sonoro
- 4. Los objetos sonoros en *En la mas médula*. La formación de la imagen poética
 - 4.1 Oliverio Girondo y los objetos
 - 4.2 Los objetos sonoros en *En la mas médula*. La formación de la imagen poética
 - 4.2.1 La señal
 - 4.2.2 El impacto
 - 4.2.3 El sonido estacionario
 - 4.2.3.1 Música y poesía
 - 4.2.3.2 Sonido estacionario

- 4.2.3.3 El espacio del tiempo sin tiempo
- 4.2.3.4 Imagen poético-sonora
- 4.2.3.5 La imagen poético-sonora: el hacer y el deshacer

4.2.4 Extinción

- 4.2.4.1 Ritmo: concepto
- 4.2.4.2 Ritmo: del sonido al silencio

4.2.5 Reverberación

4.2.6 Muerte y memoria

- 5. Sonido y silencio
 - 5.1 Sobre el silencio
 - 5.2 El albergue del cuerpo de las palabras

IV. Erotismo..... 141

- 1. Sonido y cuerpo
- 2. Cuerpo y juego
 - 2.1 El contagio
 - 2.2 El desorden
 - 2.3 La degradación
 - 2.3.1 Repetición
 - 2.3.2 Creatividad
- 3. Violencia
 - 3.1 Del desnudarse
 - 3.2 De la tortura
 - 3.3 Del dolor
- 4. Muerte

Conclusiones..... 161

Bibliografía..... 164

Anexo..... 172

Introducción

La obra poética de Oliverio Girondo (1891-1967) está considerada como una de las más notables de la literatura argentina, y su libro *En la masmédula* ha sido reconocido como uno de las más importantes aportes a la poesía latinoamericana de la primera mitad del siglo XX. Los estudios que sobre esta obra se han realizado han mostrado que ésta presenta tres grandes temas centrales: el humor, el erotismo y el sonido; sin embargo, ninguno se ha ocupado de establecer una relación entre esas problemáticas. En este contexto, esta tesis analiza en profundidad la importancia del sonido en esta obra, a la vez que establece, a partir de aquél, sus relaciones, con el humor y el erotismo.

Partimos de una curiosidad sonora, por cuanto el sonido es el centro de este trabajo de investigación que propone al sonido como una parte importante de la palabra, que hace posible, a través del objeto sonoro, la creación de lo que hemos llamado la *imagen poético-sonora*, la cual funciona bajo un principio básico que subyace a la poética de Oliverio Girondo: se debe *crear para deshacer, hacer para deshacer*.

Esta tesis presenta en su primer capítulo el contexto del que debemos partir para poder trabajar con *En la masmédula*. En este entendido, proponemos que se trata de una obra que, a pesar de la distancia que la separa de los movimientos de vanguardia, debe partir de éstos para su estudio, siendo que ésta es resultado de la madurez con la que enfrenta este autor toda la actividad poética de principios del siglo pasado. Si bien son muchos los movimientos vanguardistas que aparecen en este período, sólo vamos a detenernos en aquellos que son importantes para este trabajo.

Desde esta perspectiva tomaremos en cuenta los movimientos de vanguardia que aparecen en la Argentina y los que retoman la importancia del sonido, en la creación artística, en Latino América. Así pues nos interesa el movimiento Ultraísta, que retoma como elemento primordial la metáfora y el

ritmo libre de la métrica y que tiene como uno de sus exponentes más importantes a Jorge Luis Borges; y el movimiento Martín Fierriista, que destaca la importancia de la fonética y en el que destaca la figura de Oliverio Girondo. También nos detendremos en el Modernismo, en tanto que es Rubén Darío quien propone que se debe tratar al poema como un "arreglo" de sonidos, de ritmos y de imágenes; en el Creacionismo, por la apuesta que hace este movimiento por la libertad, la novedad y el humor; en el Movimiento Modernista, por la intención manifiesta de explotar la "polifonía poética" partiendo de un concepto polifónico propiamente musical; y, finalmente, en el Diepalismo, en tanto pretende destacar todo efecto sonoro de la palabra para lograr lo que sus miembros han llamado la "orquestación dispálica".

Por su parte, toda vez que, como se dijo, el humor constituye una parte importante en el estudio de esta obra, retomamos esta categoría en el segundo capítulo de la tesis estableciendo una relación entre el sonido y el humor, a partir de la idea de que el humor recupera de lo cómico la aceptación de que la fantasía cómica puede ilustrarnos sobre el proceder de la imaginación humana; del chiste, la importancia de la elaboración para lograr un efecto cómico; de la risa, la superación de la censura exterior e interior a través de su capacidad liberadora, el principio de la degradación que transfiere al plano material lo elevado, espiritual, ideal y abstracto, y su capacidad de aproximar los objetos para romper con las categorías de lo bueno y lo malo en busca de la ambigüedad y con el fin de convertir el mundo en un lugar de juego.

Finalmente, siguiendo la propuesta del filósofo Alfred Stern, proponemos que el humor es producto de una degradación que aparece en *En la masmédula* como resultado de la degradación que a su vez realiza el significante, materia acústica de la palabra, sobre el significado, concepto de la misma. Proponemos, asimismo, para el caso del humor en *En la masmédula*, dos degradaciones: por creatividad, toda vez que el significante tiene más libertad para crear que el

significado; y por ritmo, por cuanto el significante impone un ritmo al significado al margen del concepto.

El sonido, entonces, a la vez que construye imágenes se constituye en el principio de origen del humor en *En la masmédula*. Así, el humor está estrechamente relacionado, a través del sonido, con el principio de la vida y por lo tanto con el hecho básico de la creación, lo que no quiere decir que el humor, debido a su ambigüedad, no comporte en sí mismo tanto el hacer como el deshacer; aquí sólo queremos destacar que la problemática del humor en esta obra responde principalmente al hacer.

Así llegamos al sonido y es en el tercer capítulo de este trabajo que nos detenemos en este fenómeno físico que nos interesa por tratarse de una materia de movimiento continuo en la que nos hallamos sumergidos, ante la cual no hay hermetismo, y esa fuerza violenta que se dirige hacia todas las músicas posibles. En *En la masmédula*, Gironde resucita nuestra curiosidad sonora y logra reunir el lenguaje poético y el musical, a través de la utilización de palabras que se constituyen en *objetos sonoros*.

Los objetos sonoros son sonidos separados de su fuente, así como lo es un objeto iluminado que no guarda relación con la fuente de luz que lo ilumina. Estos objetos crean su propia realidad, aclarando que aquí no nos interesa detenernos únicamente en la materialidad de esos objetos sonoros sino además buscar en ellos aquello que excede lo corpóreo para encontrar la imagen sonora que, en el caso de *En la masmédula*, es una imagen poético-sonora. El objeto sonoro, como evento acústico, comporta seis períodos en su vida bio-acústica: la señal, el abismo del que parte lo creado; el impacto, el instante en el que lo nombrado cobra vida; el sonido estacionario, en el que aparece ese espacio del tiempo sin tiempo en el que va a aparecer la imagen; la extinción, unidad múltiple de expansión —ritmo de sonido— y de concentración —ritmo de silencio—; la reverberación, el tiempo que transcurre desde que se interrumpe la fuente hasta que se funde con los sonidos ambientales; y la muerte y la

memoria, en cuanto un sonido dura tanto como lo recordamos y hace que el olvido sólo sea posible en ese espacio desconocido que es la muerte, es decir, el silencio, que por ser físicamente inexistente es sólo concepto. Proponemos pues que el silencio contiene al sonido, por lo que nosotros lo denominaremos aquí *el albergue del cuerpo de las palabras*, toda vez que el sonido es materia corporal y como tal susceptible de erotismo.

El hecho factible de que un sonido parta del silencio —que es muerte—, llegue a ser sonido —que es vida— y regrese al espacio del silencio, acompaña a la poética del crear desde el deshacer, del hacer a la vez que se deshace. En este tránsito del silencio al sonido y del sonido al silencio se forma la imagen poético-sonora, y esta actividad creadora aparece claramente cuando se trabajan objetos sonoros siendo éstos unidades que concentran el hacer y el deshacer.

El último capítulo de esta investigación se detiene en el tema de lo erótico, entendido éste como otro de los resultados del trabajo sobre el sonido de las palabras. Trabajamos, entonces, a partir del erotismo de los cuerpos (cuerpos sonoros para el caso de *En la masmédula*), del modo en que el sonido moviliza la vida interior de las palabras a partir de la transgresión. La transgresión parte del principio del movimiento continuo, como el sonido, obra por contagio, como la risa, y degrada, como el humor. Sobre el presupuesto de que no hay transgresión que no comporte violencia en sí misma, principio básico del sonido, proponemos que los objetos sonoros violentan las palabras cuando las desnuda, dejando su sonido al margen del concepto; se les aplica el método de la tortura, separando y fusionando la palabra a partir del sonido; se planifica la experiencia del dolor, la palabra nueva debe dejar rastro de lo que fue; y, por último, en su grado más alto, se las deshace. Es por esta razón que proponemos que el erotismo responde principalmente al deshacer, aunque en sí mismo se encuentren tanto el hacer como el deshacer.

Crear para deshacer, hacer para deshacer, es el principio básico del humor, del objeto sonoro y del erotismo en *En la masmédula*. Ese hacer que deshace aparece como ambigüedad para el caso del humor; está también presente en el objeto sonoro en tanto éste, sonido material, va del silencio en el que se da la señal al silencio en el que muere el sonido, es decir, desde el silencio tesis (dar), en el que se crean los objetos sonoros, hasta el silencio también arsis (alzar), en el que se deshacen los objetos sonoros, teniendo en cuenta que tanto tesis como arsis son el principio y el final de todo sonido. Hacer para deshacer aparece también en el erotismo cuando se violentan y torturan las palabras creando a la vez que se deshace. Pero este crear para deshacer aparece, además, en la estructura misma del presente trabajo, en tanto el capítulo referido al humor está fuertemente relacionado con el hacer. Posteriormente nos encontramos con el capítulo que se refiere al objeto sonoro, que equivale al capítulo de lo creado, en el que aparece la imagen poético-sonora —concebida a partir del hacer para deshacer—, y concluye con el capítulo sobre el erotismo, en tanto aquí se trabaja desde el deshacer.

Las palabras de *En la masmédula* trabajan, por tanto, como objetos sonoros, y la combinación de estos objetos sonoros da como resultado objetos musicales —que para este caso son los poemas—. Pero lo más importante es establecer que esta obra está pensada en sí misma como un objeto sonoro, que inicia su vida bio-acústica con el poema *La Mezcla*, que es equivalente a la señal, y termina con el poema *Cansancio*, equivalente al silencio. Obviamente, nuestra propuesta estaría incompleta si no permitiéramos que las palabras (objetos sonoros) de *En la masmédula* no se convirtieran en objetos musicales. De ahí la importancia de la incorporación, hacia el final del trabajo, de un apéndice en el que se incluye la planificación de la materialización de estos objetos sonoros, elaborada en base a los poemas *Soplosorbos* y *El puro no*, y cuyo trabajo de creación musical estuvo a cargo del maestro Oscar García.

Cabe destacar, para terminar, que en *En la masmédula* Oliverio Gironde trabaja a partir de la idea de *la mezcla*: mezcla de sonido y silencio; de objetos sonoros; de vida y muerte; de humor, sonido y erotismo. Es a partir de esta mezcla que podemos hablar del hacer para deshacer, pues ésta es, por principio, muestra de lo creado a partir del deshacer que es un hacer, en busca de un nuevo lenguaje.

1. Contexto

Es muy difícil aproximarnos a la obra de Oliverio Girondo (1891-1967) sin tocar el tema de las vanguardias. Se debe aclarar que no pretendemos desarrollar y mucho menos agotar o resolver este tema, que, por su importancia y extensión, merece un trabajo aparte. Sólo vamos a presentar aquellos movimientos de vanguardia que nos parecen importantes para este estudio, y vamos a centrar nuestro interés en aquellos que aparecieron en la Argentina.

La vanguardia, según nos explica Hugo Verani en su libro *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, es una noción que refiere a un modo particular de producción de símbolos culturales y a un determinado período de la historia de Occidente. Se trata, entonces, de una producción cultural, de un modo de representación y transformación simbólica de la vida social durante las primeras décadas del siglo XX.

En términos estrictos, la vanguardia va de 1922 a 1932, pero si se realiza una periodización más flexible se puede tomar como fecha inicial, 1909, fecha en que Marinetti hace público su *Manifiesto futurista*, y como fecha límite de cierre, 1935, toda vez que en 1930 muere José Carlos Mariátegui, dejan de circular la revista *Amauta* del Perú y la *Revista de Avance* de Cuba, y que en 1931 aparece la última corriente rupturista: el Movimiento de Vanguardia de Nicaragua. El año 1922 es uno de los más importantes para los movimientos de vanguardia, y el escritor mexicano José Emilio Pacheco es uno de los primeros en llamar la atención sobre "el fenómeno 1922"¹:

¹ Es importante anotar que en 1922 aparece el libro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Girondo, y que, como Verani apunta: "La 'absurda' imaginación de *Espantapájaros* de Oliverio Girondo cierra en 1932 nuestro corpus, abierto en Argentina con los *Papeles de reciénvenido* de Macedonio Fernández y en México con *La Señorita Etc.* de Arqueles Vela" (Verani 1996: 21-22).

"Surge una articulación única de circunstancias históricas y personales en 1922: el año de *Ulises*, *The Waste Land*, *Trilce*, *Desolación*, la Semana de Arte Moderno en Sao Paulo, el nacimiento de *Proa* en Buenos Aires y del estridentismo con *Actual*, hoja de vanguardia" (José Emilio Pacheco en Schwartz 1991: 29).

Verani se detiene en la narrativa de este período vanguardista y apunta como parte de sus características, la invasión de la primera persona y la organización de un relato que no sigue las coordenadas espacio-temporales o las leyes de causa-efecto tradicionales:

La presentación de la narración como "escritura", es decir como producto de la imaginación o ejercicio simbólico de representación que se sabe y se quiere tal, no es nueva. En cierto modo uno podría rastrear tal actitud en la de los modernistas hispanoamericanos y su noción de "écriture artistique". La diferencia sustancial radica, sin embargo, en que mientras éstos creen en la Literatura y en la Belleza prisioneros todavía de una concepción "belletrística", los vanguardistas asumen el arte y la escritura como una "metaescritura". Lo asumen con una actitud lúdica que erosiona, consciente o inconscientemente, los fundamentos del arte tal como les había sido legado por las poéticas anteriores (Verani 1996: 28).

También explica que se desmantelan los fundamentos de la narrativa realista, que se trata de ir en contra del lenguaje "estetizante y mediatizador", se pretende romper la escritura antiliteraria y convencional, que se quiere integrar lo culto y lo popular, se ambiciona que las formas literarias capten el ritmo de esta época cambiante, y que se desarrolla una conciencia crítica y reflexiva; este autor termina su explicación estableciendo que estos escritores

desbordan fronteras genéricas; sobreponen la subjetividad a la verosimilitud; introducen nuevas formas narrativas (obra abierta, metanovela, novela paródica, novela filmica, novela sin ficción); focalizan la narración en el acto de escribir; privilegian una visión humorística, lúdica e irónica; apelan a la complicidad del lector, ostentando la condición de artificio de la literatura, y adaptan una vertiente fantástica surreal (Verani 1996: 60-61).

Por su parte, Guillermo Sucre, a tiempo de establecer que siempre se ha querido mostrar la poesía hispanoamericana como una poesía de la realidad, determina que en muchos casos es una experiencia del lenguaje y una experiencia imaginaria:

Ya es bueno decirlo: el mundo no es sólo realidad sino también experiencia. Y la experiencia del poeta es sobre todo verbal. Es obvio que puede nombrar las cosas, pero, al hacerlo, está tratando en primer lugar con palabras. Esas palabras, a su vez, no expresan al mundo, sino que aluden (interrogan, ordenan) a una experiencia del mundo (Sucre 1985: 18).

Todos los movimientos de vanguardia quieren mostrar de manera particular su "experiencia del mundo" y si pensamos en la corriente del Romanticismo como originaria de los movimientos de vanguardia y de la poesía contemporánea, siguiendo la propuesta de Sucre, vemos que allí ya aparece la búsqueda de un nuevo lenguaje. La presencia del Modernismo es también importante para el surgimiento de los movimientos de vanguardia propiamente dichos:

Toda poesía adquiere sentido a partir de su lenguaje y de la conciencia que el poeta tenga de él. Esa conciencia nace, entre nosotros, con los poetas modernistas: hicieron del idioma poético un cuerpo realmente sensible, liberándolo del roñoso conceptualismo; al mismo tiempo prepararon una actitud crítica frente a todo poder verbal (Sucre 1985: 10).

Guillermo Sucre establece que la sensibilidad americana precede a la obra de Rubén Darío² y que, al mismo tiempo, es resultado de ésta. Lo que más nos interesa del aporte de Darío aparece cuando él propone que la resistencia del poema reside en las formas y cuando postula que se debe tratar al poema como un "arreglo" de sonidos, de ritmos y de imágenes (Cfr. Sucre 1985); pero, muy pocos son los escritores de vanguardia que reconocen la importancia del Modernismo y, por lo general, parten de la idea de ir en contra de todos sus presupuestos:

El vanguardismo suramericano rompe con la herencia simbolista, con la fastuosidad falsa del modernismo, con la retórica y la artificiosidad. Nada de música común, nada de anécdota, nada de pesimismo romantizante (Jorge Carrera Andrade en Schwartz 1991: 448).

1. Movimientos de vanguardia

Con Vicente Huidobro surge en Chile el Creacionismo. Aquí ya aparecen varios principios que otros movimientos de vanguardia comparten, como, por ejemplo: ver el arte como antimimético —prevalece la invención racional sobre la copia emocional— y autónomo, rechazar la tradición romántico-impresionista, privilegiar la elaboración mental impuesta por el poeta y, en el caso del Creacionismo, por el "pequeño dios", desarrollar el verso libre, ocuparse de la espacialización de la página, y abolir la puntuación. Finalmente, como aclara Schwartz, el término 'creacionismo' nació en la conferencia pronunciada en el Ateneo de Buenos Aires, en 1916. Allí Huidobro afirmaba que 'la primera condición del poeta es crear, la segunda, crear y la tercera, crear' (Schwartz 1991: 66), y añade:

² Es importante notar que Oliverio Girondo reconoce la importancia de Darío cuando establece que “[h]asta Darío no existía un idioma tan rudo y maloliente como el español” (Girondo 1998: 170).

Por esta misma época también Borges se encontraba en Madrid. Y si Huidobro llegaba con la influencia del cubo-futurismo de tradición franco-italiana, Borges, después de algunos años de residencia en Zurich, venía impregnado del expresionismo alemán y producía poemas maximalistas de homenaje a la Revolución Rusa. Los dos poetas son responsables de la nueva lírica que iría a convertirse en el ultraísmo español, asimismo representado por Ramón Gómez de la Serna, Rafael Cansinos Asséns y otros seguidores como Gerardo Diego y Juan Larrea (Schwartz 1991: 66-67).

Esta idea del poeta como verdadero creador, también aparece en la propuesta de Mario de Andrade, fundador del movimiento modernista que aparece en el Brasil. Este autor desarrolla la idea de la "polifonía poética" o del "simultaneísmo" en el lenguaje. Siguiendo a Schwartz, vemos que "[i]nspirado en la simultaneidad sonora de la composición musical, Mario de Andrade trata de captar y reflejar en la escritura una percepción simultánea de sensaciones y eventos de la manera menos lineal y mimética posible: 'No repetimos el realismo exterior (fotografía, copia) sino deformándolo (realismo psíquico)" (Schwartz 1991: 119). En este mismo prefacio proponen técnicamente el verso libre, la rima libre y la victoria del diccionario; estéticamente, la sustitución del orden intelectual por el orden subconsciente, la rapidez y la síntesis, y el poliformismo:

Denominaré a este aspecto de la literatura modernista:
POLIFONÍA POÉTICA.

Razones:

Simultaneidad es la coexistencia de cosas y hechos en un momento dado.

Polifonía es la unión artística simultánea de dos o más melodías cuyos efectos pasajeros de golpes de sonidos concurren a un *efecto total final*

Esta circunstancia del EFECTO TOTAL FINAL me llevó a elegir el término polifonía (Mario de Andrade en Schwartz 1991: 133).

Otro de los movimientos importantes es el Antropófago, movimiento que también aparece en el Brasil. Oswald de Andrade es quien escribe el *Manifiesto de la poesía pau Brasil*, en el que básicamente se propone: "asimilar las cualidades del enemigo extranjero para fundirlas con las nacionales" (Schwartz 1991: 135). Este manifiesto presenta como fuentes explícitas a Marx, por lo que proporciona de revolución social y por el *Manifiesto comunista*; a Freud y Breton, por la recuperación del elemento primitivo en el hombre civilizado; y a Montaigne y Rosseau, por la revisión de los conceptos "bárbaro" y "primitivo".

En México, motivado por la Revolución Mexicana de 1910 y por la Revolución Rusa de 1917, aparece el movimiento estridentista, que se distingue por ser un movimiento que trata de aliar la creación estética y la revolución. Como Schwartz apunta, "[1]a caída del general en 1927 significó también el fin del movimiento estridentista. ¡Con lo que pasó a la historia siendo el único movimiento de vanguardia en América Latina que contó con apoyo militar!" (Schwartz 1991: 161).

En Puerto Rico aparecen tres movimientos importantes: el Diepalismo, que nace con la publicación del poema *Orquestación dispálica*, en el diario *El imparcial* del 7 de noviembre de 1921 —es interesante ver que se trata de un poema “[d]e fuerte expresión onomatopéyica, dentro de los moldes proporcionados a los efectos sonoros por la poesía dadaísta” (Schwartz 1991: 183)—, y pocas semanas después de la aparición de este poema, Diego Padró publica su poema *Fugas diepálicas*, en el cual los efectos fonéticos adquieren importancia aún mayor. Otro de los movimientos nace por iniciativa de Vicente Palés Matos: se trata del Euforismo y sobre éste, Schwartz apunta que “[r]eproduce bastante de su retórica: oposición a las formas tradicionales, destrucción del pasado, desprecio por la mujer y exaltación de la máquina, de la velocidad y del peligro” (Schwartz 1991: 185). Finalmente, cabe mencionar el Noísmo, que tenía como características importantes lo breve y lo cómico, y que se identifica con ciertos principios dadaístas.

Las revistas, tanto en Cuba como en el Perú, son importantes para el origen de sus movimientos de vanguardia. En el caso del Perú, la revista *Amauta* (1926-1930), dirigida por José Carlos Mariátegui, y en Cuba metáfora del barco zarpando, presente en el nombre de la revista argentina *Proa*, es recuperada en 'Al levar el anda', texto que abre la *Revista de avance*, publicada en La Habana a partir de 1927: '(...) su tripulación es escasa y todos, mal que bien, sabemos nadar' (Schwartz 1991: 311), y este autor, retomando la propuesta de Carlos Ripio determina que puede considerarse inaugurada la vanguardia en Cuba a partir de 1927, cuando se presenta la exposición "arte nuevo", organizada por la *Revista de avance*.

Sobre el movimiento de vanguardia que aparece en Nicaragua, Schwartz establece que:

[e]l Movimiento de Vanguardia de Nicaragua presenta dos fechas de nacimiento. La primera, de expresión individual, se da con la publicación en el Diario Nicaragüense, en 1927, de la famosa "Oda a Rubén Darío" de José Coronel Urtecho. Escrita con la finalidad de impactar con irreverentes versos libres, la oda inaugura un nuevo estilo literario, convirtiéndose en una especie de manifiesto poético (Schwartz 1991: 204).

La segunda fecha, esta vez colectiva, sería 1931. Urtecho sería quien liderice este grupo de poetas, en el que se encuentran Pablo Antonio Cuadra, Octavio Rocha y Joaquín Pasos.

2. La vanguardia argentina

"En 1921, el joven Borges desembarca en Buenos Aires decidido a cambiar el panorama literario local, hasta entonces dominado por la estética simbolista-decadentista de Rubén Darío" (Schwartz 1991: 100). Aparecen la hoja mural *Prisma* y la revista *Proa*, en las cuales se postulan los principios del movimiento ultraísta.

Ultra: Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los jueguitos de aquellos que comparan entre si cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual representa una visión inédita (Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre, Eduardo Gonzáles Lanuza, Guillermo Juan en Schwartz 1991: 111).

En otro texto titulado *Ultraísmo*, Borges determina los principios para este movimiento, éstos consisten en la reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora; la "tachadura" de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles; la abolición de los trabajos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada; y la síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia (Cfr. Borges en Schwartz 1991).

El ritmo: no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado. La metáfora: esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos — espirituales— el camino más breve (Borges en Schwartz 1991: 103).

Es importante la aclaración que hace Schwartz sobre Borges y Huidobro, mostrándonos que, aunque Borges se haya mostrado antagónico con relación a Huidobro, sus principios estéticos tienen cierta coincidencia con aquellos propuestos por el poeta chileno respecto a ir en contra del arte imitativo y a favor de la deformación. Retomando a Schwartz, vemos que

[a]l mencionar una "estética activa de los prismas", Borges está más próximo de la construcción cubista que de la deformación expresionista. También hay una retomada de los principios de Mallarmé (que menciona, en la presentación a *Un lance de dados*, las "subdivisiones prismáticas de la idea"). Años más tarde Oliverio Girondo hablará también de la "pupila de prisma" (Schwartz 1991: 102).

Borges es, también, quien traza las diferencias entre el Ultraísmo español y el argentino; este es un dato importante porque pocos temas desencadenaron una reacción tan fuerte como el de la ascendencia de Madrid sobre los medios intelectuales hispanoamericanos:

El ultraísmo de Sevilla y Madrid fue una voluntad de renuevo, fue la voluntad de ceñir el tiempo del arte con un ciclo novel, fue una lírica escrita como con grandes letras coloradas en las hojas del calendario y cuyos más preclaros emblemas —el avión, las antenas y la hélice— son decidores de una actualidad cronológica. El ultraísmo en Buenos Aires fue el anhelo de recabar un arte absoluto que no dependiese del prestigio infiel de las voces y que durase en la perennidad del idioma como una certidumbre de hermosura (Jorge Luis Borges en Schwartz 1991: 499).

Las revistas que aparecen en la Argentina pertenecen a las más diversas tendencias y dan a conocer a los escritores que más tarde serán consagrados. Entre éstas, una de las más importantes es sin lugar a dudas *Proa*, una revista trifoliada que "[s]egún Borges, que la dirigía, 'eran tres hojas desplegadas como ese espejo triple que hace movediza y variada la gracia inmóvil de la mujer que refleja'" (Schwartz 1991: 218). *Proa* presenta dos fases, la primera que va de 1922 a 1923, y una segunda que comienza en agosto de 1924; entre la primera y la segunda fase aparece *Inicial*, que duró de octubre de 1923 a noviembre de 1926, pero que estuvo lejos de una postura vanguardista. Es también en 1924 que aparece la revista *Martín Fierro*, dando origen al Martinfierrismo:

De todas esas revistas de los años 20, la más importante, sin duda alguna, fue *Martín Fierro* (1924-1927), por la fecundidad de sus polémicas, por la introducción y valoración de lo nuevo, por la difusión nacional e internacional que tuvo, en fin, por haber contribuido a crear la "nueva sensibilidad" en una época en que, como decía Gironde, "aquí no sucede nada" (Schwartz 1991: 222).

El Martinfierrismo, como explica Schwartz, se aglutina alrededor de su revista y, al igual que con la semana del 22 de Sao Paulo, tuvo un carácter multidisciplinario, convirtiéndose en un órgano de difusión de la nueva poesía, la pintura, la música, la arquitectura, el teatro y el ballet. Después de publicado el *Manifiesto Martín Fierro* en el que se establece que "Martín Fierro tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación" (Oliverio Girondo en Schwartz 1991: 113-114), Oliverio Girondo se convierte en el relator oficial del Martinfierrismo.

Entre las polémicas que marcaron la existencia de la revista, la más importante fue sin duda el "episodio Florida versus Boedo" (Cfr. Schwartz 1991), que dividió a los escritores entre "los de Boedo", inclinados hacia la literatura como instrumento de transformación social, y "los estetizantes de Florida".

Florida está conformada principalmente por las calles San Nicolás y Retiro, sus escritores están caracterizados por su cosmopolitismo y por su propósito de incorporar al panorama cultural argentino los valores estéticos de la vanguardia europea, son los que entienden la obra como forma (Cfr. Mendiola 1998). Aquí se encuentran agrupados escritores como Borges, Molinari, Marechal y Girondo, quienes tienen como medios de expresión las revistas *Prisma*, *Proa*, *Inicial* y, sobre todo, *Martín Fierro*.

Boedo es principalmente la calle Almagro. Aquí se encontrarían los escritores izquierdistas, que entienden la obra como contenido, entre los que se encuentran Enrique y Raúl González Tuñón, Leónidas Barletta, Roberto Mariani y Roberto Arlt (Cfr. Mendiola 1998). Finalmente, Mendiola establece que "‘Florida’ dama a la ‘nueva sensibilidad’, mientras, ‘Boedo’ defiende y pelea la formación de una ‘sociedad nueva’ (Mendiola 1998: 81). Para entender este conflicto, Schwartz propone el siguiente cuadro:

Florida	Boedo
Vanguardia	Izquierda
Ultraísmo	Realismo
<i>Martín Fierro</i>	<i>Extrema izquierda</i>
<i>Proa</i>	<i>Los pensadores. Claridad.</i>
<i>La greguería</i>	El cuento y la novela
La metáfora	El asunto y la composición
Ramón Gómez de la Serna	Fedor Dostoievski

(Schwartz 1991: 539)

3. Características de la vanguardia

Schwartz, a tiempo de establecer que las vanguardias tuvieron demasiadas de imitación y demasiadas de originalidad, propone que la libertad estética constituye el a priori de todos los movimientos de vanguardia:

El sentido de la libertad propicia, por un lado, la disposición para actuar lúdicamente en el momento de crear formas o de combinarlas; y por otro lado, amplía el territorio subjetivo, tanto en su conquista de un más alto grado de conciencia crítica (piedra de toque de la modernidad), cuanto en la dirección, sólo aparentemente contraria, de abrir la escritura a las pulsiones afectivas que los patrones dominantes suelen censurar (Schwartz 1991: 18).

Este autor también propone que una de las utopías vanguardistas es la temática de lo nuevo. Sobre este mismo tema Octavio Paz establece que “[l]o nuevo nos seduce no por nuevo sino por distinto; y lo distinto es la negación, el cuchillo que parte en dos al tiempo: antes y ahora” (Paz 1981: 20-21). La novedad no sólo tiene que ver con el repudio al pasado, también se encuentra presente en las transformaciones formales de la poesía —vale decir: en el verso libre, en la irregularidad métrica, en la liberación de la sintaxis, y en las imágenes poéticas. No es entonces sorprendente encontrar la siguiente afirmación en un manifiesto redactado por Oliverio Girondo: “*Martín Fierro* siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos son capaces

de percibir que nos hallamos en presencia de una 'NUEVA SENSIBILIDAD' y de una 'NUEVA COMPRENSIÓN' (Schwartz 1991: 41).

Pero siguiendo la propuesta de Mendiola, “[q]uizás, el gran descubrimiento de la vanguardia haya sido el sentido del humor, el saber reírse de todo y de todos, incluso, o sobre todo, de uno mismo” (Mendiola 1998: 212). Nos interesa ver que el humor es tomado por la vanguardia como negación del sentimentalismo y como un arma contra todo “arte pretendidamente serio o trascendental” (cfr. Mendiola). Al respecto, aclara este autor, retomando la propuesta de Ramón Gómez de la Serna, que:

[e]l humor muestra el doble de toda cosa... (...) El humorismo es una situación *sui generis* y superior para juzgar la vida que pasa, para desarmar lo alevoso. Es el intermedio entre el enloquecer de locura o el mediocrizarse de cordura (...) En el humor se mezcla todo lo inconcluso... (...) En el humorismo se falta a esa ley escolar que prohíbe sumar cosas heterogéneas, y de esa rebeldía saca su mayor provecho (...) Vive de poner en espectáculo lo menos espectacular, y consigue con sus dislates una nueva movimentación de la vida, una particular aceleración de su ritmo (...) En el humorismo está la fraternidad de todas las cosas, y los absurdos que tienen una sed pavorosa de realizarse, se realizan al fin, tienen una especie de vida sobrenatural (Mendiola 1998: 214-215).

Verani también conviene en que un elemento central para la consideración global de la vanguardia es el humor. Aclara que no se trata del humor por sí mismo, sino del humor como una de las manifestaciones de la desacralización de lo literario. Propone que estos textos “[n]o han de juzgarse como producto estético acabado, sino como textos de ruptura que abren las puertas a la imaginación, a la ambigüedad, al humor, a la pluralidad significativa y a la subversión del lenguaje, acentuado el carácter activo del acto de leer” (Verani 1996: 69). Finalmente, y en coincidencia con la reflexión de Edgar Bayley, creemos que “[n]o puede evitarse, al hablar de Oliverio Girondo, la evocación de su jovialidad, de su humor, su sentido de la aventura y del

absurdo (...)” (Bayley 1997: 8). Como se puede ver, la búsqueda de un efecto cómico es una característica que aparece a lo largo de todas las obras de Oliverio Girondo, y en particular en *En la masmédula*, ya se trate de un chiste informal, de la elaboración de un mundo caricaturesco, de una propuesta irónica, de un manifiesto sarcástico, de una suerte de juego paródico, o de la inmersión en el universo del humor.

4. Oliverio Girondo

En el clima propio del Ultraísmo bonaerense aparece Oliverio Girondo, uno de los poetas más innovadores de los años veinte. Nace en 1891, en la calle Lavalle 1035, en la ciudad de Buenos Aires, y para 1909 decide seguir la carrera de abogacía a condición de que sus padres lo lleven anualmente a Europa. En 1911 funda con sus amigos el periódico literario *Comoedia*. Para 1922 publica su primer libro titulado *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, con lo que se coloca dentro de la vanguardia artística; más tarde, en 1925, aparece *Calcomanías*, y en 1926 conoce a Norah Lange, con quien se casa en 1943. En 1932 aparece su libro *Espantapájaros*, en 1937, *Interlunio*; para 1942 publica *Persuasión de los días*, y en 1946, *Campo nuestro*. Hacia 1950 ingresa en el arte de la pintura, y en 1956 publica su último libro, *En la masmédula*, libro del cual tira una primera edición limitada y del que más tarde, en 1960 junto a Arturo Cuadrado y Carlos A. Mazzanti, graba un disco de larga duración. Muere en Buenos Aires el 24 de enero de 1967.

Vivió en una casa con huacos peruanos y adornos marroquíes, rodeado de amigos y en veladas nocturnas, pero algo cambió con la edad en el poeta de las imágenes plásticas, la sensualidad casi libidinosa, los paisajes movedizos, las niñas reprimidas de Flores y los marineros borrachos. No en vano había avanzado el siglo. El mundo lentamente abandonó a Oliverio Girondo. Y su poesía celebratoria desembocó como un río subterráneo en *Persuasión de*

las horas y En la masmédula, donde el lenguaje llega al balbuceo (Aulicino 1997: 2).

Cuando se le preguntaba acerca de sus ideas en cuanto a la forma poética, contestaba que cada cual debe buscar una que se adapte "a la conformación de su estómago, de sus piernas, de su nariz"; sobre el metro opinaba que se trataba de un "adminículo de tendero"; sobre la rima, que era "un trampolín que sólo sirve, la mayoría de las veces, para saltar de un verbo al otro, dando una pirueta en el vacío" (Cfr. Schwartz 1987). Se trataba de un hombre que cuando la conversación decaía se marchaba diciendo "[a]greguen ustedes lo que quieran: digan cuanto se les ocurra" (Schwartz 1987: 45).

Mira largamente las cosas y de golpe les tira un manotón. Luego las estruja, las guarda (...) Esa antigua metáfora que anima y alza las cosas inanimadas —la que grabó en la *Eneida* lo del río indignado contra el puente (...) y prodigiosamente escribió las figuras bíblicas de 'Se alegraría la tierra desierta, dará saltos la soledad y florecerá como azucena'— toma prestigio bajo su pluma. Ante los ojos de Girondo, ante su desenvainado mirar, que yo dije una vez, las cosas dialogizan, mienten, se influyen. Hasta la propia quietación de las cosas es activa para él y ejerce una causalidad (Jorge Luis Borges en Mendiola 1998: 232).

4.1 *Obras de Oliverio Girondo*

Son tres las obras de este autor que pertenecen al periodo estrictamente vanguardista: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, *Calcomanías* y *Espantapájaros*, se trata del periodo que va de 1922 a 1932. En estos tres libros vemos que hay una intención de reflexión sobre el lenguaje y una voluntad de elaborar nuevas imágenes.

Tanto en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* como en *Calcomanías* aparece como rasgo dominante el tema del viaje, del "pasaje del mundo" (Cfr. Sucre), se trata "del recorrido por las formas concretas, se instaura el diálogo con lo inmediato, la relación instantánea con las cosas, la experiencia con los sentidos y el mundo exterior" (Anónimo - Internet). Sobre el primero de sus libros, Ulda Cuevas explica que se trata de un estilo fragmentario que está de acuerdo con la realidad percibida a pedazos, y sobre el segundo, propone que tiene como característica importante el humor. Sobre este punto, Yurkievich propone que:

Manto *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* como *Calcomanías* (1925) son libros de aprendizaje, tributarios de la preceptiva ultraísta —ritmos de urbe moderna, furor neologista, gemas metafóricas— que Gironde aplica en superficie (Yurkievich 1973: 141).

Debe quedar claramente establecido que en la primera obra de Gironde es privilegiado el espacio urbano, el autor "[e]n opinión de Francine Masiello, (...) 'invade lugares públicos y descansa en aquellos cafés o calles de la ciudad que le proporcionan abundancia de material visual'(...)" (Mendiola 1998: 45). Se trata de un espacio exterior, como bien dice Mendiola: "[e]n Gironde (...) predomina una mirada de puertas afuera, donde el espacio privado de la casa apenas aparece reseñado" (Mendiola 1998: 238); este mismo autor se detiene en el espacio que aparece en *Espantapájaros* y establece que se nos presenta una percepción surreal del espacio urbano:

(...) otra obra de cuño nítidamente surrealista es *Espantapájaros* (1932), del poeta argentino Oliverio Gironde. Veinticuatro fragmentos y un caligrama bicolor, representación icónica del espantajo, componen este volumen de prosa poética, altamente experimental para su época: un surrealismo donde prevalece lo grotesco, la estetización de la fealdad y el *humour*. El surrealismo argentino no tiene continuidad como movimiento, pero más tarde

se arraigó como estilo poético en autores de la talla de Aldo Pellegrini, Olga Orozco, y Enrique Molina y, finalmente, en la generación posterior a Gironde y contemporánea del surrealismo de Octavio Paz (Schwartz 1991: 417).

Espantapájaros, considerado como uno de los libros más intensos de este período de Gironde, presenta textos "configuradores de un espacio psicológico con visiones del Absurdo, texto (y no sé si alguien lo ha dicho antes) que preceden toda una zona de la literatura fantástica que se cultivaría posteriormente (Cortázar, Ribeyro, Arreola). Asimismo, *Interludio* (1937), extraño y alucinante relato sobre el fracaso humano" (Urtecho - Internet). Esta obra presenta un lugar intermedio entre la tierra y el sueño, entre la realidad y el deseo. Otra característica importante de este libro es la presencia del sonido, por cuanto se trata de relatos que

extremen la multiplicidad de las resonancias imprevisibles del lenguaje, que acogen cualquier ocurrencia. Relatos limítrofes, los llama Saúl Yurkievich, "microrrelatos en estado embrionario" en los cuales los géneros se interpenetran y todo intento de clasificación es inapropiado. La exuberancia de los juegos verbales de Gironde y el desdén humorístico de la acartonada seriedad predominante en su tiempo, revelan una preocupación muy actual por redefinir el acto de escribir (Verani 1996: 46).

La crítica literaria considera que con el libro *Persuasión de los días* (1942) se abre otra etapa en la poesía de Oliverio Gironde, pero entre su primera etapa vanguardista y la segunda nos encontramos con *Interludio* (1937), libro que, según Ramón Gómez de la Serna, es el "tango de Oliverio"; vemos entonces que se trata de una obra que reúne dos artes, pues además de la música incorpora la pintura:

Destacamos los "admirables, abismáticos y complejos aguafuertes" que adornan el libro *Interludio* de Oliverio Gironde. Los grabados incluidos en el libro de Gironde son fiel reflejo del contenido del libro. En estas composiciones la negrura y el tormento de una ciudad tétrica y extraña taladran al personaje hasta reducir su carne al puro hueso (Mendiola 1998: 134).

Guillermo Sucre propone que en *Persuasión de los días* hay una exaltación de la "elementariedad" y que para esto se vale de recursos técnicos como la enumeración, las imágenes directas, el despojo de la sintaxis y el verso breve. Sobre este libro, Molina opina que "[y]a no son los movimientos y las significaciones del sueño y la imaginación lo que se impone, sino un sentimiento de náusea" (Gironde 1998: 32). Cuevas coincide con esta visión cuando dice que

(...) hay una exacerbación del dolor, un revolcarse gustosamente en "flatulentos caldos de terror y ayuno". La permanente "invitación al vómito", "los relinchos de angustia" llegaron hasta el fondo, hasta la médula (Cuevas - Internet).

Con *Campo nuestro* (1946) volvemos a un espacio exterior. Se trata de un solo poema en el que, según Molina, se encuentra "una patética serenidad, esa especie de solemne tristeza que tiene el paisaje de la pampa al que alude" (Gironde 1998: 40).

4.2 *En la masmédula*

En 1956, Oliverio Gironde publica *En la masmédula*. Se trata de su último libro, que es también, ya lo habíamos dicho, el único libro que se graba en un disco de larga duración. Si bien este libro aparece lejos de todos los movimientos de vanguardia, se debe partir de éstos para entender la posibilidad de su existencia, y coincidimos con Cuevas cuando propone que todas las obras que la preceden hacen de "caldo de cultivo", pues evidentemente Gironde

retorna aquello que explora en sus libros anteriores: la importancia del espacio, el movimiento en viaje, el humor y la recurrencia a asociaciones de carácter fónico. Al respecto, dice Rubén Vargas:

Decir que la obra poética de Girondo culmina con *En la masmédula*, no es solamente marcar un dato cronológico, sino también y sobre todo, el señalamiento del curso ascendente, en cuanto a la radicalización de recursos y propuestas se refiere, que comporta su escritura. En efecto, si bien es cierto que la experimentación está presente desde el primero de sus libros, no es menos cierto que es el último donde es llevada sistemáticamente hasta sus últimas consecuencias (Vargas 1990: 30).

En coincidencia con la propuesta de Vargas, creemos que ya no se trata "del mero ejercicio de la novedad o de la fidelidad al afán renovador de la vanguardia, sino de la auténtica persecución de un absoluto expresivo, de la búsqueda de una fundamentación para la experiencia poética en las últimas fronteras del lenguaje" (Vargas 1990: 30), y para lograrlo, fusiona palabras, intercambia sílabas o fonemas, usa de manera irregular y a veces doble los prefijos, adjetiva sustantivos y sustantiva otros vocablos, crea verbos y aprovecha el poder fonético del lenguaje a través de aliteraciones y asonancias. Sobre esta obra, decía el propio Girondo:

Libro de dilatada insatisfacción, entre otras cosas, insatisfacción por la desesperanza —por momentos esperanzada— de nuestro tiempo; insatisfacción por los remanoseados "ismos" de todas las calañas y, muy particularmente, por el architedioso y lazamiento neoclacisismo; insatisfacción por el desgaste y la inocuidad del lenguaje que angustia a todo escritor, para sólo referirme a algunas de las innumerables insatisfacciones que nos quejan, no podría, ni puede esperarse que ese libro me satisfaga. He de confesar, sin embargo, que en determinados y fugaces momentos de candoroso optimismo, casi consigue persuadirme de que realmente existe y de que no obstante sus cuantiosos y transparentes defectos, quizá permita vislumbrar, algo así como el trasunto de una visión propia, por limitada que me parezca y que resulte. En ese conglomerado de

poemas, en todo caso, he intentado ahondar y resumir mis experiencias anteriores, en contra de lo que supone la pereza de ciertos lectores, que se detienen en lo exterior de sus aparentes, más que reales innovaciones idiomáticas, y en sus legítimos, aunque acaso excesivos incestos y adulterios lexicográficos, sin advertir que constituyen algo más que simples medios de expresión, pues aunque parezca mentira, no sólo el "lector común", sino el especializado, comete entre nosotros, el elefantiásico error de pretender diferenciar constantemente, el fondo de la forma (Entrevista a Oliverio Gironde de la revista *Crítica* retomada por Schwartz 1987: 47).

4.3 *En la masmédula, Altazor y Trilce*

Por la manera en la que *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro, *Trilce* (1922) de César Vallejo y *En la masmédula* trabajan el tema de la búsqueda de un lenguaje, podemos hablar de una relación entre estas tres obras.

Altazor trabaja la precisión verbal, el pensamiento como forma, la exactitud en cada uno de sus poemas, la simplificación de la sintaxis, vemos que trabaja detenidamente sobre el lenguaje y la creación de una nueva manera de articularlo:

Experiencia formal quiere decir, pues, experiencia *física* del lenguaje, que es el paso previo para cobrar conciencia del él. En sus mejores momentos, los poemas de Huidobro cumplen esta función: no sólo rescatan la plenitud de la palabra, también hacen que lo *significado* surja como aprehensión profunda del *significante* (Sucre 1985: 93).

Si bien Huidobro trabaja mucho la relación entre el espacio verbal y el visual —es conocida su relación con los pintores cubistas—, *Altazor* es la obra en la que más que el sentido visual se trabaja el auditivo; a lo largo de los siete cantos, Huidobro propone dejar los significados de las palabras y buscar nuevos signos y siguiendo sus postulados creacionistas, crear un mundo paralelo,

independiente del mundo real y hacer que este juego como experimentación desemboque en un canto.

No se pueden dejar de lado las diferencias que existen entre *Altazor* y *En la masmédula*. A pesar de que en ambos casos se parte del mismo principio, trabajar un nuevo lenguaje, en *En la masmédula*, la sintaxis no se simplifica, se anula, y la diferencia más importante consiste en que este libro de Girondo no va hacia la creación de un nuevo lenguaje, sino que parte de éste y se instala en él. En *En la masmédula* no es un viaje, en siete cantos, para llegar a ese nuevo lenguaje, desde el principio se propone la idea de trabajar a partir de una mezcla. Vemos que *Altazor* comienza con un lenguaje totalmente entendible, que se va "desintegrando, cantando" hacia el final; en el caso de *En la masmédula*, nos encontramos con un lenguaje totalmente innovador desde el primer poema. En *En la masmédula* no hay azor alguno que cante; es, por principio, un canto.

Vallejo había establecido que lo que importa en el poema no es lo que se dice sino la manera de decirlo, y eso aparece claramente en *Trilce*. En búsqueda de su lenguaje, este libro trabaja nuevas normas ortográficas, mezcla tipos de letra, transporta elementos de otras disciplinas, corrompe normas gramaticales, utiliza neologismos, varía la función y la categoría de las palabras, utiliza arcaísmos y un lenguaje coloquial. Aquí también aparecen grandes diferencias con *En la masmédula*, pues en la obra de Girondo no hay un desafío a las normas ortográficas, tampoco hay mezcla tipográfica o incorporación de elementos de otras disciplinas. En lo que coinciden estas dos obras es en la utilización de arcaísmos y en el cambio de función y categoría gramatical de algunas palabras. Finalmente, siguiendo la propuesta de Ulda Cuevas, vemos que

Girondo no se sitúa en un espacio social como Vallejo, rebelándose contra un sistema injusto. Es la angustia existencial la que preside el impulso de refundar el idioma (Cuevas - Internet).

Si Huidobro pretende crear otra realidad y Vallejo inventarla, Girondo propone mezclar fragmentos de realidad para hacer aparecer otra. Para lo cual, fragmenta palabras y esto desencadena una mezcla de conceptos, de imágenes y de sonidos. Entonces vemos al azor de Huidobro creando en el transcurso de su viaje un mundo paralelo; al hombre desértico de Vallejo inventando su realidad a partir de un número secreto, misterioso y sagrado; y a Oliverio Girondo, generando, como él mismo dice:

la total mezcla plena
 la pura impura mezcla que me merina los machimbres el almamasa tensa las
 - - tercas hembras tuercas
 la mezcla
 sí
 la mezcla con que adherí mis puentes (219)³.

4.4 Girondo y el humor

Son muchos los escritores que a la hora de hablar de Oliverio Girondo tratan el tema del humor; para ello, la mayoría trabaja con sus primeros libros, es decir *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, *Calcomanías*, y *Espantapájaros*. Al respecto, Beatriz de Nóbile señala que “‘el imaginismo, en los primeros libros de Girondo, ofrece un espectáculo insólito para la literatura argentina, en cuanto incorpora el humor como instrumento artístico tan válido como la estructura rítmica que dan el metro y la rima en el poema’ (Beatriz de Nóbile en Mendiola 1998: 216). Mendiola, a su vez, establece que los

³ Todos los poemas que citamos del libro *En la masmédula* de Oliverio Girondo están en: Girondo, Oliverio, *Obra completa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria Chile, 1999.

procedimientos humorísticos utilizados por Girondo en su primera obra se encaminan hacia la obtención de una visión caricaturesca o grotesca de la realidad (Cfr. Mendiola 1998), a lo que Schwartz añade la visión esperpéntica del mundo. De acuerdo con esta visión, podemos decir que Girondo presenta en sus primeros libros una visión humorística de la realidad, se trata de una realidad disminuida, producto de una degradación, que conduce a lo grotesco. Al respecto, nos interesa establecer que si bien el humor se encuentra presente en las primeras obras de Girondo, también se encuentra presente en su último libro; partiendo de la idea de que el efecto humorístico en éste es, también, producto de una degradación, en este caso ya no se trata de la degradación de la realidad, sino de la degradación de la lengua en sí misma.

La temática de la degradación nos parece fundamental a la hora de hablar de la importancia del humor en la obra de Girondo, por lo que cuando tratemos el tema del humor en el capítulo siguiente, la desarrollaremos con mayor detenimiento.

II. Humor

1. Lo cómico

Es propio al ser humano saber reconocer la alegría. Parece, sin embargo, que diferenciar las distintas formas en las que se manifiesta lo alegre, le es más complicado; y determinar si se trata de un chiste, de ironía, risa, sátira, o humor, requiere de él un trabajo más detenido.

Resulta, entonces, importante establecer las diferencias que existen entre todas estas formas en las que se manifiesta lo alegre, para que, en principio, justifiquemos la elección del humor —una de las formas en las que se manifiesta lo alegre—, a la hora de leer *En la masmédula* de Oliverio Girondo y, después, podamos establecer el concepto de humor con el que vamos a trabajar. Para lograr estos dos objetivos, en una primera parte, vamos a explicar en que consiste "lo cómico"; luego trataremos el tema de "la risa"; en una tercera parte vamos a detenernos en "el chiste"; y finalmente trabajaremos el concepto de "humor".

Partimos, entonces del hecho real de que nuestro mundo es un mundo en el que se llora y se ríe, que la alegría y la tristeza, son parte del ser humano, y que experimentar alegría es, al mismo tiempo lidiar con la tristeza. Parecería que se tratara de una oposición en la cual si se está alegre, no se está triste, pero, la conjunción de lo alegre y lo triste no obedece a este razonamiento. Estar alegre es, también, estar triste.

Resulta común que se oponga la alegría a la tristeza y que se trate de explicar todas las formas en las que se manifiesta lo alegre por medio de otras oposiciones; en esto consiste la *teoría del contraste*, la cual trabaja a partir de opuestos. Varios autores ven “‘la esencia de lo cómico en el contraste intelectual entre la idea y la falsa realización' (R.W. Emerson en Stern 1950: 25). Proponen que "Mo risible proviene de un contraste moral que, de manera inofensiva, es puesto en relación con nuestros sentidos (Goethe en Stern 1950:

24), y que “[l]a risa proviene en todos los casos (...) de la incongruencia súbitamente descubierta entre un concepto y los objetos reales, que han sido pensados con ese concepto (...) la risa no es más que la expresión de la incongruencia (...)” (A. Schopenhauer en Stern 1950: 25-26). Finalmente, debemos aclarar que si bien el contraste puede ser parte de todas las formas en las que se manifiesta lo alegre, no es suficiente para explicar la existencia de lo cómico, la risa, el chiste, el humor, la ironía y la sátira.

Lo cómico, una de las formas de lo alegre, ha sido estudiado por el filósofo francés Enrique Bergson, quien propone que la fantasía cómica puede ilustrarnos sobre el proceder de la imaginación humana, social, colectiva y popular. Parte de la idea de que nos reímos cuando una persona nos da la imagen de una cosa y afirma que lo mecánico amoldado a lo vivo produce un efecto cómico. Es así que “[l]as actitudes, los gestos y los movimientos del cuerpo humano mueven a risa, en la medida exacta en que dicho cuerpo nos da la idea de un simple mecanismo” (Bergson 1942: 49).

Resulta cómico, entonces, todo incidente que llama nuestra atención sobre la parte física de una persona en el momento en el que nos ocupábamos de su aspecto moral, y propone, también, como ley general que "si una causa produce un efecto cómico, éste será tanto más cómico cuanto más natural nos parece la causa que lo determina. (...) Pero esa distracción nos parecerá más ridícula si hemos seguido su nacimiento y su desarrollo, si conocemos su origen y podemos rehacer su historia" (Bergson 1942: 37).

El haber dejado establecido que sólo los seres humanos podemos ser cómicos es, a nuestro entender, el gran aporte de Bergson. Lo cómico, entonces, está en la persona misma y de ésta recibe materia, forma, causa y ocasión. Pero, si bien este autor está totalmente acertado cuando relaciona lo cómico con lo humano, es importante ver que para Bergson lo cómico se dirige a la inteligencia pura y sostiene que en una sociedad de puras inteligencias probablemente no se lloraría, pero quizá todavía se podría reír. Sin embargo, la alegría y la tristeza

no son entidades racionales, sino emotivas; por lo tanto, lo cómico —esa forma en la que se manifiesta lo alegre— no puede depender sólo de la inteligencia: lo cómico es un producto de la razón y de la emoción.

2. La risa

La risa, como las otras formas en las que se manifiesta lo alegre, es también parte del ser humano, pero, tiene como rasgo diferencial el poner en contacto al ser humano con su sociedad. Bergson explica que la función de la risa consiste en reprimir toda tendencia aisladora, que su objeto es corregir la rigidez y darle una nueva flexibilidad —no olvidemos que Bergson explica el efecto cómico como resultado de la rigidez sobre la flexibilidad propiamente humana— que adapta, nuevamente, al ser humano a su medio:

Por esto, toda *rigidez* del carácter, toda *rigidez* del espíritu y aun del cuerpo serán sospechosas para la sociedad, pudiendo ser indicio de una actividad que va adormeciéndose y de una actitud que va aislándose, apartándose del centro común, en derredor del cual gravita toda la sociedad. Puede ser, en suma, el indicio de una excentricidad. Sin embargo, la sociedad no puede reprimirla materialmente, dado que no es objeto de una agresión material. Se encuentra frente a algo que la perturba, pero sólo como síntoma, como una amenaza, a lo sumo como un gesto, al cual responde con otro. La risa debe ser algo parecido a *gesto social* (Bergson 1942: 42).

Este autor termina su propuesta sobre la risa, estableciendo que ésta "no puede ser totalmente justa, y repito que no debe ser tampoco buena" (Bergson 1942: 174). Pero para nuestro estudio es importante tener en cuenta que el aspecto social de la risa tiene una doble característica: si bien la risa es crítica de la sociedad hacia el individuo, es también una crítica del individuo con respecto a la sociedad. El filósofo Alfred Stern propone que la risa se revela como un juicio de valor negativo concerniente a una degradación de valores:

Son cómicos todo incidente y todo proceder que desvían nuestra atención de un valor a un no-valor, o de un valor intrínseco a un valor instrumental, equivaliendo ambos casos a una degradación de valores que provoca el instintivo juicio de valor negativo que es la risa (Stern 1950: 56).

Es así que la sociedad se sirve de la risa para conservar su sistema de valores, degradando cualquier otro sistema en competencia, y se sirve del llanto para consolidar de manera directa su sistema de valores. Sin embargo, no podemos olvidar que existe una gran diferencia entre la risa y el llanto, puesto que mientras la risa es provocada por una *degradación* de valores, el llanto es producto de una *pérdida* de valores. Como dice Stern: "Si toda risa ante lo cómico es la expresión instintiva de un juicio de valor negativo concerniente a una degradación de valores, todo llanto es la expresión instintiva de un juicio de valor positivo sobre valores amenazados, perdidos, irrealizados o irrealizables" (Stern 1950: 65). Pero apreciamos la risa de manera positiva, aunque exprese un juicio de valor negativo, y apreciamos el llanto de manera negativa, aunque exprese un juicio de valor positivo:

Por lo que concierne al llanto, la situación es bien clara; pues al expresar con nuestras lágrimas que apreciamos de manera positiva ciertos valores, es evidente que lo que lloramos es la amenaza, el carácter irrealizable o la pérdida de esos valores positivos. Y la amenaza, el carácter irrealizable y la pérdida de valores positivos son, con toda evidencia, valores negativos. Por eso el llanto constituye un valor negativo y no nos gusta llorar (Stern 1950: 67).

Desde ese ángulo, la risa y el llanto tienen en común el poder de consolidar un grupo porque expresan instintivos juicios de valor que denotan una comunidad de apreciaciones. El valor positivo del juicio de valor negativo que expresa la risa, se deducirá así de la libertad de apreciación reconquistada

por el individuo con relación a la autoridad de la sociedad, que trata siempre de imponerle su sistema de valores.

William E. Mitchell, profesor de Antropología en la Universidad de Vermont —Burlington—, en su libro *Clowning as critical practice*, propone para la payasada algo similar:

As the title of the book indicates, clowning is a *critical* practice; critical both in the sense of its censorious pronouncements about others and in the sense of its ability to initiate change at a decisive juncture in human affairs. In either case, the work of the clown is avowedly political. The clown is passionately opinionated about the human condition and, via parody and burlesque, breaks the frames of proper behavior to instruct, criticize, and transform. Whether the clowning performance is a critique of others' actions, appearances, and beliefs or is initiated to effect a cultural transformation, the clown is a political force who commands recognition (Mitchell 1992: viii).

Pero si bien la risa como gesto social, reprime, vemos que comporta un importante carácter liberador. Sobre este aspecto, es importante retomar la propuesta de Bajtin sobre la risa.

Mijail Bajtin (1895-1975) es considerado uno de los grandes teóricos de la literatura del siglo XX. Se considera que el alcance histórico de su obra y las condiciones políticas en las que escribió (la represión política bajo Stalin) han hecho de él un filósofo social importante (Cfr. Lechte 1994). Este autor, en principio, establece una relación directa entre la risa y el género literario de la novela y propone que ya en la prehistoria de la palabra novelesca se puede observar la acción de dos factores importantes: la risa y el plurilingüismo:

La risa ha organizado las formas más antiguas de representación del lenguaje, que no eran otra cosa, al principio, que la *ridiculización* del lenguaje ajeno y de la palabra directa ajena. El plurilingüismo, y ligada a él la *recíproca iluminación de los lenguajes*, han elevado esas formas hasta un nuevo escalón artístico

ideológico, en donde ha sido posible la aparición del género novelesco (Bajtín 1989: 420-421).

Bajtín propone que es la risa la que destruye la distancia épica y, en general, toda distancia jerárquica, que aísla al plantear ciertos valores:

Representado por una figura alejada, el objeto no podría ser cómico; es necesario obligatoriamente aproximarlos para convertirlos en materia de risa; todo lo ridículo es próximo, toda creación satírica funciona en la zona de la proximidad máxima. La risa posee la notable facultad de aproximar el objeto, introduce el objeto en la zona del contacto brutal en donde puede tocárselo, palparlo por todas partes (...) (Bajtín 1977: 58).

Esta proximidad rompe con las categorías de lo bueno y lo malo, "ambivalente y universal", hace del mundo un lugar de juego. Es aquí donde Bajtín nos presenta la noción de "carnaval". Éste, según nos aclara el autor, no es una forma artística de espectáculo teatral —no pertenece al dominio del arte—, es una segunda vida del pueblo basada en la risa que penetra la universalidad, la libertad, la igualdad y la abundancia. Con relación a esto último, dice Javier Sanjinés:

Hecho para el pueblo, el carnaval es la vida festiva del pueblo. Vida festiva quiere decir aquí no la alegría y el júbilo religiosos, sino algo radicalmente diferente que se explica por su naturaleza compleja del humor, de la risa. Si la alegría y el júbilo religiosos son esencialmente serios, la risa popular es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez (Sanjinés 1984: 78-79).

El carnaval, basado en el principio de la risa, es, siguiendo esta propuesta, la segunda vida del pueblo, su vida festiva y, como tal, presenta elementos característicos del juego. Parte importante de éste es la utilización del motivo del cuerpo humano. Bajtín propone que una antropología de la fiesta debe estudiar

las partes altas y bajas del cuerpo y establece, para la risa medieval y renacentista, la estética del grotesco. Al respecto, debemos decir que las imágenes del realismo grotesco son aquellas en las que

el elemento espontáneo material y corporal es un principio profundamente *positivo* que, por otra parte, no aparece bajo una forma egoísta ni separado de los demás aspectos vitales. El *principio material y corporal* es percibido como *universal y popular*, y como tal, se opone a toda *separación de las raíces materiales y corporales del mundo*, a todo *aislamiento y confinamiento en sí mismo*, a todo carácter ideal abstracto o *intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo* (Bajtín 1998: 23-24).

En el realismo grotesco, junto con las imágenes grotescas de ancianas embarazadas que ríen —que reúnen un cuerpo que desaparece y otro que es lanzado al mundo—, encontramos el tiempo como una yuxtaposición, se trata de un tiempo cíclico en el que se reúnen principio y fin.

El rasgo que nos interesa del realismo grotesco es el de la degradación, la transferencia del plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto, punto que, como dice Bajtín, “[e]n el realismo grotesco, la degradación de lo sublime no tiene un carácter formal o relativo. Lo 'alto' y lo 'bajo' poseen allí un sentido completo y rigurosamente topográfico. Lo 'alto' es el cielo; lo 'bajo' es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno)” (Bajtín 1998: 25). Con el realismo grotesco se “ilumina la osadía inventiva”, se asocian elementos heterogéneos, se aproxima lo que está lejano, se “permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo” (Bajtín 1998: 37). Sobre este aspecto añade que “[s]e buscaba el lado débil del sentido, la imagen y el sonido de las palabras y ritos sagrados que permitían convertirlos en objeto de burla a través de un mínimo detalle que

hacía descender el ritual sacro a lo 'inferior' material y corporal" (Bajtín 1998: 83).

La risa medieval, festiva, de aquellas fiestas paródico transformistas "de los necios" y "del asno", en las que casi todo estaba permitido, se convierte en el barroco en monológica y cerrada, desprovista de profunda y genuina ambivalencia, una risa que nunca eleva cuando degrada.

En el siglo XVII se estatiza la vida de la fiesta; ésta queda relegada a lo privado, se pierden los lazos con la "cultura popular de la plaza pública". Según Sanjinés, "[1]a risa barroca, que ha suplantado el diálogo por el monólogo dogmático y la ambivalencia por la ambigüedad, se ubica en el proceso de descomposición del discurso carnavalesco, proceso que rompe con el realismo grotesco de los siglos XV y XVI, y culmina con lo grotesco romántico del siglo XVIII" (Sanjinés 1984: 105). Sobre este punto, dice Bajtín:

El principio de la risa sufre una transformación muy importante. La risa subsiste, por cierto; no desaparece ni es excluida como en las obras "serias"; pero en el romanticismo grotesco la risa es atenuada, y toma la forra del humor, de ironía y sarcasmo. Deja de ser jocosa y alegre. El aspecto *regenerador* y positivo de la risa se reduce extremadamente (Bajtín 1998: 40).

El romanticismo grotesco glorifica la fuerza liberadora de la risa, pero no alude a su fuerza regeneradora, de allí que, según Bajtín, pierda su tono jocoso y alegre. Luego aparecen el grotesco modernista que retorna las tradiciones del grotesco romántico y se desarrolla bajo la influencia del existencialismo, y el grotesco realista que retorna la cultura popular y el carnaval.

La risa de la que nos habla Bajtín resulta, entonces, muy importante a la hora de tratar la degradación y la libertad, pues no debemos olvidar que

[1]a risa superó no sólo la censura exterior, sino ante todo el gran CENSOR INTERIOR, el miedo a lo sagrado, la prohibición autorizada, el pasado, el poder, el miedo anclado en el espíritu humano desde hace miles de años. (...) Por eso fue que la risa nunca pudo ser convertida en un instrumento de opresión o embrutecimiento del pueblo. Nunca pudo oficializarse, fue siempre un arma de liberación en las manos del pueblo (Bajtín 1998: 89).

3. El chiste

Sigmund Freud es uno de los autores que con más detenimiento ha estudiado esta forma en la que se manifiesta la alegría. Freud propone que los chistes, al igual que los sueños, se forman en el inconsciente, y, lo más importante, que ambos son producto de una elaboración.

Sobre los sueños, explica que la elaboración onírica es un resto diurno, de manera que los deseos que surgen de las ideas latentes son un grado preliminar y con éste los deseos descienden a lo inconsciente. "El material de las ideas latentes experimenta durante la elaboración onírica una extraordinaria compresión o *condensación* (...)" (Freud 1 — Cd-Rom). El sueño, entonces, es desplazado con respecto a las ideas latentes y el que aparezca como extraño e incomprensible para la vida onírica despierta, se debe a este desplazamiento. El recuerdo de nuestros sueños, por otra parte, ha sido calificado como "contenido manifiesto del sueño" y muchas veces es totalmente absurdo y embrollado:

De la comparación del contenido manifiesto del sueño con las ideas latentes descubiertas por medio del análisis surge el concepto de "elaboración del sueño", nombre con el que designamos el conjunto de procesos de transformación que han convertido las ideas latentes en el contenido manifiesto (Freud 1— Cd-Rom).

Para la elaboración del chiste, propone que un pensamiento preconsciente es abandonado a la elaboración inconsciente, siendo el resultado acogido por la percepción consciente, y establece una coincidencia entre los medios de elaboración del chiste y el sueño:

Los interesantes procesos de la condensación con formación de sustitutos, que se nos han revelado como el nódulo de la técnica del chiste verbal, nos orientaron hacia la formación de los sueños, en cuyo mecanismo han sido descubiertos los mismos procesos psíquicos. Igual orientación nos marcan también las técnicas del chiste intelectual: desplazamiento, errores intelectuales, contrasentido, representación indirecta y representación antinómica, que, juntas o separadas, retornan en la técnica de la elaboración de los sueños (Freud 1 — Cd-Rom).

Freud establece tres características para el chiste: la primera, ya mencionada, consiste en que se forma en el inconsciente; la segunda es su tendencia economizadora; y, finalmente, propone como tercera la brevedad del chiste. Explica, además, que el placer del chiste posee dos fuentes esenciales: la técnica y la tendencia. La técnica está en directa relación con la característica de brevedad del chiste y la tendencia está en relación a los obstáculos exteriores (el poder o la autoridad de las personas a quienes la ofensa va dirigida) e interiores (un sentimiento íntimo) que se oponen al logro de la satisfacción:

los casos de obstáculo exterior y los de obstáculo interior se diferencian entre sí tan sólo en que en los segundos se remueve una coerción preexistente, y en los primeros lo que se hace es evitar la formación de una nueva (Freud 1 — Cd-Rom).

Si bien el contenido del chiste es independiente del chiste mismo, resulta difícil separar el contenido intelectual de la elaboración del chiste. Finalmente, Freud explica que mientras lo cómico necesita de dos personas (una que descubre el aspecto cómico y otra en la que éste es descubierto), el chiste

necesita de una tercera persona: la comicidad se descubre, el chiste se hace. De esa manera, por estar ligado a una tercera persona, el chiste se encuentra bajo una cierta condición de la que el sueño se halla libre:

El sueño llega también a crear formaciones mixtas de palabras que luego podemos descomponer en el análisis (...). Otras veces, y con mayor frecuencia, el proceso de condensación del sueño no crea formaciones mixtas, sino imágenes que, salvo en una modificación o agregación procedente de distinta fuente, coinciden por completo con una persona o un objeto determinados (Freud 1— Cd-Rom).

Pero existe una diferencia entre la elaboración del chiste y la de los sueños, que consiste en que, si bien sabemos que los desplazamientos que aparecen en la elaboración del sueño indican la actuación de la censura del pensamiento consciente, en la elaboración del chiste, a través de las distintas técnicas, se logra vencer la intervención del poder coercitivo y podemos ver que, mientras que los sueños pueden ser indescifrables, los chistes son siempre entendibles.

Según la propuesta de Freud, el placer está en relación con algún tipo de ahorro. El chiste no ahorra nada por medio de su técnica, por el contrario, se toma el trabajo de descubrir aquella única palabra que cubra diferentes ideas, para lo cual se ve con frecuencia obligado a variar la expresión verbal de una de éstas. Vemos, entonces, que “[e]l placer del chiste nos pareció surgir de gasto de *inhibición ahorrado*; el de la comicidad, *del gasto de representación (de catexis) ahorrado*, y el del humor, de *gasto de sentimiento ahorrado*” (Freud 1 – Cd-Rom).

4. El humor

Para tratar el tema del humor vamos a seguir la propuesta de Alfred Stern, quien propone que el mundo en el que vivimos es un mundo de emociones y valores, y plantea la creación de una filosofía de la risa y el llanto basada en una teoría de los valores⁴.

Retomando la propuesta de Bergson, según la cual “[l]o cómico (...) se dirige a la inteligencia pura... En una sociedad de puras inteligencias, probablemente no se lloraría, pero quizá todavía se riese” (Bergson en Stern 1950: 44). Stern propone que la inteligencia comprende, que no ríe ni llora, y que la risa y el llanto no son manifestaciones del sujeto cognoscente sino del sujeto apreciante, de manera que las entidades que nos hacen reír o llorar no son racionales, sino emotivas, y las entidades emotivas son valores, pues “[s]i lo cómico no existe fuera de aquello que es propiamente humano, se debe a que el hombre es el único ser portador de todos los valores intelectuales y morales, y por ello el único ser que sufre la degradación de los mismos” (Stern 1950: 47).

Es así que cuando tiene lugar la degradación de un valor, se produce un efecto cómico. A propósito de la degradación, es importante tener en cuenta que si se presenta una degradación de valores, éstos deben ser luego restaurados para evitar su pérdida. Al respecto, al tratar el tema de la risa, ya habíamos visto que si un valor se pierde, lejos de provocar el efecto cómico, provoca el llanto. También se debe tener presente que la degradación de un valor puede mostrar la facilidad con que ese valor puede ser degradado de manera general y hasta qué punto puede originarse su pérdida. Tampoco podemos olvidar que “[p]ara ser cómicos, un hombre o una cosa deben hallarse en relación con un valor superior o un sistema de valores superiores. Pues sólo ante un valor superior puede un valor inferior constituir un valor degradado” (Stern 1950: 98). Si en algún caso

Resumamos además estas características elementales de los valores: éstos son de cualidad positiva o de cualidad negativa; están sometidos a una gradación, es decir, se

se pasa de un valor inferior a uno superior se da una gradación de valores, y la expresión de esta gradación es la admiración.

Debe quedar claramente establecida la diferencia entre lo que significa una degradación y lo que es una devaluación. Al igual que los valores positivos, los valores negativos se pueden degradar; desde esta perspectiva, un valor negativo puede ser degradado a un grado todavía más bajo de la escala negativa, pero cuando se disminuye el carácter negativo de un valor aproximándolo al dominio exento de valores, lo devaluamos:

La degradación de un valor positivo por su acercamiento al dominio exento de valor, constituye también una devaluación, pues se trata allí al mismo tiempo de una disminución cuantitativa. Por el contrario, la degradación de un valor positivo a un valor negativo del mismo grado, no constituye en absoluto una devaluación, pues sólo se trata allí de *un cambio de calidad de un valor, sin disminución de su cantidad*.

Finalmente, la devaluación de un valor negativo por su acercamiento al dominio exento de valores, no constituye en absoluto una degradación de este valor, puesto que el mismo no sufre un deterioro de su calidad (Stern 1950: 156).

Vemos que se da una devaluación cuando se presenta una disminución cuantitativa de un valor positivo o negativo, y nos encontramos frente a una degradación cuando un valor disminuye cualitativamente. Tanto la devaluación como la degradación se encuentran presentes en el sistema axiológico de cada individuo, el cual es una mezcla de valores individuales, colectivos y universales:

Si los valores individuales dependen de las particularidades del sujeto apreciante, los valores colectivos son aquellos que dependen de las particularidades colectivas del grupo social que los emite. Los únicos valores universalmente válidos son independientes de

ordenan en niveles denominados jerarquías, según la superioridad o inferioridad de los unos en relación con los otros (Stern 1950: 22).

las particularidades individuales y de las particularidades colectivas de aquellos que los afirman (Stern 1950: 229).

Son, entonces, valores universales todos aquellos que posee el ser humano, tenga las características que tenga y en cualquier contexto social en el que se encuentre:

Si, por lo tanto, el objeto de la sátira es con frecuencia el sistema de valores de un grupo opuesto, los valores puestos en cuestión por el humor son los valores humanos universales. (...) Al provocar una risa casi universal, el humor crea por lo tanto un lazo entre los hombres, mientras que la sátira separa a unos de los otros (Stern 1950: 143).

4.1 Humor, sátira, ironía

El humor, la sátira y la ironía forman parte de lo que Stern ha llamado lo "cómico intencional", pero si bien el humor

consiste en lo cómico intencional, distínguese no obstante de las otras formas de lo cómico, por ejemplo de la sátira que, por sus degradaciones intencionales de valores precarios, implica una crítica con frecuencia acre y a veces malvada. Por el contrario, el humor no es ni acrimonioso ni malvado. Es benevolente y conciliador. El humor no quiere herir, ni siquiera criticar demasiado, sino sobre todo divertir. Deseando quitar todo carácter agresivo a sus procedimientos, el humorista no se limita a degradar ligeramente los valores ajenos, sino también los que le son propios (Stern 1950: 142).

La sátira puede presentar, entonces, elementos de moralismo y de burla, y excluye la actitud de interrogación y de análisis. Milan Kundera nos dice al respecto que “[l]a sátira es arte con tesis; segura de su propia verdad, ridiculiza lo que decide combatir. La relación del novelista con sus personajes jamás es

satírica, es irónica" (Kundera 1996: 214). Bajtin, también coincide con esta posición y establece que:

El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen (Bajtin 1998: 17).

Sobre la ironía, la definición tradicional propone que se trata de una figura que consiste en decir lo contrario de lo que realmente se quiere decir, o, para decirlo con Freud: "[s]u esencia consiste en expresar lo contrario de lo que deseamos comunicar a nuestro interlocutor; pero ahorrar a éste al mismo tiempo toda réplica, dándole a entender por medio del tono, de los gestos o, si se trata del lenguaje escrito, de pequeños signos del estilo, que uno mismo piensa lo contrario de lo que manifiesta" (Freud 1 — Cd-Rom). Pero Graciela Reyes en su libro *Polifonía textual*, explica que el hablante irónico no miente, sino que hace dos afirmaciones a la vez: la literal y la que ha de sobreentenderse:

El locutor irónico atribuye el sentido literal de la expresión irónica a un hablante ficticio al que llamaré "locutor ingenuo", que tiene, en el contexto creado, su propio e igualmente imaginario "oyente ingenuo". Por debajo de esa comunicación ingenua, o, mejor, a través de ella, se comunica con su interlocutor irónico, que percibe la atribución como tal atribución, es decir, oye la doble voz, la enunciación polifónica, reconstruye el segundo y cierto significado de lo que el locutor irónico dice por boca del locutor ingenuo y asume como propio, aunque sea momentáneamente, ese enunciado sin formular que surge del contraste de contextos (Reyes 1984: 161).

Desde esta perspectiva, si hay un proceso de inversión en la enumeración irónica, no es el de inversión de significados sino el de inversión de papeles. Se trata de un juego en el que se "es y se es otro", en el que se "dice y se dice otra cosa". La ironía, entonces, activa una serie de relaciones; sobre este punto Milan Kundera, cuando trata el tema de la ironía y su relación con la novela, apunta que:

La ironía quiere decir: ninguna de las afirmaciones que encontramos en una novela puede tomarse aisladamente, cada una de ellas se encuentra en compleja y contradictoria confrontación con las demás afirmaciones, las demás situaciones, los demás gestos, las demás ideas, los demás hechos. Sólo una lectura lenta, una o varias veces repetida, pondrá en evidencia todas las *relaciones irónicas* en el interior de la novela, sin los cuales la novela no sería comprendida (Kundera 1996: 215).

Reyes también muestra la ironía como un fenómeno pragmático que sólo se percibe en contexto y que depende de las intenciones del locutor y de las capacidades interpretativas del interlocutor. Finalmente, plantea que la ironía, muchas veces, se propone crear la complicidad del juego que reactiva un acuerdo sobre valores compartidos, sin olvidar que, para entender la ironía, no hace falta tener los mismos valores del locutor irónico, basta con identificarlos.

4.2 Precisiones sobre el humor

Ya Italo Calvino estableció que una cosa se puede decir por lo menos de dos formas: "una consiste en decirlo queriendo solamente decir esa cosa; y otra, queriendo decirlo, pero recordando al mismo tiempo que el mundo es mucho más complicado, vasto y contradictorio" (Calvino 1995: 179-180). Esa segunda manera de decir las cosas es parte del juego del humor. Al respecto, Milan Kundera propone una

[i]dea fundamental: ... El humor, pues, no es la risa, la burla, la sátira, sino un aspecto particular de lo cómico, del que dice Paz (y ésta es la clave para comprender la esencia del humor) que "convierte en ambiguo todo lo que toca" (Kundera 1996: 13).

Siguiendo la propuesta de este autor, vemos que el humor descubre el mundo en su ambigüedad moral y al hombre "en su profunda incompetencia para juzgar a los demás". El humor vuelve relativas las cosas humanas y proporciona "el extraño placer que proviene de la certeza de que no hay certeza" (Kundera 1996: 41).

Sigmund Freud es quien se sumerge para conocer el placer que nos proporciona el humor y determina que "[e]l humor es entonces un medio de conseguir placer a pesar de los afectos dolorosos que a ello se oponen y aparece en sustitución de los mismos" (Freud 1 – Cd-Rom), estableciendo, de esta manera, una relación indisoluble entre el humor y el dolor. Para explicar esta relación, Freud propone lo que él ha llamado "el proceso humorístico", y explica que éste puede llevarse a cabo de dos maneras: en una sola persona, cuando adopta ella misma la actitud humorosa y la segunda es sólo espectadora, por ejemplo: "Si el reo conducido un lunes a la horca exclama: '¡Linda manera de empezar la semana!' (Freud 2 – Cd-Rom); entre dos personas, o cuando una no tiene la menor parte activa siendo aprovechada por la segunda como objeto de su consideración humorística y propone como ejemplo a un poeta o narrador que nos describe con humor la conducta de personas reales o imaginarias.

Ya sea que el proceso humorístico se lleve a cabo en una sola persona o entre dos, siempre se encuentra la figura del humorista, quien gana superioridad al adoptar el papel de adulto e identificarse con el padre, reduciendo a los demás al papel de niños. Es importante recordar que en la persona del humorista, también se presenta una gradación entre el yo y el super yo. Este último es el heredero de la instancia parental; a menudo mantiene al yo en severa dependencia y lo trata realmente como los padres —o más bien el padre—

trataron al niño en años anteriores. Entonces, si el chiste se origina en el momentáneo abandono de una idea preconsciente a la elaboración inconsciente, de modo que éste representa una contribución a lo cómico ofrecida por el inconsciente, en completa similitud, el humor es, también, una contribución a lo cómico mediada por el super yo.

Si bien el humor tiene algo liberador, como el chiste, lo cómico y la risa, el placer humorístico jamás alcanza la intensidad del chiste, lo cómico, o la risa, ni siquiera se expresa en risa franca. Además, el humor posee una característica que no se encuentra en ninguna de las otras formas en las que se manifiesta lo alegre, y que consiste en que el humor tiene algo de grandioso y de exaltante. Freud explica que lo grandioso se encuentra en el triunfo del narcisismo, en la confirmación de la invulnerabilidad del yo, pues yo rehúsa dejarse ofender y precipitar al sufrimiento por los influjos de la realidad; se empeña en que no pueden afectarlo los traumas del mundo exterior; más aún: demuestra que sólo le representan motivos de placer" (Freud 2 — Cd-Rom). Vemos, entonces, que el humor no es resignado sino rebelde; no sólo busca el triunfo del yo sino, también, del principio del placer, y es parte de la tristeza del humor el que el super yo rechaza la realidad y se ponga al servicio de una ilusión.

Nos encontramos de frente con la reflexión de Nietzsche: "Acaso sé yo por qué el hombre es el único que ríe. Sólo él sufre tan profundamente que ha tenido que inventar la risa. El animal más desdichado y más melancólico es también, con toda evidencia el más alegre" (Nietzsche en Stern 1950: 32). Comprobamos, otra vez, que la alegría es albergue de una profunda tristeza.

El humor que no es risa, que no es sátira, ironía o chiste, retorna de la forma cómica dos de sus características: la de ser propia al ser humano y la de reunir la alegría y la tristeza; comparte con el chiste la necesidad de una elaboración y se diferencia de él, porque sólo sirve al beneficio placentero y no está al servicio de la agresión, la cual es una característica del chiste.

Finalmente, nos queda establecer que el humor del que hablamos, siguiendo la propuesta de Stern, es aquel efecto cómico que trabaja en función a degradaciones y, en ese aspecto, esta propuesta coincide con la de Mijail Bajtin sobre la degradación que aparece con la risa medieval y renacentista. Se trata, entonces, de degradar para poder palpar lo que se quiere trabajar, entendiendo que la degradación en ningún caso es negativa, y que está estrechamente relacionada con la productividad y con la posibilidad de la creación.

5. Humor y lenguaje

Debemos tener claro que existe una distinción entre lo cómico expresado por las palabras y lo cómico como resultado de una creación del lenguaje. Desde esta perspectiva, "el lenguaje no traduce ciertas distracciones de los hombres o de los sucesos, sino que destaca las distracciones del lenguaje mismo, el cual resulta así cómico por sí mismo" (Bergson 1942: 105). No se trata, entonces, de valerse del lenguaje para producir un efecto cómico, sino de encontrar en el lenguaje mismo el efecto cómico. Al igual que Henry Bergson, Sigmund Freud ha reparado en la posibilidad del lenguaje de ser cómico por sí mismo. Vamos a retomar la propuesta de Freud, por ser quien con más claridad ha dejado establecida esta diferencia, trabajando por separado aquellas técnicas del chiste independientes de la expresión verbal, de aquellas que son producto de la misma.

Son muchas las técnicas del chiste independientes de la expresión verbal y explicar cada una de ellas no contribuye a nuestro propósito; por lo tanto, vemos que dentro de las técnicas del chiste independientes de la expresión verbal, uno de los más representativos es el que utiliza la *técnica del error intelectual*, que consiste en encubrir un error intelectual a través de una aparente lógica, y Freud propone como ejemplo el chiste de un agente intelectual que defiende a la muchacha por él propuesta, contra los defectos que en ella encuentra el futuro marido:

"Su madre —dice éste— es estúpida y perversa". "¿Y eso qué le importa? ¿Se va usted a casar con la madre o con la hija?" "Bueno, pero es que la hija no es joven ni bonita." "Mejor; así no hay peligro de que le engañe." "Además, no tiene dinero." "¿Y quién habla aquí de eso? Usted no quiere dinero; lo que quiere es una buena mujer." "¿Pero si es jorobada!" "¡Hombre, algún defecto había de tener!" (Freud 1– Cd-Rom).

La única relación existente en estos chistes, entre estas técnicas y el lenguaje, es que todos lo utilizan para ser narrados. A diferencia de estos chistes, Freud establece que hay otros en los que el carácter chistoso no pertenece al pensamiento, sino a la forma de la expresión verbal. Aquí son, también, muchas las técnicas propuestas, pero sólo vamos a mencionar la *técnica de la condensación con formación de una expresión verbal mixta*, que consiste en la presentación de una abreviación que descubre su sentido por el contexto. Tenemos como ejemplo, un chiste sacado de los *Reisebilder*, titulado "Los baños de Lucas", de Heine:

"Tan cierto como que de Dios proviene todo lo bueno, señor doctor, es que una vez me hallaba yo sentado junto a Salomón Rotschild y que me trató como a un igual suyo, muy 'famillionarmente' (familionär)" (Freud 1– Cd-Rom).

Entre estas técnicas, que dependen de la expresión verbal, podemos mencionar aquella de la *condensación con modificaciones*, en la que la sustitución de lo suprimido no es una formación verbal mixta, sino la infiltración de elementos constitutivos de ambos componentes; la del *empleo múltiple de un mismo material total o fragmentariamente*, en la que se utiliza una misma palabra de dos formas distintas; esta técnica del empleo múltiple del mismo material puede ser también: *con variación del orden*; otra de estas técnicas es aquella *con ligeras modificaciones*, en la que las palabras constituyen un material plástico y algunas de éstas —en un determinado contexto— llegan a

perder totalmente su primitiva significación; otra trabaja *con las mismas palabras*, técnica basada en un juego de palabras —aquí encontramos palabras que pueden ser empleadas en más de un sentido y que pueden trabajar en función al sonido: "Eifersucht ist eine Leidenschaft die mit Eifer sucht, was Leiden schafft" (Freud 1 — Cd-Rom).

Otro grupo grande, dentro de las técnicas que trabajan a partir del material verbal, es el que utiliza la *técnica del doble sentido* en la que, por ejemplo, una palabra puede *significar tanto un nombre como una cosa*.

Así, está claro que se puede lograr un efecto cómico a partir de un trabajo con el material verbal. Las distintas maneras en que el lenguaje puede ser cómico, por lo tanto, son muchas y dependen del trabajo sobre el lenguaje que realice cada escritor.

6. Humor lenguaje y sonido

El humor, como producto del lenguaje, puede ser, en algunos casos, el resultado del juego con el sonido de las palabras. Desde esta perspectiva, cuando Freud propone las técnicas del chiste que dependen de la expresión verbal, establece que

[e]n un grupo de estos chistes (los juegos de palabras) consistía la técnica en dirigir nuestra atención psíquica hacia el sonido de las palabras en lugar de hacia su sentido, y dejar que la imagen verbal (acústica) se sustituya a la significación determinada por relaciones con las representaciones objetivas. Parece justificado sospechar que este proceso origina una considerable minoración del trabajo psíquico y que, inversamente, el abstenernos de este cómodo procedimiento, en el apropiado y riguroso empleo de las palabras, es cosa que no llevamos a cabo sin un cierto esfuerzo (Freud 1 – Cd-Rom).

El efecto humorístico producido por el sonido de las palabras tiene sus raíces en un juego en el que si una palabra llama a otra es para formar de inmediato una amalgama, es para que con este encuentro cambien de sentido; se trata de una reunión en la que, siguiendo a Guillermo Sucre, "[a]dicionar no es sólo unir, sino también urgir: desencadenar las palabras, darles el ritmo del conjuro" (Sucre 1985: 245). Sobre este punto, debe quedar claro que no se trata de un juego como el retruécano, en el que sólo importan las palabras como sonidos, sino de un juego de palabras que pasa desde el sonido de la palabra a la palabra misma, un juego que nos muestra, además, el poder expansivo y expresivo de las mismas.

Bergson, también había reparado en aquellos escritores que "[v]aliéndose de ciertas compasadas disposiciones de consonancia o de asonancia, mecen nuestra imaginación, la llevan con un balanceo regular de una rima a otra igual, y la preparan así para recibir sin resistencia la imagen sugerida" (Bergson 1942: 73). Bergson establece, también, que paulatinamente se acaba por prescindir del significado de las palabras y se presta atención sólo a su sonido, obteniendo como resultado lo que él ha llamado un "efecto cómico". Este efecto estaría, además, estrechamente relacionado con lo que él denomina "el reposo", que básicamente consiste en desprenderse de las cosas y seguir percibiendo imágenes, en romper con la lógica y seguir coordinando ideas. Este impulso, que nos lleva sin detención hacia "el reposo" forma parte de las características del humor, la risa, lo cómico y el chiste; se trata de un movimiento constante, totalmente autónomo, inaprensible. De esta misma naturaleza es el sonido.

Si partimos de la propuesta de Freud, que establece que la risa pertenece a las manifestaciones más contagiosas de los estados psíquicos, creemos que con el sonido también se presenta una suerte de "contagio", teniendo en cuenta que tan pronto se hace presente, a través de su movimiento, todo lo toca: nada escapa al sonido.

Este impulso hacia "el reposo" y la posibilidad de un "contagio", presentes en el humor como producto del sonido en el lenguaje y en el sonido mismo, son determinantes a la hora de hablar de la posibilidad de un efecto humorístico en *En la masmédula*, partiendo de la idea de que en esta obra, el humor —que siguiendo la propuesta de Alfred Stern siempre es el resultado de una degradación— es producto de un juego en el que el sonido de la palabra degrada el significado de la misma.

7. Significante y significado

Partiendo de la propuesta de Bertil Malmberg, encontramos que la semiótica o semiología es considerada una ciencia que tiene sus raíces en la filosofía griega. Se trata de una ciencia de la comunicación en la que lo más importante es la transmisión de información. La semiótica o semiología, teoría de los signos, puede extender su campo y trabajar, según nos lo explica este autor, además de la comunicación humana, la comunicación de los animales en diferentes niveles (zoosemiótica), la comunicación de las máquinas (cibernética) y la comunicación en una célula viva (biónica). Sobre este punto, es importante tener en cuenta que la comunicación humana se distingue de todas las otras porque aparece en convenciones sociales, y desde esta perspectiva se puede distinguir un número bastante grande de convenciones y conductas semióticas, como, por ejemplo: los ritos, las formas de saludo, las señales de tránsito, los símbolos, etc.

Malmberg, también establece que "[e]n la comunicación humana el *lenguaje* y sus signos tienen un lugar central, sin comparación el más importante" (Malmberg 1979:10); al mismo tiempo, propone que ningún otro sistema tiene tantas posibilidades de variación y la capacidad para construir constantemente nuevos signos y combinaciones de signos, partiendo de un conjunto pequeño y claramente limitado de elementos básicos.

71 Lenguaje, lengua y habla

En su libro *Curso de lingüística general*, Ferdinand de Saussure propone que el lenguaje tiene un lado individual —el habla— y un lado social —la lengua. Sobre la lengua, establece que no se la puede confundir con el lenguaje porque ésta no es más que una determinada parte del lenguaje y es producto de convenciones creadas por la sociedad. Respecto del habla, parte individual del lenguaje, propone que aparece en todas las combinaciones que realiza el sujeto hablante para expresar un pensamiento.

Parte de su propuesta es mostrar que existen grandes diferencias entre lenguaje, lengua y habla, y Saussure explica que "[1]a lengua es para nosotros el lenguaje menos el habla. La lengua es el conjunto de los hábitos lingüísticos que permiten a un sujeto comprender y hacerse comprender" (Saussure 1970: 101). Sobre las diferencias entre lengua y habla podemos retomar a Luis Antezana J., quien establece que "[1]a lengua es el sistema general (social) que gobierna, regula, la comunicación entre hablantes. El habla es el conjunto de las realizaciones individuales del lenguaje hablado" (Antezana 1977: 13).

La lengua es, entonces, un sistema abstracto y general, y —siguiendo a Hjelmslev— cada una es un "unicum" y una "estructura sui generis" (Cfr. Malmberg 1979). El habla, por su parte, es una serie de realizaciones parciales que los hablantes hacen de la lengua; al respecto, nos parece interesante la relación que establece Saussure, y que retoma en su libro Antezana J., entre la lingüística y la música, según la cual "[1]a lengua sería la partitura de la sinfonía; el habla, las distintas ejecuciones —interpretaciones— de dicha partitura" (Antezana 1977: 14).

72 Signo: significado y significante

Partimos de la idea, también propuesta por Saussure, de que la lengua es un sistema de signos; desde esta perspectiva, debemos tener una idea clara de lo que es un signo. Éste, según nos lo explica Malmberg, es básicamente la unión de dos unidades abstractas, en la que cada una hace referencia a una substancia; Saussure llama a estas unidades "concepto" e "imagen acústica", y define que

proponemos conservar la palabra *signo* para designar el conjunto, y reemplazar *concepto e imagen acústica* respectivamente con *significado y signante*; estos dos últimos términos tienen la ventaja de señalar la oposición que los separa, sea entre ellos dos, sea del total de que forman parte (Saussure 1970: 89-90).

Tampoco podemos dejar de mencionar que ni el significado ni el significante tienen una existencia independiente, es decir, que algo es un concepto sólo si está vinculado a una imagen acústica y viceversa; la unidad lingüística es, como el mismo Saussure propone, "una cosa doble, hecha con la unión de dos términos" (Saussure 1970: 88).

73 Significado

Acerca del significado, Malmberg establece que

Para el individuo, tal y como lo ha sido para la raza humana, el camino al concepto es el camino al conocimiento (la conciencia) sobre el yo y el medio circundante. Si pensamos en qué significaría carecer de conceptos, pronto descubriríamos que el mundo que nos rodea, con su diversidad infinita y concreta, sería inaccesible a todo conocimiento y a toda percepción consciente (Malmberg 1979: 37).

Los conceptos son adquiridos desde la infancia y esta adquisición está basada, según nos lo explica Malmberg, en la diferenciación, la comparación y la intercambiabilidad. Al respecto, también, propone que

lo que podemos percibir, experimentar, y así también aquello sobre lo que podemos reflexionar y que podemos comunicar a otros, está *categorizado, dividido, segmentado* en el sentido de que a partir de la corriente o masa de estímulos podemos distinguir pedazos, segmentos, tipos, que en consecuencia pueden ser *comparados y contrapuestos* a otros pedazos, otros segmentos, otros tipos (Malmberg 1979: 37).

A la hora de hablar del significado, es importante tener en cuenta la idea de Saussure, según la cual nada puede aclararse, clasificarse o delimitarse sin la ayuda del lenguaje.

7.4 *Significante*

Debemos partir de la aclaración que hace Saussure sobre el significante en la que establece que el significante no es la manifestación concreta en los sonidos, sino la idea de una sucesión de sonidos vinculada a la idea de una cosa. Claramente propone que

[L]a imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla "material" es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto (Saussure 1970: 88).

El significante posee, entonces, una parte física, que vendrían a ser las ondas sonoras; una parte fisiológica, que para la comunicación viene a ser la fonación y la audición; y una parte psíquica en la que aparece la imagen verbal y el concepto. Sobre el carácter psíquico de nuestras imágenes acústicas, Saussure establece que:

El carácter psíquico de nuestras imágenes acústicas aparece claramente cuando observamos nuestra lengua materna. Sin mover

los labios ni la lengua, podemos hablarnos a nosotros mismos o recitarnos mentalmente un poema. Y porque las palabras de la lengua materna son para nosotros imágenes acústicas, hay que evitar el hablar de los "fonemas" de que están compuestas (Saussure 1970: 88).

Hasta aquí llega el estudio de Saussure sobre el significante, y es momento de aclarar que por ser indivisibles estos tres componentes del significante vamos a trabajar con todos ellos, destacando que, para nosotros, la parte psíquica —en la que se genera la imagen acústica—, además de ser mental, es también fisiológica y física. Saussure no hace esta aclaración y la cita anterior da a entender que esta naturaleza psíquica —mental— estuviera al margen de la parte física y fisiológica, pues no podemos olvidar que el primer sonido que escuchamos es el que proviene de nuestra madre dando lugar a nuestras primeras imágenes acústicas.

7.5 Precisiones sobre el significado y el significante

Después de tener claros los conceptos de signo, significado y significante, debemos tener en cuenta las dos características primordiales del signo lingüístico: su arbitrariedad y la linealidad del significante. Para hablar de la primera característica, Saussure parte de la idea de que el lazo que une al significante con el significado es arbitrario, nada motiva o determina su unión; respecto a la segunda característica, propone que “[e]l significante, por ser de naturaleza auditiva, se desenvuelve en el tiempo únicamente y tiene los caracteres que toma de tiempo: a) *representa una extensión* y b) *esa extensión es medible en una sola dimensión; es una línea*” (Saussure 1970: 93). De su propuesta se desprende que los elementos del significante se presentan uno tras otro formando una cadena.

Por este carácter arbitrario del signo, por la multitud de signos necesarios para construir una lengua, por el carácter complejo que presenta un sistema y

por la resistencia colectiva a toda innovación lingüística, Saussure propone que "[1]a lengua es de todas las instituciones sociales la que menos presa ofrece a las iniciativas. La lengua forma cuerpo con la vida de la masa social, y la masa, siendo naturalmente inerte, aparece ante todo como un factor de conservación" (Saussure 1970: 97); pero también aclara que a la vez que se puede hablar de la inmutabilidad del signo lingüístico, podemos hablar de su mutabilidad, que básicamente consiste en que cualquier factor de alteración que se presente en el signo conduce a un desplazamiento en la relación entre el significado y el significante. Establece que la lengua es incapaz de defenderse de aquellos factores que desplazan la relación entre el significado y el significante y que

[d]e aquí resulta que cada uno de esos dos elementos unidos en los signos guardan su vida propia en una proporción desconocida en otras instituciones, y que la lengua se altera, o mejor, evoluciona, bajo la influencia de todos los agentes que puedan alcanzar sea a los sonidos sea a los significados (Saussure 1970: 99).

Sobre el signo lingüístico es también importante su "principio diferencial", que, como bien lo explica Antezana J., consiste en que los signos no significan nada si se toman aisladamente, estableciendo que "los signos sólo implican significaciones en la medida que existen en relación diferencial unos con otros" (Antezana 1977: 20); termina su explicación tomando como ejemplos las palabras *pala* y *mala*, en las que la *p* y la *m* nos permiten diferenciar una palabra de la otra.

8. Humor en *En la masmédula*

8.1 *La palabra poética*

Octavio Paz propone que el poeta devuelve las palabras a su naturaleza, "las hace recobrar su ser"; determina que el lenguaje, a través de la poesía, reconquista su estado original, esto quiere decir, sus valores afectivos, significativos, pero, principalmente, sus valores plásticos y sonoros. Finalmente, establece que

[1]a palabra, en sí misma, es una pluralidad de sentidos. Si por obra de la poesía la palabra recobra su naturaleza original —es decir, su posibilidad de significar dos o más cosas al mismo tiempo—, el poema parece negar la esencia misma del lenguaje: la significación o sentido (Paz 1996: 47-48).

Siguiendo esta propuesta vemos que "[p]ara que el lenguaje se produzca es menester que los signos y los sonidos se asocien de tal manera que impliquen y transmitan un sentido" (Paz 1996: 49), partiendo del presupuesto de que, tanto las palabras como los colores y los sonidos, transmiten un sentido, y que, para el caso de *En la masmédula*, se trata de un sentido *compuesto*, conformado por el sentido de la palabra y el sentido del sonido que interpela constantemente al primero, teniendo en cuenta que esta actividad sonora no pretende absorber la palabra, sino, más bien, "activarla".

Es parte de la propuesta de Octavio Paz establecer que lo plástico y lo musical, como el idioma hablado o escrito, son esencialmente lenguajes dotados de poder significativo y comunicativo; desde esta perspectiva, las palabras, los colores, los sonidos y otros materiales cambian tan pronto ingresan en lo que él ha denominado "el círculo de la poesía". Al respecto, aclara que todos estos materiales

[s]in dejar de ser instrumentos de significación y comunicación, se convierten en "otra cosa". Ese cambio —al contrario de lo que ocurre en la técnica— no consiste en abandonar su naturaleza original, sino en volver a ella. Ser "otra cosa" quiere decir ser la "misma cosa": la cosa misma, aquello que real y primitivamente son (Paz 1996: 22).

8.2 *Significante en En la masmédula*

El único registro vivo de Oliverio Gironde es su grabación de *En la masmédula*, en la que, según las investigaciones de Schwartz, Gironde pasó muchas horas en el estudio "repitiendo hasta el vértigo la grabación, a fin de conseguir el efecto deseado" (Cfr. Schwartz 1987). Es importante notar que, aún sin saber que Oliverio Gironde hubiera realizado una grabación de este libro, se puede notar inmediatamente la importancia del sonido en esta obra, pues como bien dice Aldo Pellegrini, en una cita retomada por Edgar Bayley:

En Gironde hay una verdadera sensualidad de la palabra como sonido, pero más que eso todavía, una búsqueda de la secreta homología entre sonido y significado. Esta homología supone una verdadera relación mágica, según el principio de las correspondencias, que resulta paralela a la antigua relación mágica entre forma visual y significado (Bayley 1997: 1).

Al margen de determinar si se trata de una homología entre el sonido y el significado, lo que nos interesa es establecer que el sonido cuestiona el sentido que impone la lengua y es el medio por el cual Gironde propone su poética: *crear para deshacer, hacer para deshacer*. Desde esta perspectiva, coincidimos con Molina, cuando propone que las palabras dejan de separarse, de deshacerse, para nosotros, para fundirse y formar unidades más complejas, unidades creadas, —nosotros diríamos, además, *unidades con sentido compuesto*—. El sentido de la palabra, entonces, es abierto por la intervención del sentido del

sonido, "superpalabras con significaciones múltiples y polivalentes" (Cfr. Molina en Girondo 1998). Este autor también establece que

[e]l mismo efecto de significaciones extrarracionales, que desbordan y enriquecen constantemente el enunciado, crea en todo el libro una especie de resonancia en la cual los vocablos adquieren vibraciones que se prolongan más allá de su contenido conceptual. Cada poema, cada frase de *En la masmédula* se presenta casi siempre como una galaxia verbal. Su sentido no se tiende linealmente para ser captado como a lo largo de un riel. Actúa más bien en remolino, un sismo psíquico sin tregua en el que el intelecto y la sensibilidad son agitados al unísono con la misma violencia, como en una atmósfera poética extrema que condicionara a su intensidad todas las percepciones (Molina en Girondo 1998: 42).

En la masmédula es un todo orgánico en el que las palabras se forman por derivación, prefijación, sufijación, composición, parasíntesis y, principalmente, por aliteración. Quien se detiene en este tipo de estudio sobre esta obra es Ulda Cuevas, quien además propone que “[e]l poeta logra una escritura 'abierta' que incorpora a lo escrito la dimensión del sonido. Son versos que no se quedan en el papel, el lector se ve constreñido a la lectura en voz alta” (Cuevas - Internet).

8.3 *Humor en En la masmédula*

Hemos revisado el papel que desempeña la palabra poética en poesía, así como subrayado la importancia del significante-sonido en *En la masmédula*. Es momento de aclarar que, para nosotros, el sonido, uno de los temas que más se retorna a la hora de hablar sobre esta obra, está en directa relación con el humor, otro de los temas que se estudia cuando se trabaja los otros libros de Oliverio Girondo. Desde esta perspectiva, recordando lo que ya habíamos establecido, si partimos de la idea de que el humor es un efecto cómico producido por cualquier tipo de *degradación*, para el caso de *En la masmédula*

se trata de la degradación que realiza el significante de una palabra sobre el significado de la misma.

Se trata de un juego, el juego del deshacer para hacer y hacer para deshacer, y para poder apreciar las degradaciones se debe estar dispuesto a entrar en ese juego, como alguna vez lo hiciera el poeta. Freud no estaba equivocado cuando proponía que la poesía era la continuación de los juegos infantiles. Partiendo de esta base, podríamos añadir que, más que la continuación, la poesía es el desarrollo de un juego creado para dejar de ser hombre y dejar de ser niño. Al respecto, Freud establece que

todo el placer estético que el poeta nos procura entraña este carácter del placer preliminar, y el verdadero goce de la obra poética procede de la descarga dadas en nuestra alma. Quizá contribuye no poco a este resultado positivo el hecho de que el poeta nos pone en situación de gozar en adelante, sin avergonzarnos ni hacernos reproche alguno, de nuestras propias fantasías (Freud 3 — Cd-Rom).

Sobre este punto, debemos tener en cuenta la acotación que hace Mitchel, cuando plantea que “[p]lay, as a form of pleasure, is a special concern of the young in many species. But regardless of the age of the player, the pleasure is in the process, the activity itself” (Mitchel 1992: 10). En *En la masmédula*, a través del juego con las palabras, Girondo deja al descubierto este placer del juego; sin embargo, es momento de aclarar esta parte que si bien se ha utilizado palabras como *niño, juego y placer*, debemos tener en cuenta la observación que hace Javier Sanjinés, según la cual “[e]n la vida cotidiana, sólo los poetas y los niños conservan la posibilidad de reír porque son los únicos seres cercanos al primer llanto” (Sanjinés 1984: 79). Al respecto, el músico Pascal Quignard es más drástico al tratar el tema de la niñez, cuando propone que

[1]o que construye el pavor y el terror en los recuerdos es que la infancia es irreparable, y que lo que en ella hay de irreparable fue la parte amplificadora, fogosa y constructiva. Sólo podemos remover estos depósitos "semánticos sin significaciones", estos semas asemas. Sólo podemos hacerlos aullar como cuando estiramos las heridas para examinar su estado. Como cuando arrancamos a los labios de las heridas hilos que infectan y que pudren (Quignad 1998: 23).

Aquí podríamos decir, con Mijail Bajtin: "con la risa el mundo vuelve a ser un lugar de juego".

8.3.1 Degradación por creatividad

Al hablar de *degradación por creatividad* partimos de la idea de que cuando el significante crea tiene mayor libertad que el significado, así el significante —como el lenguaje— tiene más posibilidades de proponer diferentes sentidos y el significado —como la lengua— se encuentra bajo muchas restricciones; desde esta perspectiva, las creaciones del significante son más radicales y provocan, por lo general, sorpresa. Sobre este punto, cuando Yurkievich revisa la obra de Girondo, nos dice que ya desde

Espantapájaros había precipitado lo real objetivo en un juego vertiginoso de perturbaciones que introducen relaciones sorprendidas, que desmantelan la causalidad normal, y ya no puede ni quiere recomponerla. Lo accidental, lo absurdo, lo caótico se instalan definitivamente en su poesía (Yurkievich 1973: 145).

Es, también, parte de la propuesta de Yurkievich establecer que Girondo nos hace ingresar en el "reino mitológico en el que todas las metamorfosis resultan posibles"; que se trata de una explosión que nos sumerge, en lo que él ha llamado: "una subversión devastadora", se trata de "un remolino verbal donde las palabras se van concitando por vecindad sonora sobre la base de absurdas paronomasias" (Yurkievich 1973: 145). Termina su propuesta

determinando que esta subversión y remolino preanuncia el trabajo que Girondo realizaría después en *En la masmédula*, obra sobre la que Eduardo Milán propone que

es en su último libro, *En la masmédula*, donde la experimentación con el lenguaje alcanza su mayor grado de concentración. O de desconcentración: se trata de un cuerpo de poemas cuyo tema central es la búsqueda del poema mismo, su posibilidad. Aunque el tema es la experiencia misma. En efecto, los poemas no tienen tema: son creados a partir del impulso del creador, que por medio de trocadillos o jitanjáforas alarga la frase hasta el punto en que la inspiración, en acuerdo con la respiración, deja de fluir. Si es posible distinguir alguna diferencia entre una diferencia entre una poesía *escrita* y una poesía *hablada* (dejando de lado para esto último toda consideración conversacional evidente) creo que esa diferencia está dada por la respiración. El verso rompe así la barrera del canon y se lleva por delante toda limitación que esté situada fuera del impulso del poeta (Milán 1989: 138).

Al respecto, coincidimos con Saúl Yurkievich cuando establece que “[d]esde *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) hasta *En la masmédula* (1954), a la par que va entrando en un vértigo anulador cada vez más radical y alucinante, la poesía de Oliverio Girondo inscribe un proceso de constante ahondamiento, de conmoción que se intensifica, de trastocamiento que se extrema” (Yurkievich 1973: 141).

También Retamoso se detiene en este punto y explica que para que exista la posibilidad del sentido, es necesario utilizar un código común y que la lengua sea, por excelencia, el primer código; pero aclara que el lenguaje de lo poético conserva cierta capacidad de significar "más allá, o más acá" de lo que establece el orden convencional. Desde esta perspectiva, cuando Oliverio Girondo trabaja con el código de la lengua, aspira "a la utopía de una libertad que estaría por encima de todas las constricciones, incluso de aquellas que están en la base de

todas las demás, es decir, las constricciones propias de la lengua" (Retamoso — Internet).

Para trabajar con el concepto de *degradación por creatividad*, recurrimos a la propuesta del músico Gino Stefani:

La gente que escucha música piensa especialmente —cuando piensa— en entender. Pero el músico que la produce piensa especialmente en hacer. Es un *horno faber* o, si se prefiere, un *horno ludens*, un constructor de objetos, un organizador de eventos sonoros; alguien que pone en juego las manos, la mente o la voz (Stefani 1987: 13).

Girondo obra como el músico, se detiene en hacer, pero su hacer parte del principio del deshacer: deshace palabras a partir de su sonido, en busca de otras nuevas y así va en busca del poema mismo.

Topatumba

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

destiérrame
 aletea
 lava ya emana el alma
 te hisopo
 toda mía
 ay
 entremuero
 vida
 me cremas
 te edenizo (254)⁵

Topatumba, palabra plena de sentido y de sonido, en la que la letra *t* explota contra los dientes y choca —*topa-tumba*—, los sonidos *pa* y *ba* son, por su parte, sonidos que sugieren el sonido propio del retumbar —*topa-tumba*. Aparecen, además, palabras como *bisvidita*, *tracielo*, *levitabisma*, *evapulpo*, *entremuslos*, y *entremuero*; todas éstas, palabras nuevas que interfieren los significados de topar, tumba, bis, vida, tras, cielo, levitar, abismar, Eva, pulpo, entre, muslos. El significante se impone y crea palabras a partir de uniones sonoras.

La respiración, señal propia de vida, es la conductora del sonido, y cuando el poeta propone la palabra *entremuero* se corta la respiración y se interrumpe el flujo del sonido, el poema termina y la degradación por creatividad cesa. En este mismo punto coincidimos con Bonal cuando determina que

[n]os entregó Gironde el concepto de alamamasa (sujeto que permanece atado a los medios de desinformación, incluso cuando no lo desinforman), metafisirrata o plenicorrupto. En fin que hay un luzlatido que entrecorre su poesía de andamiaje, regalándonos algunas nuevas palabras. Y de esas nuevas palabras inventadas, sin

⁵ Debemos hacer dos observaciones: la primera explica que transcribimos los poemas de *En la masmédula* in extenso pues el sonido es un fluido de movimiento constante y si se lo altera, al cortar un poema, se pierde el efecto que se persigue; la segunda aclara que las cursivas son nuestras.

mayor uso a la fecha pero precisas, hay más de una que merece la reescritura, porque hay quienes tienen acreencias, mantienen la metafisirrata o sencillamente son plenicorruptos, sin olvidar a los egohuecos que padecen de escleropsiquis (Bonal — Intenet).

La creatividad del significante lo transgrede todo y es por esta razón que siempre sorprende; el significado, por el contrario, mantiene fuertes lazos que condicionan su creatividad *y* es así que se encuentra degradado frente al significante. Para el caso de *En la masmédula*, se trata de una transgresión en la que intervienen tanto el hacer como el deshacer, pero el principio básico, a partir del sonido, es el del hacer, que el significado sea degradado.

8.3.2 Degradación por repetición

Es momento de tratar el tema de la repetición, teniendo en cuenta que, como nos lo explica Milán Kundera, la regla es que "si se repite una palabra es porque ésta es importante, porque se quiere que resuenen, en el espacio de un párrafo, de una página, tanto su sonoridad como su significado" (Kundera 1996: 123). Escuchemos:

El puro no

El *no*

el *no* inóvulo

el *no* nonato

el *noo*

el *no* poslodocosmos de impuros ceros noes que *noan noan noan*

y *nooan*

y plurimono *noan* al morbo amorfo *noo*

no démono

no deo

sin son sin sexo ni órbita

el yerto inóseo *noo* en unisolo amódulo

sin poros ya sin nódulo

ni yo ni fosa ni hoyo

el macro *no* ni polvo

el *no* más nada todo

el puro *no*
sin *no*(231)

La decimoctava vocal que se repite hasta que su sonido alcanza los dieciocho versos del poema, incluyendo el título, parte del principio de crear a partir de la repetición. La palabra *no* no es igual las once veces que aparece, los tres *noo* también son distintos, así como los cuatro *noan*. El total de las palabras repetidas suma también dieciocho, cifra repetida de diferentes formas.

Si tenemos en cuenta que los antiguos eruditos rabínicos decían que las vocales son el alma de las palabras, coincidiremos con Murray Schafer cuando afirma que para una composición musical son de gran importancia las vocales, y propone que son éstas las que le dan al compositor la oportunidad de la invención melódica, siendo "la vocal la que provee las alas para el vuelo de la palabra" (Schafer 1998: 25).

Kandinsky propone que el doble de un punto en el plano da un resultado más complejo, pues "[s]in duda alguna la repetición constituye un vigoroso medio capaz de incrementar la conmoción interna, así como, al mismo tiempo, un intermediario para el logro del ritmo primitivo que, a su vez, ayuda para alcanzar la armonía primitiva en todo arte" (Kandinsky 1998: 29-30). Pero la repetición se hace todavía más compleja si tenemos en cuenta que no existe. Al respecto, John Cage sostiene:

You know Schonberg said that everything is repetition —even a variation. On the other hand, we can say that repetition doesn't exist, that two leaves of the same plant are not repetitions of each other, but are unique. Or two bricks on the building across the street are different. And when we examine them closely, we see that they are indeed different in some respect, if only in the respect of how they reserve light, because they are at different points in space. In other words, repetition really has to do with how we think. And we can't think either that things are being repeated, or that they are not being repeated. If we think that things are being repeated, it is generally because we don't pay attention to all of the

details. But if we pay attention as though we were looking through a microscope to all the details we see that there is no such thing as repetition (Kostelanetz 1994: 222).

El significante impone lo que desea que suene; el significado queda relegado a segundo plano y es degradado. Siempre que se repite, estamos trabajando a partir del hacer, y al hacer se deshacen palabras, dando como resultado una actividad de creación constante, así como vemos en el siguiente poema:

Habría

Con cresta

o candor niño

o envi6n var6n habr3a que osar izar un yo flamante en gozo

o autoengendrar hundido en el propio ego pozo

un nimio virgo vicio

un semi tic o trauma o tras o toc novicios

un novococo in6dito por poco

un mero medio huevo al menos de algo nuevo

e inmerso en el subyo intim3simo

volver a ver reverdecer la fe de ser

y creer en crear

y croar y croar

ante todo ende o duende visiblemente real o inexistente

o hacer hacer

dentro de un nido umbr3o y tibio

un hijo mito

mixto de silbo ido y de hipo divo de 3dolo

o en rancia 3ltima instancia del cotidiano entreasco

a escoplo y soplo mago

remodelar habr3a los orificios ps3quicos y fisicos corrientes

de tanto espectro diario que desnubre la mecha

o un lazamiento anhelo que todav3a se yerga

como si pospudiera

y darle con la proa de la lengua

y darle con las olas de la lengua

y furias y reflujos y mareas

al todo cr3ter cosmos

sin cr3ter

de la nada (255)

Respirar y poner el poema en marcha con el verso *con cresta* y desde la cima de una ola precipitarse; proponer un ritmo que se acelere en los tres versos siguientes que comienzan con la conjunción disyuntiva *o*. Los versos se crean por vecindad sonora impuesta por la repetición de la vocal *o*: *o candor niño / o envi6n var6n habr6a que osar izar un yo flamante en gozo / o autoengendrar hundido en el propio ego pozo*. El hacer ha puesto en marcha siempre a partir del sonido; una actividad que no se detiene, versos activados, tambi6n, por la repetici6n del art6culo indeterminado *un*: *un nimio virgo vicio / un semi tic o trauma o Crac o toc novicios / un novococo in6dito por poco / un mero medio huevo al menos de algo nuevo*.

A la vez que se dan las distintas repeticiones, se afirma plenamente la relaci6n sonora que establecen las palabras del poema; entre 6stas encontramos, por ejemplo: *envi6n-var6n, huevo-nuevo, volver a ver-reverdecer-la fe de ser, creer-crear-croar*. Se han hecho pr6ximas las palabras a partir de la degradaci6n del significado impuesta por el significante, as6 *creer, crear y croar* son sonoramente equiparables, a pesar de su gran distancia conceptual. Las palabras *creer y crear* son degradadas por la vecindad sonora de la palabra *croar*, lo que produce el efecto humor6stico, y una vez que 6ste aparece, avanza hasta el final del poema. Sobre esta manera en la que aparece este efecto c6mico, Sa6l Yurkievich explica que

implica una cr6tica a los mecanismos de aprehensi6n convencionales, precipita lo normal en un juego vertiginoso de relaciones inesperadas; es un activante que desbarata h6bitos y convenciones para posibilitar nuevas vislumbres; es un removedor, un descolocador que perturba la seguridad sem6ntica proponiendo conexiones ins6litas (Yurkievich 1973: 144).

Pero una de las consecuencias m6s importantes de este ejercicio de repetic6n es sin lugar a dudas la imposici6n de un ritmo.

Como una introducción a lo que es el ritmo, el músico Joaquín Zamacois, explica que para los pueblos primitivos el ritmo era de origen divino, por lo que podríamos decir que en el comienzo fue el ritmo. Aquí vamos a hacer una presentación general de lo que es el ritmo, aunque este tema va a ser ampliamente desarrollado en el siguiente capítulo.

El ritmo es la "[p]roporción guardada entre el tiempo de un movimiento y el de otro diferente" (Brenet 1962: 457); se trata de un principio fisiológico, el ritmo de la sangre arterial y la constricción respiratoria; también es importante anotar que todo ser es sensible al ritmo de la frase musical, antes incluso de despertar su sensibilidad por la línea melódica. Al respecto, Michel Brenet explica que

[e]n una melodía enseñada de oído, el niño y el cantante no ejercitado aprenderán el dibujo rítmico antes que el tema melódico; podrán equivocarse más frecuentemente y durante más tiempo en cuanto a las entonaciones, pero no en tanto a los puntos de referencia rítmicos (Brenet 1962: 457).

Existe una diferencia importante entre el ritmo y la métrica. Aarón Copland aclara que hasta el año 1150 no se introdujo en la civilización occidental la "música medida"; que desde el tiempo de los griegos hasta el florecimiento del canto gregoriano, el ritmo de la música fue el ritmo natural y derivado del lenguaje hablado en prosa o en verso, y determina que "[n]adie, ni entonces ni después, ha podido jamás escribir con alguna exactitud esa clase de ritmo"(Copland 1974: 41).

Siguiendo los estudios de Copland, encontramos que los primeros ritmos que se transcribieron con éxito fueron de carácter regular, la métrica independizó a la música de la palabra y adquirió una estructura rítmica propia; todos estos antecedentes, más tarde, hacen posible la música contrapuntística. Desde esta perspectiva, vemos que la métrica tiene una fuerte influencia en la

producción artística, pero, más tarde, con la intención de librarse de la medida del compás, los compositores modernos crearon formas rítmicas nuevas. Es en este momento en el que encontramos a los compositores que buscan en las deformaciones rítmicas el medio de variar sus temas, y este procedimiento fue llevado al extremo con Wagner. Copland termina aclarando que “[s]ería difícil exagerar el genio inventivo de los primeros en desarrollar la notación rítmica. Pero sería tonto no reconocer toda la influencia limitadora que ejerció sobre nuestra imaginación rítmica, particularmente en ciertas épocas de la historia musical” (Copland 1974: 41).

Los primeros estudiosos del ritmo, curiosamente, no fueron los músicos sino los literatos, que ampliaron al discurso musical los procedimientos de análisis usuales en el estudio de la poesía griega. Sobre este punto, el Joseph Machlis explica que en el lenguaje hay varios tipos de organización rítmica: la poesía métrica, que utiliza un inconfundible esquema de sílabas dispuestas en unidades de idéntica duración y marcadas por una regular reiteración del acento; y el verso libre, que presenta ritmos prosódicos más flexibles y que coloca sus acentos más sutilmente. Al mismo tiempo que los poetas pasaron del verso métrico al libre, los compositores del siglo XX se revelaron contra los metros estandarizados y exploraron las posibilidades de pautas menos simétricas; ambos desarrollos muestran una tendencia general del arte contemporáneo de alejarse de la simetría y acercarse a lo inesperado.

Nos parece un gran aporte de Machlis explicar que los compositores del siglo XX comenzaron a pasar de un metro a otro con tal rapidez y facilidad que regresaron al multirritmo, y que

[e]n un pasaje multirrítmico como el que acabamos de ver, la unidad métrica no es ya el compás —¿cómo podría serlo, si cambia constantemente?— sino el tiempo aislado. Esto se convierte en el núcleo de pequeños motivos rítmicos que se combinan en grupos más amplios, para producir un ritmo incisivo y autogenerador. De esa manera, el nuevo ritmo motor se ve liberado de las trabas del

metro convencional, para convertirse en un agente de gran poder expresivo, una fuerza constructora que mantiene el material sonoro en un estado de impulsión dinámica (Machlis 1975: 45).

Entonces, cuando hablamos de ritmo, estamos hablando —como diría Octavio Paz— de algo más que de *medida*, de algo más que de tiempo dividido en porciones; estamos hablando de un ritmo autogenerador. Cuando tratamos el tema de las degradaciones, estamos trabajando con la imposición de este ritmo propio al significante, sobre el ritmo marcado por la coherencia del significado. El significante, entonces, impone su dirección al significado, y de esta manera lo degrada, como podemos ver a continuación:

Soplosorbos

Costas
rompientes del entonces
resacas
subvivencias que arenan el ahora
calas
caries del tiempo

Cuanto conjuro lacio
cepotedio
soborna
concubinada
soplosorbo del cero
vacío
vacío ya vaciado en apócrifos moldes sin acople
Qué han de bastar los crótalos
las figuras los pasos de la sangre
el veneno de almendras que se expande al destapar un seno
o las manos de viaje
Dónde un índice tótem
una amarra que alcance
una verdad un gesto un camino sin muerte
alguna cripta madre que incube la esperanza

Sólo tumbos

retumbos
 lentas leznas acerbas
 ambivalentes menos
 poros secos
 desbastes
 fofo hartazgo termita y asco verde
axapoyos
maltrueques

Sólo esperas que lepran la espera del no tiempo (243-244)

Se trata de un poema que presenta cinco estrofas, todas con una cantidad de versos siempre distinta. La primera estrofa tiene seis versos, la segunda, once, la tercera, cuatro, la cuarta, nueve y la quinta, uno. El ritmo se renueva con cada estrofa; en la primera y la tercera estrofa —de versos pares, primero seis y después cuatro—, aparece un ritmo muy marcado, pero el juego a partir del sonido de las palabras no es determinante, no hay muchas palabras inventadas. En cambio, en la segunda y cuarta estrofas, estrofas pares, el ritmo es mucho más libre y está marcado por las palabras que el poeta inventa: *cepotedio*, *sobarla*, *axapoyos*, *maltrueques*, *soplosorbo*. El ritmo del significante se impone sobre el significado, lo degrada, lo destruye, y crea palabras nuevas; estableciendo, a la vez, la actividad del hacer.

III. La formación de la imagen poético-sonora

1. Significante, sonido y sentido

Trabajamos el concepto de significante siguiendo la propuesta de Ferdinand de Saussure, toda vez que lo que nos interesa de este aporte es partir de la idea del signo lingüístico, según la cual, la elección de un significante, para un determinado significado, es arbitraria. Teniendo en cuenta que es parte importante de la propuesta de este autor la idea de que el significante es en principio una imagen acústica, vamos a trabajar primero con el efecto acústico del significante, y más tarde retomaremos la idea de imagen acústica.

Si retomamos el aporte de Octavio Paz, encontraremos que el lenguaje es una condición de la experiencia del hombre y que el estudio del lenguaje es una de las partes de una ciencia total del hombre, pero que si bien "la lingüística ha anexado el sonido al lenguaje (fonología), aún no ha realizado la operación complementaria: anexar el sentido al sonido (semántica)" (Paz 1996: 31).

Para explicar el fenómeno de la construcción de sentido, la lingüística, y más precisamente la semiología, nos proporciona el concepto de signo. En la construcción del sentido, entonces, actúan el concepto de significante, significado y referente. Siguiendo la propuesta de Ángel Rodríguez, este modelo se puede reducir sólo al sonido y "explicar la producción de sentido a partir de la interacción que se establece entre las formas sonoras reconocibles, la asociación de cada forma sonora a un contenido y la parte del universo que estamos nombrando o escuchando" (Rodríguez 1998: 195). Desde esta perspectiva, cualquier modificación en el significante de una palabra —en las formas sonoras reconocibles— puede cuestionar el sentido que establece el signo así conformado y proponer nuevos sentidos.

1.1 *El sonido de las palabras*

Murray Schafer propone la siguiente gradación que va del máximo significado al máximo sonido: el habla teatral (deliberada, articulada, proyectada), el habla familiar (no proyectada, vulgar, chapucera), el parlando (habla levemente entonada, utilizada a veces por los clérigos), el *Schprechgesang* o habla cantada (la curva dinámica de altura, duración e intensidad asume posiciones relativamente fijas), el canto silábico (una nota para cada sílaba), los vocablos (sonidos puros: vocales, consonantes, agregados ruidosos, zumbidos, gritos, risas, susurros, gemidos, silbidos, etc.), y finalmente, los sonidos vocales manipulados electrónicamente (alteración o transformación completa).

Siguiendo la propuesta de Pierre Schaeffer, según la cual "[c]uanto mejor comprendo un lenguaje, más me cuesta oírlo" (Schaeffer 1988: 164), debemos reconocer el trabajo de este poeta argentino que plantea en *En la masmédula* la interpelación al sentido a partir del sonido, y en este contexto, podemos afirmar que Oliverio Girondo escribe su último libro para *ser oído*.

Desde esta perspectiva, si el receptor parte del dominio de su propio automatismo perceptivo y de la acumulación de su experiencia vital de asociar formas sonoras y sentido, *En la masmédula* se constituye en una obra que exige un sujeto productor (lector-oyente) que salga de cualquier repertorio prefijado y se exponga a la formación de nuevos sentidos en el ejercicio de la audición.

Existe un paralelismo entre las palabras que no juegan con el significante y la notación del solfeo tradicional, en tanto que las notas, sin ser arbitrarias como los signos, son símbolos tendenciosos y sobreentienden las "ideas" musicales. Sobre este punto, Pierre Schaeffer explica que:

He aquí un buen paralelismo con la música tradicional. No hay más libertad de combinar los fonemas que la que tiene el compositor que emplea una "lengua" instrumental: los sonidos de la orquesta están dados lo mismo que los sonidos del aparato vocal. Las "palabras" de la orquesta son las notas, y no podemos esperar novedades más que en una zona de "neologismos" como son los gongs y los cencerros, es decir *ondas* que entran en orquesta con el descaro y las resistencias que conoce toda innovación. Las "frases" musicales dependen evidentemente de las escalas, modos, reglas armónicas, etc., según la misma situación de semi-libertad que la frase del lenguaje tiene con relación a la sintaxis. Y finalmente los "enunciados" musicales serán responsables de nuestra observación final de que existen muchos estereotipos (cadencias, respuestas, acompañamiento, resoluciones), y de que las músicas contemporáneas proponen otros nuevos (Schaeffer 1988: 29).

La utilización de este lenguaje musical se basa en una percepción condicionada y entrenada que, como explica el mismo Schaeffer, "progresivamente adquiere gran habilidad para captar las diferencias pertinentes al mismo tiempo que se hace *prácticamente sorda* a las que no lo son" (Schaeffer 1988: 173). Vemos, entonces, que al igual que la lengua ha rechazado la musicalidad del habla como extraña a su objeto, la música ha rechazado la sonoridad de las notas. Desde esta perspectiva, las palabras que inventa Girondo están al margen de la lengua y de una concepción tradicional de la música, trabajando a partir de la creación de palabras nuevas, de objetos sonoros⁶.

1.2 *Sonido en* En la masmédula

Camille Mauclair explica que la diferencia entre prosa y verso consiste en hacer primar el sonido sobre el sentido. Al respecto, encontramos el comentario de Arnold Schoenberg sobre la poesía, según el cual, este músico explica que:

Más adelante trabajaremos ampliamente el concepto de objeto sonoro.

Quedó entonces de manifiesto, para mi asombro, que nunca podía yo hacer mayor justicia al poeta que cuando, guiado por mi primer contacto directo con el sonido del principio, adivinaba todo lo que era obvio que tenía que seguir inevitablemente de acuerdo con aquel tono (Schoenberg 1963: 29).

Por lo tanto, si “[p]oesía es cuando las palabras cantan” (Schafer 1998: 63), como lo afirma un niño de seis años, estamos hablando de sonido y por lo tanto de una posibilidad musical. Sobre este punto, Aristóteles, retomado por Victoria Leal, propone que

“lo que hay en el sonido son símbolos de las afecciones que hay en el alma, y la escritura es símbolo de lo que hay en el sonido. Y, así como las letras no son las mismas para todos, tampoco los sonidos son los mismos. Ahora bien, aquello de lo que esas cosas son signos primordialmente, las afecciones del alma, son las mismas para todos, y aquello de lo que éstas son semejanzas, las cosas también son las mismas” (Aristóteles en Leal 1999: 89).

Cuando Quignard se refiere al lenguaje y al sonido, propone que en la naturaleza los lenguajes humanos son los únicos sonidos pretenciosos, pues pretenden dar sentido a este mundo. Quignard también hace referencia a “la casa del ser”, cuando propone que los seres no se cobijan en los mares, las grutas, las montañas o en los bosques, sino en la voz —“esa maravilla sonora, invisible y sin distancia”— que intercambian entre sí (Cfr. Quignard 1998).

Siguiendo la propuesta de Steiner, vemos entonces que “la música puede llenar los dos requisitos de un sistema semiológico o comunicativo verdaderamente riguroso: ser únicamente para sí (intraducible) y sin embargo comprensible inmediatamente” (Steiner 1990: 75). Victoria Leal, también, comparte esta idea y propone que la música tiene una característica muy singular entre las artes, pues “[e]l discurso musical no es de naturaleza

Heidegger es quien propone que el lenguaje es “la casa del ser”.

exclusivamente simbólica; de hecho, la música omite el diccionario y formula una lógica de las cualidades sensibles, donde las nociones de relación y oposición sobresalen en primer plano. La música es una resonancia de lo real; los sonidos no son la representación de la cosa y ni siquiera la expresión de ella: son la cosa en sí" (Leal 1999: 90).

Partiendo, entonces, de esta idea, según la cual la música funciona como un medio de comunicación, debemos considerar las diferencias entre la palabra y la música, ambas también como medios de comunicación. Sobre esta diferencia, Wassily Kandinsky propone que la palabra tiene dos significaciones "una primera inmediata y una segunda interna —es el material puro de la poesía y de la literatura, materia que sólo este arte sabe trabajar y mediante la cual se dirige al alma sensible" (Kandinsky 1997: 30-31), y cuando trabaja la materia sonora, este mismo autor retorna a Goethe, quien establece que "[e]l sonido musical penetra directamente en el espíritu. Inmediatamente encuentra en él una resonancia porque el hombre *lleva la música en sí mismo*" (Goethe en Kandinsky 1997: 47). Kandinsky explica, finalmente, que el sonido, como el color, pueden encontrar su expresión en palabras, pero que "siempre queda un residuo no expresado por ellas, que no constituye un rasgo accesorio sino precisamente lo esencial. Por eso las palabras nunca pasarán de ser meros indicadores, etiquetas externas de los colores" (Kandinsky 1997: 80).

Pascal Quignard también se detiene en este punto y explica que:

Para los oídos, lo que retorna al alma es la significación del lenguaje (...) y no la substancia de la palabra. Este retorno es entonces un silencio abandonado por la palabra que se desprende de su carne. La escucha lingüística es un silencio donde se destruye la palabra que se consume bajo la forma de pensamiento (Quignard 1998: 124).

El lenguaje, entonces, siguiendo la propuesta de Quignard, es la voz de la cosa ausente, que después de ser escuchado se transforma él mismo en cosa ausente, "en fantasma inasible que surge a partir de la palabra desde el instante en que su envoltura material misma desaparece. Ya no es un signo del lenguaje sino una sensación cognitiva" (Quignard 1998: 125), porque el lenguaje de las palabras significa y el lenguaje de la música es un hecho en sí mismo.

Entonces, esta vez siguiendo a Murray Schafer, la comunicación a través de combinaciones de fonemas que forman palabras es diferente de la comunicación a través de combinaciones de sonidos y de objetos sonoros; por lo tanto, la palabra "es sonido como significado" y la "[m]úsica es sonido como sonido" (Cfr. Schafer 1998). Es por esta razón que se trata de dos lenguajes distintos y completamente independientes. En *En la masmédula*, por tratarse de una obra de poesía, se trabaja con el lenguaje de las palabras, pero por tratarse de una obra que trabaja con la materia acústica de las mismas hace posible el paso al lenguaje de la música. En esta obra, este es un primer lazo entre estos dos lenguajes. Más adelante explicaremos dos lazos más: el que establece el objeto sonoro y el que establece la imagen poética.

2. Sonido

2.1 *Sonido: parte física*

El sonido es producto de las vibraciones' de un cuerpo elástico (sonoro) que genera ondas⁹, que a través de un medio conductor (sólido o gaseoso),

8 "Si bien es cierto que no todos los fenómenos vibratorios son perceptibles por el ser humano, sí que lo es que el oído del hombre tiene una extraordinaria capacidad de análisis para toda vibración simple o compuesta que esté entre los 17 y los 20.000 ciclos por segundo y entre los 0 y los 120 decibelios (naturalmente con muchos matices, como veremos más adelante)" (Rodríguez 1998: 53).

⁹ "La transmisión del sonido se produce siempre a través de un cuerpo elástico —nunca en el vacío— mediante ondas sonoras de carácter esférico, ya que se propagan en todas direcciones, formando una esfera vibratoria a la que sigue otra mayor concéntrica y así

generalmente el aire, llegan al oído y a través de éste al cerebro. El sonido puede ser determinado, vibraciones regulares y de cierta duración; o indeterminado, producto de vibraciones irregulares y de duración insuficiente.

Dionisio de Pedro explica que “[c]uando las moléculas de un cuerpo sonoro se ponen en acción, generan un movimiento oscilatorio llamado vibración. Las vibraciones sonoras se miden mediante el osciloscopio, dándose el nombre de oscilograma al dibujo que originan dichas vibraciones" (De Pedro II 1994: 97). En toda vibración se debe distinguir la elongación (desviación que sufren las moléculas respecto a la posición de reposo), la amplitud (máxima desviación de las moléculas del punto de equilibrio), la fase (estado momentáneo de oscilación con respecto a su estado de reposo), el período o ciclo (proceso completo de ir y volver, pasando de nuevo por el punto de equilibrio, lo que constituye una vibración doble), la frecuencia (número de ciclos recorridos por segundo y su unidad de medida es el Hertz¹⁰ o Hercio [Hz] y equivale a un ciclo por segundo) y la longitud de onda (distancia entre dos puntos sucesivos de la oscilación en igualdad de fase).

Todo sonido se distingue por cuatro cualidades que le son intrínsecas: altura, duración, intensidad y timbre.

Por altura entendemos aquella cualidad que nos permite distinguir si un sonido es grave (bajo) o agudo (alto), y que un sonido sea grave o agudo depende del número de vibraciones por segundo: a mayor número de vibraciones, sonidos más agudos, y a menor número, sonidos más graves. Al respecto, Ángel Rodríguez explica que el oído humano percibe los fenómenos vibratorios cuando se producen como un mínimo de 16 oscilaciones por

sucesivamente. A medida que la onda sonora se aleja del punto de origen, se debilita hasta perderse por completo" (De Pedro II 1994: 100).

¹⁰ Decimos que determinada vibración tiene una frecuencia de 1 Hz cuando su movimiento oscilatorio desarrolla un solo ciclo completo cada segundo. Así, una frecuencia de 2 Hz supone hablar de una vibración que oscila 2 veces por segundo; 10 Hz suponen 10 oscilaciones cada segundo, etc. (Rodríguez 1998: 62).

segundo, una vibración de frecuencia menor no es percibida por el hombre (infrasonido), siendo éste el umbral mínimo de altura. La frecuencia máxima que es capaz de percibir el oído humano está en torno a los 20.000 cps y a partir de aquí los sonidos son inaudibles (ultrasonidos), siendo éste el umbral máximo de altura.

Por duración se entiende el tiempo que transcurre desde que empieza el sonido hasta que acaba. Sobre los umbrales temporales, Rodríguez explica que duración mínima que ha de tener un sonido aislado para que pueda ser oído es de 5 ms (milésimas de segundo). Por debajo de esta cantidad de tiempo el sonido no se percibe" (Rodríguez 1998: 122). Sobre el umbral máximo de duración aclara que hasta el momento no se ha definido, pero que la atención está estrechamente ligada a la variabilidad temporal, apunta que "[s]i un sonido permanece estacionario el receptor deja de prestarle atención" (Rodríguez 1998: 123).

Se entiende por intensidad la mayor o menor fuerza con que se emiten los sonidos (sonidos fuertes o débiles) y depende de la amplitud de la vibración: a mayor amplitud, sonidos más fuertes, y a menor, más débiles. La intensidad fisiológica o sensación sonora de un sonido se mide en decibelios (dB). Sobre los umbrales de intensidad, tenemos que el umbral mínimo se define como 0 dB a 1000 Hz y el umbral máximo en intensidad se lo conoce como el *umbral del dolor* y está situado en torno a los 130 dB.

El timbre es la cualidad específica que nos permite distinguir dos o más sonidos iguales en altura, duración e intensidad, producidos por diferentes instrumentos o voces y nos permite percibir la estructura acústica interna de los sonidos compuestos. Se considera que el timbre en música es análogo al color en la pintura.

Sólo resta apuntar que el oído humano es capaz de realizar tres funciones distintas simultáneamente en el tiempo: "1) análisis de la complejidad frecuencial (timbre), 2) análisis de la evolución de la dinámica (variaciones de intensidad), y 3) análisis de la evolución del tono (entonación y melodía)" (Rodríguez 1998: 220), y tener en cuenta que debido a las características fisiológicas del oído la sensación de sonido persiste después de cesar el estímulo.

2.2 Sonido: parte conceptual

El sonido como fenómeno físico es el principio del que debemos partir para entender el sonido como un concepto elaborado; el concepto que vamos a proponer parte de la sensación propuesta por el músico Luis Puig sobre el sonido:

el sonido me llega de todas partes, de forma espontánea. Mi cerebro lo busca, lo escoge, me hace sentir la inmensidad del universo incluso si no deseo ni busco absorberlo.

Podría taparme los oídos, es verdad, pero entonces escucharía el sonido de mi propia piel.

Poco después de nacer, cuando aún no era capaz de controlar la mayor parte de mi cuerpo, miraba las formas coloreadas y agarraba los objetos que tenía a mi alcance. A lo lejos ladraba un perro. Entonces había dos mundos (Puig 1999: 130).

Gino Stefani, por su parte, propone que "[v]ivimos sumergidos en un océano de sonidos. Vivimos sumergidos en los sonidos. Y en la música. Por todas partes, a todas horas" (Stefani 1987: 11). Teniendo en cuenta que, como nos lo explica Rodríguez, el ojo humano puede ser cerrado y descansa aproximadamente una tercera parte de la vida del ser humano, mientras que el oído funciona noche y día a lo largo de toda nuestra vida —especialmente cuando se descansa—, pues es el sentido que permanece vigilante enviando información sobre cualquier cambio del entorno:

Respecto a que el sistema visual es el que rige al auditivo, es también muy revelador recordar que, precisamente, una de las funciones de la audición es indicar la presencia de estímulos en las zonas que normalmente no son cubiertas por la visión. En tanto que el oído cubre constantemente los 360 grados del entorno humano, y puede hacerlo sin depender de la posición del cuerpo, ni de la cantidad de luz presente, la vista sólo cubre 180 grados y depende de la luz y de la postura del receptor. A partir de los estímulos sonoros captados de toda esa zona a la que nunca tiene acceso la visión, el oído indica al sistema perceptivo el lugar de donde provienen informaciones que sólo después de ser oídas pasan a ser revisadas inmediatamente por el sentido de la vista: moviendo el cuerpo, abriendo los ojos, iluminando un espacio concreto, etc. La fenomenología del doblaje demuestra, también, lo fácil que es engañar desde el oído al sentido de la vista (Rodríguez 1998: 220).

A todas horas nos encontramos con la actividad del sonido que nos ronda desde siempre, siendo que el conocimiento del mundo sonoro, siguiendo a Pascal Quignard, aparece varios meses "anteriores a nosotros":

Los naturalistas dicen que la audición intrauterina es distante. La placenta aleja los ruidos del corazón y del intestino, el agua reduce la intensidad de los sonidos tornándolos más graves, transportándolos en vastas olas que acarician el cuerpo. De tal manera que al fondo del útero reina el rumor de fondo grave y constante que los expertos en acústica comparan con un "rumor sordo". El ruido del mundo es percibido como un "ronroneosordo, dulce y grave", sobre el cual se eleva el *melos* de la voz de la madre repitiendo el acento tónico, la prosodia, el fraseado que agrega a la lengua que habla. Es la base individual de la melodía (Quignard 1998: 205).

Quignard también se detiene en la materia sonora y propone que no hay hermetismo ante lo sonoro, el sonido toca al instante el cuerpo "como si el cuerpo ante el sonido se presentara, más que desnudo desprovisto de piel" (Quignard 1998: 107-108), aclarando, además, que:

Todo sonido es lo invisible bajo forma de perforador de coberturas. Ya se trate de cuerpos, de recámaras, de departamentos, de castillos, de ciudades amuralladas. Inmaterial, franquea todas las barreras. El sonido ignora la piel, no sabe lo que es un límite: no es interno ni externo. Ilimitante, no es localizable. No puede ser tocado: es lo inasible. La audición no es como la visión. Lo contemplado puede ser abolido por los párpados, puede ser detenido por el tabique o la tapicería, puede ser vuelto inaccesible incontinenti por la muralla. Lo que es oído no conoce párpados ni tabiques ni tapicerías ni murallas. Indelimitable, nadie puede protegerse de él. No hay un punto de vista sonoro. No hay terraza, ventana, torreón, ciudadela, mirador panorámico para el sonido. No hay sujeto ni objeto de la audición. El sonido se precipita (Quignard 1998: 105).

El hecho de que el sonido se precipite implica por principio un acto de violencia; toda violencia es violencia si tiene estrechos lazos con la muerte, y violencia y muerte, como parte de la naturaleza del sonido, abren su posibilidad de ser erótico".

Quignard refuerza esta propuesta de la violencia del sonido cuando propone que "[c]uando el canto toca, 1. Atraviesa de parte a parte, 2. Mata" (Quignard 1998: 36). Los sonidos, sonidos de muerte en tanto "[dada sonido es un minúsculo terror. Tremít. Vibra" (Quignard 1998: 41), demuestran que el sonido es aquello que no puede ser traducido por el lenguaje para ser retenido, que se trata de lo inverbalizable, de aquello que "Haydn decía que en él eran golpes de martillo, tal como Dios lo escuchó, clavando sus manos vivientes, martillando sus pies encimados y vivientes un día de tormenta, cuando estaba atado en una cruz en lo alto de un monte" (Quignard 1998: 17).

La muerte, también presente en la elaboración de los instrumentos musicales, presente en el sonido del arco de Apolo —que, además de ser un arco que canta un canto de muerte, es un arco musical— y del cual Quignard nos dirá:

¹¹ El sonido como un cuerpo erótico es tema del Capítulo IV.

Hermes vacía la tortuga, roba y pone a cocer una vaca, desprende el cuero, lo estira sobre el caparazón vacío de carne, en fin fija y tensa encima siete tendones de camero. Inventa la cítara. Después cede su tortuga-vaca-carnero a Apolo (Quignard 1998: 33).

Finalmente, es también parte de la naturaleza del sonido el hecho de ser siempre una experiencia solitaria, siendo que, como lo explica Quignard:

Nada hay en lo sonoro que nos retorne una imagen localizable, simétrica, invertida de nosotros mismos, como lo hace el espejo. En latín, el reflejo se dice *repercussio*. La imagen es una muñeca localizable. Un maniquí o una *terrificatio*. El eco' no es una muñeca sonora, no es una efigie. El eco no es exactamente un *objectus*, no es un reflejo arrojado ante el hombre: es una reflexión sonora y quien la oye no se acerca sin destruir su efecto (Quignard 1998: 110-111).

Rodríguez, también se detiene en este punto y explica que todo hablante percibe su voz con una claridad sonora distinta a como la oyen los demás y nos dice que:

La explicación de esta percepción distinta es, justamente, que mientras las vibraciones de la voz de un locutor llegan a su propio oído, fundamentalmente, a través de su estructura ósea, tanto al magnetófono como a todos los demás oyentes el sonido de la voz les llega a través del aire; con lo que las vibraciones de la fuente original (la laringe del locutor) se ven profundamente alteradas por el medio que las transmite (Rodríguez 1998: 46).

Quignard explica que el receptor en el lenguaje es un interlocutor, tiene la posibilidad abierta de responder en todo momento; a diferencia del oyente en

¹² "El eco es la voz de lo invisible. Durante el día los vivos no ven a los muertos. Pero los ven en la noche, en los sueños. En el eco el emisor es inhallable. Lo visible y lo audible juegan a las escondidas" (Quignard 1998: 145).

música quien no es un interlocutor, sino "una presa que se entrega a la trampa" (Quignard 1998: 109).

El sonido, anterior al contacto del día, expresión primaria de la vida, aquello que nos toca y recorre, el que ignora la vista, lo inaprensible, de movimiento continuo y sólo comparable al destino por implacable.

2.3 Sonido y sentido

Partimos de un principio básico: si bien la música y la lengua son lenguajes, a diferencia de la lengua, los sonidos no transmiten ningún mensaje. Este es uno de los principios que retorna John Cage y explica que, cuando las palabras transmiten un mensaje, están implícitos "el adiestramiento, el gobierno, la ejecución y el ejército" (Cfr. Cage 1975), que es como escuchar pies marchando. Sin embargo, el hecho de que el sonido no transmita ningún mensaje, no quiere decir, como este mismo autor explica, que carezca de sentido, siendo que "we know now from our own experience (and we may as well cite Artaud again) that there isn't such a thing as a thing that doesn't make sense" (Kostelanetz 1994: 140).

Cage también propone que "[a] poet should make nosense. (...) So that it can make a multiplicity of sense, and you can choose your path, rather than being forced down Joyce's. Joyce had an anarchic attitude toward the reader so that the reader could do his own work" (Kostelanetz 1994: 147); y es que, siguiendo esta vez a T.S. Eliot, "hay poemas cuya música nos conmueve y damos por supuesto el sentido, así como hay poemas en los cuales prestamos atención al sentido y, sin que lo notemos, nos conmueve su música" (Eliot 1959: 23). Entonces, si escuchamos:

Aridandantemente

Sigo
 solo
 me sigo
 y en otro absorto otro beodo lodo baldío
 por neuroyertos rumbos horas opio desfondes
 me persigo
 junto a tan tantas otras bellas concas corolas erolocas
 entre fugaces muertes sin memoria
 y a tantos otros otros grasos ceros costrudos que me opan
 mientras sigo y me sigo
 y me recontrasigo
 de un extremo a otro estero
 aridandantemente
 sin estar ya conmigo ni ser un otro otro (224),

podemos entender que se trata de una obra poético-musical que transmite sentido a través del significado y del sonido, siendo que:

un "poema musical" es un poema que tiene una pauta musical sonora y una pauta musical de los significados secundarios de las palabras que lo componen, y que estas dos pautas son una e indisolubles. Y si objetáis que el adjetivo "musical" sólo puede aplicarse correctamente al puro sonido, separado del sentido, sólo puedo reiterar mi afirmación anterior de que el sonido de un poema es una abstracción del poema tanto como el sentido (Eliot 1959: 27).

Gino Stefani nos explica que cuando nos parezca no entender nada de una música o cuando nos preguntemos por qué un hecho sonoro tiene un significado distinto para cada oyente, "nos será útil pensar que los hombres son capaces de producir sentido, con los sonidos, en muchos niveles" (Stefani 1987: 17). Sobre este punto, Murray Schafer propone como ejemplo que hay quienes

utilizan invocaciones mágicas cuyo sentido es desconocido o sin importancia, pero que contienen poder de hechizo en sus sonidos al ser cantadas. He aquí, por ejemplo, una canción mágica de la tribu Yamana de Tierra de Fuego. Nadie conoce su significado, aunque es cantada con gran pasión:

ma-las-ta xai-na-sa

Hau-a la-mas ke-te-sa (Schafer 1998: 33).

Ángel Rodríguez nos explica que el sonido de alguna manera es un signo, en tanto suministra al oyente una información, pero también precisa que el sonido es más que una voz encadenando signos lingüísticos, pues “[e]l sonido puede llegar a estimular nuestro sistema perceptivo sensorial con la misma fuerza y presencia que la imagen (...)” (Rodríguez 1998: 11); y coincidimos con Pascal Quignard cuando propone que:

En los instantes menos habituales, podríamos definir la música: algo menos sonoro que lo sonoro. Algo que liga lo ruidoso. (Para decirlo de otra manera: una brizna de sonoro, ligada, una brizna de sonoro cuya nostalgia pretende morar en lo inteligible. O este monstrum más simple: un trozo de sonoro semántico desprovisto de significado) (Quignard 1998: 22-23).

Hay sonidos sin intención y sonidos intencionados. Nosotros trabajamos con sonidos intencionados; se trata, entonces, de tomar sonidos no intencionados, no especializados en lenguajes, para elaborar con ellos una comunicación que no quiere decir nada en particular (sin mensaje), que propone la posibilidad de un sentido abierto.

Este trabajo se dirige hacia todas las músicas posibles, trabajamos con palabras que carecen de un sentido determinado, como apunta John Cage, como las palabras de los amantes, "donde las palabras sean lo que fueron: árboles, estrellas y el resto del medio ambiente original" (Cage 1975: 16). Entendiendo el sentido de esta manera, proponemos que en *En la masmédula* no se trata de una intención de revolucionar el lenguaje, sino de mostrar que el

sonido es parte de la imagen poética, se trata de resucitar la curiosidad sonora, extinta desde que el lenguaje articulado y semántico se propaga en nosotros, partiendo del principio de que el lenguaje humano es una diminuta porción de lo sonoro, se trata de oír" y de escuchar, teniendo en cuenta que oír es ser golpeado por los sonidos y escuchar implica una predisposición para oír.

Si bien se oye lo que se tiene intención de oír, no vamos a insistir en la subjetividad de los sujetos, sino en la objetividad de los objetos con los que vamos a trabajar, partiendo del principio de que en *En la masmédula* encontramos *objetos sonoros*.

3. El objeto sonoro

3.1 *Hacia la música contemporánea*

Gino Stefani propone que todos nosotros estamos "cultivados para la música tradicional aunque no estemos alfabetizados" (Cfr. Stefani 1987), lo que significa que nos cultivan para una música que no pertenece a nuestro tiempo. Así, retomando a Murray Schafer, podemos decir sobre la música tradicional que:

En formas más antiguas de música se usaron objetos sonoros separados llamados "tonos". Considerados de manera abstracta se observó que los tonos parecían relativamente isomórficos, es decir que tendían a parecerse unos a otros en sus cualidades primarias — como si fueran ladrillos (Schafer 1969: 63).

¹³ Propiamente hablando, nunca dejo de oír, pues vivo en un mundo que no deja de estar ahí para mí, y ese mundo es tan sonoro como táctil y visual. Me muevo en un "ambiente", como en un paisaje. Aun el silencio más profundo constituye un fondo sonoro como cualquier otro, en el que se destacan con solemnidad poco habitual el ruido de mi aliento, y el de mi corazón, como si el rumor continuo que impregna hasta nuestro sueño se confundiera con el sentimiento de nuestra propia duración (Schaeffer 1988: 62-63).

Teniendo en cuenta que en la música tradicional propia a occidente el sistema tonal" era considerado como el estrato propiamente musical, compartimos la idea de Schafer, según la cual la teoría tradicional de la música subestima las diferencias que existen entre los diversos tonos.

Frente a la primacía de esta música tonal, aparece la música atonal", de la que Stefani nos dirá que:

La impresión primaria que tenemos cuando escuchamos la música llamada "atonal" es un poco la de un lenguaje en proceso de destrucción. El material de base todavía es el mismo: las doce notas, los instrumentos musicales tradicionales, muchas figuras y formas familiares; sin embargo falta una cohesión suficiente para que se pueda hablar de un "discurso" de sentido completo (Stefani 1987: 57-58).

Se trata de la música dodecafónica, frente a la que el oyente tradicional se siente frustrado, pues, como bien lo explica Stefani, las notas se encuentran allí, pero eso es todo lo que queda del lenguaje tradicional conocido:

¹⁴ Se trata de un sistema o conjunto de normas que organiza ese aspecto del sonido tradicionalmente considerado el más importante, la altura, y lo organiza en una forma que, si bien no es exclusiva, es, sin embargo, fuertemente orgánica y coherente. Precisamente en virtud de esa sólida estructuración, el sistema tonal es, de alguna manera, la columna vertebral o el sistema nervioso de la música tradicional, y por tanto atrae a su órbita los demás elementos, cuya organización asume (Stefani 1987: 49).

¹⁵ Se debe tener en cuenta que Schoenberg no estaba de acuerdo con la utilización del término "atonal"; al respecto, se explica que: "... eu sou músico e nada tenho a ver com o atonal; atonal apenas poderia significar algo que nao carresponde á essência do som; urna peca musical sempre necessitará ser ao menos tonal, ja que urna referência se estabelece de som para som, em virtude da qual resulta urna determinada seqüência perceptível pela disposição dos sons, vertical ou horizontalmente. (...) qualificar de atonal urna relação de sons seria tão descabido quanto classificar de aespectral ou acomplementar urna relação de cores. Esta oposicao nao existe, pois" (Schoenberg en Menezes 1987: 61).

es como si alguien se hubiera divertido perversamente trastornando todas las formas posibles de sentido con los doce sonidos. Un poco como si de la lengua castellana se conservase sólo el alfabeto, y con él se construyeran secuencias evitando rigurosamente no sólo los discursos con un sentido completo, sino cualquier forma interpretable como palabra (Stefani 1987: 60).

Debe quedar claro que la dodecafonía no es fruto de la inspiración momentánea, sino un método, un procedimiento muy racionalizado. Finalmente, siguiendo siempre a Gino Stefani, la dodecafonía

aun anulando la situación de lenguaje, todavía mantiene una estructura que sirve para el lenguaje musical tradicional: la división del continuo sonoro en doce notas. Este último enlace se pierde cuando se toma como material de la música el sonido fuera de su codificación nota-escala, es decir, el sonido-ruido¹⁶ (Stefani 1987: 63).

De ahí que la música contemporánea, esta vez de acuerdo a Schafer, parta del principio de que

Detrás de cada pieza de música se oculta otra pieza de música. El minúsculo mundo de eventos sonoros que negligentemente hemos supuesto que es "silencio". En el momento en que estos eventos se proyectan al primer plano los denominamos ruido. Cualquier nueva apreciación de la música tendrá mucho que decir acerca del ruido; pues ruido es sonido que fuimos adiestrados a ignorar (Schafer 1969: 23).

¹⁶ Zwicker y Feldkeller objetivan el concepto de ruido definiéndolo como sonido que no tiene altura ni timbre. Es decir, como un sonido en el cual ninguna zona de frecuencia difiere de ninguna otra y ningún segmento temporal difiere de ningún otro. Si las dos condiciones (sin altura tonal definida y sin diferenciación temporal definida) se cumplen con una precisión que se ajuste al poder discriminador del oído, se dan las condiciones suficientes para hablar de ruido (...) (Rodríguez 1998: 142).

El ruido, entonces, se convierte en un concepto relativo que proporciona flexibilidad a la hora de referirnos al sonido, y si bien **físicamente** podemos hablar de sonidos periódicos y no periódicos, debemos reservar el juicio acerca de si son sonidos musicales o ruidos, hasta determinar si constituyen parte del mensaje escuchado o caprichosas interferencias del mismo.

Volviendo a nuestra preocupación por la música contemporánea vemos que dentro de la naturaleza estética se da una mayor libertad, una ruptura progresiva de las reglas de contrapunto y armonía y una renovación constante de las estructuras musicales. También aparecen técnicas nuevas, nuevos modos de producción sonora (*música concreta* 1950, *música electrónica* 1955') y la participación de la computadora en la producción musical. Finalmente, también influye en el cambio el descubrimiento de vestigios de las civilizaciones geográficas musicales distintas a la occidental.

Se parte de la negación de la nota musical, la aceptación de nuevas fuentes de sonidos concretos y electrónicos y la negación de los principios absolutos del comentario estético, partiendo de la idea de que no hay verdadera explicación del texto.

Estos cambios son tan profundos que, como bien apunta Cage, “[a]hora nos preocupa saber cómo comienza, continúa y se extingue un sonido” (Cage 1975: 7). Este mismo autor explica que ahora hay una abierta disposición hacia qué sonido sigue a otro (criterio abierto de la melodía”) y hacia el momento en

¹⁷ Según Schaeffer “[l]as dos músicas antagonistas de 1950 y 1955, la concreta y la electrónica, hicieron *match* nulo, por su excesiva ambición, la una pensando en conquistar de golpe el mundo sonoro y la otra al querer producir toda la música por síntesis” (Schaeffer 1988: 24).

¹ Una melodía es una sucesión de sonidos captados por el espíritu como una forma significativa. Algunos teóricos modernos nos dicen que una melodía consiste meramente en una sucesión de sonidos. Lo que quieren decir es que, si oímos una selección cualquiera de sonidos con la frecuencia suficiente, le atribuiremos la apariencia de una forma. Sea como fuere, comprender una melodía significa aprehender la unidad subyacente en ella. Para lograrlo debemos percibir la relación que existe entre el comienzo y el medio, y entre el medio y el final. Debemos percibir

el que ello ocurre. Cage, también propone que puede haber contrapunto como puede no haberlo, que puede tratarse de una armonía muy cuidada o descuidada, que podemos atender a estructuras o a procesos; finalmente, apunta que:

Nuestra experiencia del tiempo ha sufrido graves alteraciones. Percibimos acontecimientos breves que antes escapaban fácilmente a nuestra atención y disfrutamos acontecimientos muy largos, cuya extensión, hace diez años, habría sido intolerable (Cage 1975: 7).

Para terminar, y retomando a Stefani, debemos aclarar que una de las diferencias importantes entre la música tradicional y la música contemporánea consiste en que esta última no "sirve" para algo, sino que es un fin en sí misma.

3.2 Sobre la música concreta

La música concreta está basada en la manipulación, sobre cinta magnética, de sonidos concretos, de la vida cotidiana y de aquellos que provienen de instrumentos, utensilios y objetos sonoros de todo género; se considera que este tipo de música sirve para una mayor toma de conciencia de la realidad sonora; sobre este tipo de música, Mauricio Bejarano nos explica que:

La música concreta es una música desprovista de los códigos abstractos del solfeo y trabaja con el propio sonido vivo; es una música hecha a partir de sonidos que se registran, a diferencia de notarlos, para componer directa, material y "concretamente" al nivel mismo del sonido. La palabra "concreta" se refiere al sonido en la totalidad de sus características y cualidades sensibles que se constituyen en responsabilidad íntegra del compositor, autor — todo el tiempo— de sus sonidos (Bejarano 1998: 6).

los sonidos no de manera separada, sino como parte de la línea melódica, del mismo modo como percibimos las palabras de una frase no individualmente, sino en relación con el pensamiento como un todo. Oída de esa manera, la melodía adquiere claridad, dirección y significado (Machlis 1975: 14).

Gino Stefani aclara que la música concreta no constituye un nuevo lenguaje y explica que:

Si la música es un lenguaje de sonidos, debe hacerse con materiales preseleccionados, segmentados o funcionalizados para la comunicación, como los fonemas de una lengua o las letras del alfabeto, o sea, precisamente como las notas musicales; sólo con este tipo de sonidos de altura netamente determinada se hace posible una relación sistemática, una gramática o una sintaxis y, finalmente, un discurso (Stefani 1987: 113).

Como sabemos, la lengua y la música son lenguajes diferentes y totalmente independientes, pero aun con sus grandes distancias se considera que en las formas clásicas de la organización musical hay cierta gramática o articulación temporal que guarda analogías con el sistema de la lengua. La música contemporánea, por el contrario, ya no muestra esas relaciones y si antes habíamos subrayado las diferencias entre estos dos lenguajes, con la aparición de la música contemporánea se produce una escisión mucho mayor. Este tipo de música transgrede las normas musicales tradicionales, del mismo modo que la obra *En la masmédula* transgrede las normas de la lengua, coincidiendo ambos lenguajes en la utilización de objetos sonoros.

El compositor concreto, como todo aquel que trabaja con música contemporánea, deja de lado la sintaxis y la gramática de la música tradicional, abandona las formas musicales tradicionales, no está interesado en crear mensajes, sino en fabricar y buscar. Stefani apunta que:

Conquistar para la cultura, o sea, para la sociabilidad, lo que hasta ahora era considerado como reino de la naturaleza es el proyecto implícito en la exploración del sonido de la llamada "música concreta", compuesta con ruidos producidos por cualquier objeto, o incluso sintéticos, es decir, fabricados por medios electrónicos (como hemos visto en el apartado "Más allá del lenguaje") (Stefani 1987: 115).

Debe quedar claro que, para este trabajo, la introducción que ahora hacemos sobre la música concreta sólo nos sirve en función del trabajo que llevaremos a cabo sobre los objetos sonoros, siendo que son los músicos concretos quienes proponen y estudian el objeto sonoro.

Finalmente, si bien a la música concreta no le interesa "decir algo de alguien" (la comunicación ya no está basada en códigos musicales establecidos), sí transmite un sentido en códigos más generales y, lo más importante, con la exigencia de una colaboración mayor por parte del destinatario.

3.3 El objeto sonoro

Ángel Rodríguez explica que todo niño, mientras crece, descubre que los sonidos provienen de lugares, de cosas que pueden ver, tocar, oler y saborear, y asocia estos sonidos a objetos concretos que guarda en su memoria. Rodríguez aclara que se trata de "[u]na asociación que más tarde será entre clases de sonidos y clases de objetos" (Rodríguez 1998: 204). Más tarde, se pasa de esta "primera formación básica sobre la producción de sentido a partir de los sonidos" (Cfr. Rodríguez 1998) a un segundo nivel que depende del ámbito específico en el que se mueve cada uno de los individuos. Rodríguez explica que este segundo nivel es adquirido con el apoyo de una experiencia auditiva especializada, lo que supone un saber sonoro de ámbito restringido y propone como ejemplo el caso de un mecánico que reconoce una serie de formas sonoras que le indican distintos problemas de un motor. Finalmente, para terminar, aclara que:

La única diferencia entre la *memoria auditiva del entorno inmediato* y la *experiencia auditiva especializada* está en la dimensión más restringida de la segunda. El proceso perceptivo y de asignación de sentido son exactamente los mismos, pero mientras el primer saber sonoro es universal, el segundo se ha desarrollado en función de intereses específicos no generalizables y, por tanto, pertenece ya a grupos reducidos (Rodríguez 1998: 204-205).

El último y más complejo nivel de especialización auditiva, según Rodríguez, es el que se necesita para el aprendizaje de lenguajes sonoros arbitrarios. Al respecto, explica que:

Los lenguajes arbitrarios tienen su origen en conjuntos de formas sonoras que han sido asociadas racionalmente a valores de sentido concretos para intercomunicarse en el interior de un grupo de personas, o para cubrir las necesidades de comunicación específicas de ese grupo. Estas asociaciones entre forma sonora y sentido quedan establecidas, entonces, como códigos cuya clave no puede ser ya obtenida sólo mediante la experiencia auditiva. Es decir, sólo puede accederse a ese tipo de saber sonoro mediante una formación reglada que informe de cuáles son los códigos de asociación entre formas sonoras y sentido. Este tipo de saber sonoro es ya desde su punto de partida un conocimiento acumulativo que va desarrollándose como un sistema de asociaciones entre formas sonoras y sentidos que se enriquece y se complica progresivamente. Éste es el caso concreto de sistemas como las lenguas, el morse, o la música (Rodríguez 1998: 205).

Si bien en las escuchas anteriores se trata de reconocer las fuentes, el objeto sonoro es un sonido separado de su fuente sonora, actúa como si fuese un objeto físico real y crea su propia realidad. Sobre el objeto sonoro, Mauricio Bejarano nos explica que éste existe en tanto haya una escucha ciega de los efectos y del contenido sonoro; el objeto sonoro debe ser independiente de su causa, se trata de "dislocar la vista del oído" posibilitando la escucha de las formas sonoras en sí mismas. Siguiendo a Bejarano, debemos tener en cuenta que:

Para ser objeto sonoro es necesario "desnaturalizarlo" y hacer que su información no sea indicio de otra realidad, sino específica al propio acontecimiento sonoro. El objeto sonoro se sitúa entonces en el encuentro de una acción acústica y de una intención de escucha (Bejarano 1998: 11).

Se trata de una escucha que en lugar de atravesar al objeto buscando otra cosa en él, se aproxima a él por sí mismo. Schaeffer denomina a este tipo de escucha: escucha acusmática, de la que Rodríguez nos dirá:

La *acusmatización* aísla los objetos sonoros y los convierte en portadores de conceptos. Ahora, con mucha frecuencia, el sonido prescinde de su fuente y se conecta con un sentido nuevo que ya no tiene nada que ver con su origen directo sino con su forma sonora y con su situación en el contexto audiovisual (Rodríguez 1998: 36).

Esta posibilidad del objeto sonoro de ser un concepto, una creación, es la posibilidad que tienen las palabras de *En la marmédula* de ser objetos sonoros y de esta manera crear imágenes acústicas (Saussure), sonoras (Schaeffer), poéticas (Girondo). Imagen acústica en tanto se trabaja con el significante, imagen sonora en tanto se trabaja con el sonido de la palabra e imagen poética en tanto poesía de objetos sonoros.

El objeto sonoro, por lo tanto, no solamente es material, debemos buscar en él siempre aquello que excede lo corpóreo y, por la manera en la que se lo percibe, es una creación, una forma de pensamiento, un concepto. Al respecto, Schaeffer explica que:

De hecho sabemos que olvidar la autenticidad de la percepción es arruinar la noción del objeto. Pero tomar conciencia de esta experiencia es proporcionar un nuevo objeto al pensamiento, utilizar una vuelta sobre la percepción, para examinar mejor su mecanismo. Ya no es escuchar, sino escucharse escuchar (Schaeffer 1988: 171).

Continuando nuestra explicación acerca del objeto sonoro debemos establecer, también, que éste no sólo no depende de su fuente original sino que puede construirse articulando sonidos con fuentes sonoras que no tienen relación entre sí. Como lo habíamos explicado, el objeto sonoro se instala en un

soporte, por ejemplo, en una cinta magnética, para poder auscultarlo y trabajar sobre su materialidad con detalle, detectar sus características formales particulares y remodelar sus contornos energéticos y cualidades sensibles, para, finalmente, regresarlo al ámbito de la escucha sensible, sin olvidar que él no es el soporte, no es el disco, no es la cinta, tampoco es sólo el trabajo de nuestra percepción; es, más bien, como bien lo explica Bejarano: "el material sensible que existe en ese intervalo entre el registro y la percepción" (Bejarano 1998: 10-11).

Después de todas estas consideraciones, Pierre Schaeffer explica que si no recibimos ninguna explicación exterior acerca de un determinado objeto sonoro, tendremos más curiosidad por saber quién toca, de dónde proviene ese ruido, qué lo origina y qué significa; finalmente, aclara que "[e]l objeto sonoro se sitúa en el encuentro de una acción acústica y de una intención de escucha" (Schaeffer 1988: 166).

Asimismo, es importante tener en cuenta que el objeto sonoro rompe con la arbitrariedad del signo lingüístico (propuesta por Ferdinand de Saussure); el significante ha sido generado originalmente de un modo natural y está físicamente vinculado a su fuente, pero tampoco actúa como un índice (propuesta de Pierce) desde el momento en el que se arranca el sonido de su fuente pues no parte del principio propio del índice de estar siempre vinculado a su origen físico.

El objeto sonoro construye su propio lenguaje, en tanto, como bien nos lo explica Schaeffer, "los objetos están hechos para servir". Vemos, entonces, que los objetos sonoros son ocupados por estructuras en las que cada uno no es más que un valor dentro del conjunto; de manera que, siguiendo a Schaeffer:

De los objetos a las estructuras, de las estructuras al lenguaje, existe pues una cadena continua, tanto más difícil de descifrar, cuanto que nos es absolutamente familiar y espontánea, y estamos totalmente condicionados por ella (Schaeffer 1988: 27).

Finalmente, como este mismo autor apunta a través de tantos objetos sonoros nuevos, no sólo se puede comprender un nuevo lenguaje, sino que se puede llegar a encontrar estructuras permanentes del pensamiento y de la sensibilidad humana.

El objeto sonoro tiene una estrecha relación con un objeto de estudio y para transformar un sonido en un objeto de estudio es imprescindible aislarlo físicamente y acortarlo conceptualmente, sin olvidar nunca que la suma de objetos sonoros conforman un *objeto musical*. Si partimos del principio de que en *En la masmédula* hay palabras que son objetos sonoros, la suma de todas estas palabras conforman el objeto musical que para el caso de esta obra son cada uno de sus poemas. Todas las características propias al objeto sonoro actúan en cada una de las palabras-objetos sonoros y es así como se construyen los poemas-objetos musicales; como resultado de lo anterior, la suma de los objetos musicales convergen en la obra.

En cuanto a los materiales que se utilizan en la construcción de los objetos musicales, Schaeffer propone que se puede establecer un paralelismo entre la música y la arquitectura, en tanto en arquitectura como en música existe una conciencia del material a su organización (de la microestructura a lo macroestructura); está claro que no se trata de la constitución física de los materiales de construcción, sino de su función en un conjunto y de su papel formal. Finalmente, aclara que:

La lengua rechaza su material después de usarlo, la arquitectura se instala en él y la música olvida esto y retiene aquello. *Es una arquitectura que habla* (Schaeffer 1988: 251).

Para terminar, es preciso explicar que el objeto sonoro se considera un evento acústico independiente, un acontecimiento único que nace, vive y muere, y por esta razón se puede hablar de la vida biológica del objeto sonoro. Desde esta perspectiva, se consideran seis períodos de la vida bio-acústica del objeto

sonoro: la señal, el ataque, el sonido estacionario, la extinción, la reverberación y la muerte. Resta aclarar que la vida bio-acústica del objeto sonoro conforma en su transcurso una imagen sonora y partiendo de este presupuesto proponemos que, así como se forman las imágenes sonoras, se forman las imágenes poéticas que aparecen en los objetos sonoros que encontramos en *En la masmédula*, considerando que la imagen poética tampoco hace referencia a un referente real, crea su propia realidad fuera de cualquier referente real.

4. Los objetos sonoros en *En la masmédula*. La formación de la imagen poética

4.1 Oliverio Girondo y los objetos

A lo largo de toda su obra Oliverio Girondo muestra siempre una auténtica preocupación por los objetos y son éstos los que van a animar sus ciudades, los que pueblan el campo y cantan sus poemas. Sobre este punto, Pedro Javier Mendiola nos explica que "no es tanto efecto de lo visto como de los ojos del que mira" (Mendiola 1998: 183), y es que en el instante en que Girondo mira, lo visto se transforma y cobra vida:

Río de Janeiro

(...)

Caravanas de *montañas* acampan en los alrededores.

(...) (Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* 1999: 11).

De pronto las *montañas* son objetos agentes que se mueven formando caravanas que se detienen, cuando deciden acampar: las montañas son centro de su atención. En esta misma línea, Mendiola apunta que este tipo de imágenes no suelen quedarse en el asombro de la novedad, sino que producen un efecto que se extiende a la totalidad del poema:

Nocturno

Frescor de lo 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. Trozo hueco de los jamelgos que pasan y nos emocionan sin razón. ¿A qué nos hace recordar el aullido de los gatos en celo, y cuál será la intención de los *papeles que se arrastran* en los patios vacíos?

Hora en que *los muebles viejos aprovechan para sacarse las mentiras*, y en que las *cañerías tienen gritos estrangulados*, como si se afixiaran dentro de las paredes.

A veces se piensa, al dar vuelta la llave de la electricidad, en el espanto que sentirán las sombras, y quisiéramos avisarles para que tuvieran tiempo de acurrucarse en los rincones. Y a veces las cruces de los postes telefónicos, sobre las azoteas, tienen algo de siniestro y uno quisiera rozarse a las paredes, como un gato o como un ladrón.

Noches en las que deseáramos que nos pasaran la mano por el lomo, y en las que súbitamente se comprende que no hay ternura comparable a la de acariciar algo que duerme.

¡Silencio! —grillo afónico que nos mete en el oído—. ¡*Cantar de las canillas mal cerradas!* —único grillo que le conviene a la ciudad— (Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* 1999: 10).

Ya en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* encontramos esa fascinación por lo objetos vivos; *luces que trasnochán, alambres que tejen, papeles que se arrastran, muebles que se sacan mentiras*, y Girondo refuerza sus imágenes acompañándolas con los sonidos que les pertenecen, *cañerías de gritos estrangulados, canillas que cantan como grillos*. Más tarde, en *En la masmédula*, estos sonidos serán también objetos, pero objetos sonoros.

Es importante notar que Oliverio Girondo, además de dar vida a los objetos, les confiere un interior:

Gibraltar

(...)

*Agarradas a la única calle,
como a una amarra,
las casa hacen equilibrio
para no caerse al mar,
donde los malecones
arrullan entre sus brazos
a los buques de guerra,
que tienen epidermis y letargos de cocodrilo
(...) (Girondo, *Calcomanías* 1999: 39).*

Estos objetos agentes, calles que se agarran, casas que hacen equilibrio, malecones que arrullan, son además objetos que sienten, las casa tienen miedo de caer al mar y por eso se sujetan a la única calle.

Hacia el primer cuarto del siglo XX aparecen las nuevas técnicas de la expresión fílmica y éstas serán útiles para las demás artes. En este entendido, Girondo recupera ya en sus primeros libros la importancia del movimiento, movimiento que más tarde, en su último libro, aparece con el sonido. Veamos este movimiento en el poema que sigue:

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 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.

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,
donde las vides sacan
una mano amenazante
de bajo tierra.

Jamelgos que llevan
una vida de asceta,
con objetos 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 debajo 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
ninguna otra cosa para leer.

¡Si al menos pudiéramos arrimar un ojo
a alguno de los aguheritos 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 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 (Girondo, *Calcomanías* 1999: 35-38).

De este texto, no sólo nos parece importante la cantidad de objetos agentes que presenta —*vagones que resbalan y cantan, vides que sacan una mano, casas vestidas de primera comunión que se arrodillan y se aprietan, una locomotora que se detiene, una estación que aparece*—, sino, y es esto lo más importante, la manera en la que se nos muestra la acción; siendo que el movimiento del tren aparece gráficamente. El tren parte en la primera estrofa: *Los vagones resbalan / sobre los trastes de la vía, / para cantar en sus dos cuerdas / la reciedumbre del paisaje*, en la novena estrofa vuelve a partir: *De repente, / los vagones resbalan / sobre los trastes de la vía, / para cantar en sus dos cuerdas / la reciedumbre del paisaje*, para, más tarde, hacia la decimonovena y última estrofa, salir de nuevo: *De repente, / los vagones resbalan / sobre los trastes de la vía, / para cantar en sus dos cuerdas / la reciedumbre del paisaje*. Siempre que sale el tren su movimiento es el mismo; así, los versos uno, nueve y diecinueve, dos y diez, tres y once, cuatro y doce, son idénticos.

Este rasgo distintivo del movimiento en relación a un objeto aparece con frecuencia a lo largo de toda la obra de Girondo. Es el caso del siguiente poema, incluido también, en *Calcomanías*:

Tánger

(...)
 Calles que suben,
 titubean,
 se adelgazan
 para poder pasar,
 se agachan bajo las casas,
 se detienen a tomar sol,
 se dan de narices
 contra los clavos de las puertas
 que les cierran el paso
 (...) (Girondo, *Calcomanías* 1999: 41).

Esta particular forma de ver los objetos y su movimiento tiene también como característica el ver en el objeto el detalle, siendo que es la cámara fílmica la que permite hacer una serie de planos para acercarse o alejarse de su objeto. Veamos:

Arena

Arena,
 y más arena,
 y nada más que arena.

De arena el horizonte.
 El destino de arena.
 De arena los caminos.
 El cansancio de arena.
 De arena las palabras.
 El silencio de arena.

Arena de los ojos con pupilas de arena.
 Arena de las bocas con los labios de arena.
 Arena de la sangre de las venas de arena.
 Arena de la muerte...
 De la muerte de arena.

¡Nada más que de arena! (Girondo, *Persuasión de los días* 1999: 134).

El objeto que se trabaja a detalle es la *arena*, vamos del grano al horizonte, de la realidad del camino a la concreción de esa abstracción que es el silencio, de la particularidad de la materia a la generalización de la misma; todo a partir de la arena. Sobre la importancia del objeto, Mendiola nos explica que:

Efectivamente, el culto al objeto que se da en el arte de vanguardia —en la fotografía, en la pintura, en la poesía— adquiere su representación más novedosa a través del cinematógrafo. Emmanuel Guigon ha estudiado la etimología de la palabra objeto: "el objeto (el *objectum* del latín escolástico) es una 'cosa que está situada delante', 'que afecta al sentido' (en alemán, *Gegenstand*; en ruso, pred-met). Es un elemento visible y palpable, una cosa muy distinta del sujeto, y para nosotros es obstáculo y pensamiento por oposición al ser pensante. En otras palabras, el objeto (sic) es una realidad que se resiste, contra la cual se choca o que sirve de apoyo, que cae bajo el sentido; realidad que se manipula, que se mide y se pesa, que se puede asir o poseer o abarcar con la mirada. No obstante, en cuanto queremos captar su verdad profunda, se oculta, pues su esencia es también lo imaginario" (Mendiola 1998: 195-196).

Esta esencia imaginaria del objeto es aquella que hace posible que en un objeto, concretamente en un objeto sonoro, como es el caso de los objetos de *En la masmédula*, se genere la imagen poética.

Otro de los grandes aportes del cine será el concepto de montaje, del cual Mendiola nos dirá que "[s]iguiendo a Ramón Carmona", es "la operación destinada a organizar el conjunto de los planos que forman un film en función

de un orden prefijado" (Mendiola 1998: 203). Así como mostramos en los anteriores poemas el movimiento y el detalle, veamos ahora el montaje:

*Este campo fue mar
de sal y espuma.
Hoy oleaje de o vejas,
voz de a vena.*

(...) (Girondo, *Campo nuestro* 1999: 207).

Los elementos se integran para formar una sola imagen; de la misma manera, un objeto sonoro —lo veremos más tarde— está también formado por diversos elementos que hacen un todo. Aparecen dos elementos amplios inconmensurables, el *campo* y el *mar*, fusionados por efecto de montaje a otros dos elementos delimitables por partícula: *sal* y *espuma*. Sólo resta apuntar, que para el cine mudo el montaje era el único elemento portador de ritmo y que con el advenimiento del sonido éste último pasa a ser el agente más importante de ritmo.

Es, sin embargo, muy importante establecer que Girondo incluye además otro agente de ritmo: el humor.

4

Abandoné las carambolas por el calambur, los madrigales por los mamboretás, los entreveros por los entretelones, los invertidos por los invertebrados. Dejé la sociabilidad a causa de los sociólogos, de los solistas, de los sodomitas, de los solitarios. No quise saber nada con los prostáticos. Preferí el sublimado a lo sublime. Lo edificante a lo edificado. Mi repulsión hacia los parentescos me hizo eludir los padrinazgos, los padrenuestros. Conjuré las conjuraciones más concomitantes con las conjugaciones conyugales. Fui célibe, con el mismo amor propio con que hubiese sido paraguas. A pesar de mis predilecciones, tuve que distanciarme de los contrabandistas y de los contrabajos; pero intimé, en cambio, con la flagelación, con los flamencos.

(...) (Girondo, *Espantapájaros* 1999: 82).

De toda la obra de Oliverio Girondo, el poema 4 que aparece en *Espantapájaros* es uno de los más importantes para este estudio, porque el humor establece una relación determinante con el sonido, y el ritmo aparece como resultado de esta relación. Las palabras: *carambolas - calambur, madrigales - mamboretás, entreveros - entretelones, invertidos - invertebrados, sociabilidad sociólogos - solistas - sodomitas - solitarios, sublimado - sublime, edificante - edificado, parentescos - padrinzgos - padrenuestros, conjuraciones - concomitantes - conjugaciones - conyugales, contrabandistas - contrabajos, flagelación - flamencos*, comparten relaciones principalmente de sonoridad, y ésta produce el efecto humorístico que establece el ritmo marcado del poema.

Es importante aclarar que no estamos afirmando que Oliverio Girondo hubiera concebido sus poemas en función de las técnicas del cine, sino exponiendo la utilización de un lenguaje común entre dos artes, como son el cine y la poesía, que muestran sus coincidencias a lo largo de las diferentes obras de Girondo. De igual modo, más tarde surgirá un lenguaje común entre otras dos artes, la música y la poesía, con la aparición de *En la masmédula*.

4.2 Los objetos sonoros en *En la masmédula*. La formación de la imagen poética

4.2.1 *La señal*

Cuando Octavio Paz trata el tema de la creación poética explica que "la feliz facilidad de la inspiración brota de un abismo" (Cfr. Paz 1996), de manera que el poeta parte —siguiendo a Paz— de una carencia que después de la creación será mayor, pues el poema, al desprenderse del poeta, deja de pertenecerle.

Este abismo del que parte lo creado es —conceptualmente hablando— homólogo a la señal musical. La señal, primer momento de la vida bio-acústica del objeto sonoro, es la anticipación de aquello que va a aparecer. Se trata,

siguiendo esta' vez a Pierre Schaeffer, del tiempo uno, partiendo del principio, según el cual "[u]no para preparar, dos para tocar"(Schaeffer 1988: 189). Se trata del tiempo de la factura, del tiempo en el que se inventa, se crea lo que se quiere que se escuche, que, siguiendo esta lógica, viene a ser el resultado de este primer tiempo.

La señal se da en silencio y éste está estrechamente relacionado con el abismo del que nos habla Octavio Paz, siendo que el silencio es el albergue de todos los sonidos. Desde esta perspectiva, la señal es silencio y abismo; es el primer movimiento, retomando a Paz, por el que el poeta se lanza al vacío, y es, en el caso de *En la masmédula, la mezcla* de la que parte Oliverio Girondo:

La mezcla

*No sólo
el fofo fondo
los ebrios lechos légameos telúricos entre fanales senos
Y sus líquenes
no sólo el solicroo
las prefugas
lo impar ido
al ahonde
el tacto incauto solo
los acordes abismos de los órganos sacros del orgasmo
el gusto al riesgo en brote
el rito negro al alba con su esperezo lleno de gorriones
ni tampoco el regosto
los suspiritos sólo
ni el fortuito dial sino
o los autosondeos en pleno plexo trópico
ni las exellas menos ni el endédalo
sino la viva mezcla
la total mezcla plena
la pura impura mezcla que me merma los machimbres el almamasa tensa las
- - - -tercas hembras tuercas
la mezcla
sí
la mezcla con que adherí mis puentes(219)*

Hay uña suerte de preparación cuando se propone: *No sólo / el fofo fondo / los ebrios lechos / légame telúricos entre fanales senos / y sus líquenes / no sólo el solicroo / las prefugas / lo impar ido / al ahonde / el tacto incauto solo / los acordes abismos de los órganos sacros del orgasmo / el gusto al riesgo en brote / el rito negro al alba con su esperezo lleno de gorriones; se nos advierte que no sólo parte del fofo fondo; se trata entonces más que de un fondo, de un abismo. Finalmente, anticipa toda la obra cuando nos habla de: sino la viva mezcla / la total mezcla plena / la pura impura mezcla que me merma los machimbres el almamasa tensa las tercas hembras tuercas / la mezcla / sí / la mezcla con que adherí mis puentes.*

En esta obra se mezclan el humor, el sonido, el silencio y el erotismo. El objeto sonoro es también resultado de una mezcla de sonidos, hasta perder las fuentes. La mezcla se constituye en ese abismo, del que nos habla Octavio Paz, del que parte lo creado, y es está la razón por la que este poema abre el poemario.

Sobre la relación de este poema con la poética del hacer para deshacer, vamos a exponer dos factores de los que debemos partir. El primero es general, en tanto rige para toda la vida de los objetos sonoros: tanto el hacer como el deshacer se encuentran en los distintos momentos de la vida bio-acústica del objeto sonoro; el segundo, más puntual, es el que determina que este abismo, esta carencia presente en la señal, está plenamente activa en un espacio de silencio, constituyéndose así el tiempo de preparación en tiempo de silencio. No resulta, entonces, fortuito que Gironde abra su obra con este poema, siendo que éste es muestra clara de ese espacio de creación que parte del deshacer. Por tanto, *No sólo / el fofo fondo y la mezcla con que adherí mis puentes* son muestra clara del viaje que emprende el poema, del silencio al silencio, construyendo, en el trayecto, un objeto que va del deshacer al hacer y termina en el deshacer.

4.2.2 *El impacto*

El impacto es el instante en el que aquello que es nombrado cobra existencia, siendo que, como dice Octavio Paz, "aquello que no es nombrado carece de existencia" (Cfr. Paz 1996). Para el caso del objeto sonoro, el impacto es el instante en el que se produce el ataque y el aire se corta con un sonido y cobra existencia:

Rada anímica

Abra casa

de gris lava cefálica

y confluencias de cúmulos recuerdos y luzlatido cósmico

casa de alas de noche de rompiente de enlunados espasmos

*e hipertensos tantanes de *impresencia**

casa cábala

cala

abracadabra

médium lívida en trance bajo el yeso de sus cuartos de huéspedes difuntos

- - - - - trasvestidos de soplo

metapsíquica casa multigrávida de neovoces y ubicuos ecosecos de circuitos

- - - - - ahogados

clave demonodea que conoce la muerte y sus compases

sus tambores afásicos de gasa

sus finales compuertas

y su asfalto (232)

Hay una preparación de la cual parte el poeta: *Abra casa / de gris lava cefálica / y confluencias de cúmulos recuerdos y luzlatido cósmico / casa de alas de noche de rompiente de enlunados espasmos / e .hipertensos tantanes de impresencia*, de pronto en un instante y casi por conjuro mágico: *casa cábala / cala / abracadabra*, la casa existe y el resto del poema sólo confirma su existencia. Oliverio Girondo crea las palabras a partir del impacto y este primer contacto hace posible la aparición de las imágenes.

Siguiendo la propuesta de Guillermo Sucre, vemos cómo el tiempo, que aquí es sucesión, cobra intensidad:

el tiempo es algo más que una emoción y mucho, muchísimo menos que una reflexión; es una sensibilidad, una sensación, una presencia que a la vez que lo liga al mundo y le da forma lo sustrae de la historia y lo inserta en una experiencia mítica: ese tiempo y todos los tiempos, este presente que también fue aquél (Sucre 1985: 335).

El instante en la palabra, el impacto en el sonido, también aparece en la pintura desde el momento en que el punto, según nos lo explica Kandinsky, choca con la superficie material, con la base. Al respecto, este autor apunta que:

El tiempo de percepción del punto queda reducido a un *mínimum*, considerando la inexistencia de movimientos sobre y desde la superficie. Tratándose del punto, debemos descartar casi por entero el elemento "tiempo" en cuya virtud se hace indispensable el uso del punto en la composición (Kandinsky 1998: 25).

El instante, este tiempo sin tiempo que todos tenemos la oportunidad de sentir y hacer nuestro, nos proporciona otra realidad: una realidad creada, que, para el caso del sonido, hace posible la aparición de este otro espacio a partir de la experiencia del *éxtasis*. Para establecer la manera en la que estamos entendiendo el éxtasis, vamos a seguir la propuesta de Milan Kundera, quien establece que:

El éxtasis significa "estar fuera de sí", como lo señala la etimología griega: acción de salirse de su posición (*stasis*). Estar "fuera de sí" no significa que se esté fuera del momento presente como lo está un soñador que se escapa hacia el pasado o hacia el porvenir. Exactamente lo contrario: el éxtasis es una identificación absoluta con el instante presente un olvido total del pasado y del porvenir. Si se borra tanto el porvenir como el pasado, el segundo presente se encuentra en el espacio vacío, fuera de la vida y de su cronología,

fuera del tiempo o independiente de él (por eso puede comparársele con la eternidad, que es también la negación del tiempo) (Kundera 1996: 94).

El poema que presentamos para el momento del impacto, como todos los poemas de *En la masmédula*, responde tanto al hacer como al deshacer; pero, así como en el momento en el que aparece la señal prima el deshacer, desde el instante en el que aparece el impacto nos encontramos en el ámbito del hacer. *Abra casa*, a través del sonido se nombra el mundo y aparece lo creado; el tiempo se activa no para avanzar o para detenerse sino para participar de este acto de creación. Se trata de ese primer sonido, equiparable a ese punto primigenio en la pintura, que nos saca del deshacer y nos inserta violentamente, a través del sonido mismo, en el hacer.

4.2.3 *El sonido estacionario*

Gino Stefani nos explica que las sensaciones-percepciones más importantes son aquellas que se encuentran dentro del marco visual-espacial; apunta que ha sido comprobado que la cultura occidental tiende a expresar en términos espaciales la mayoría de sus experiencias, incluso aquellas que son temporales. Este autor propone que "imaginamos los sonidos localizados en el espacio, y según su posición o su movimiento decimos que son altos o bajos, ascendentes o descendentes, próximos o lejanos" (Stefani 1987: 42).

Ángel Rodríguez también se detiene en este punto y explica que desde la prehistoria el hombre ha desarrollado técnicas de dibujo que le permitan fijar las sensaciones proporcionadas por el sentido de la vista; en cambio, la capacidad de fijar sonidos aparece mucho más tarde con la invención de la escritura. Este autor también propone que mientras el naturalismo crece y desarrolla la pintura desde el siglo XII al XIX, y con él el conocimiento sobre las sensaciones visuales y las técnicas para su reproducción, hasta el siglo XX no aparece un sistema fiable para fijar y reproducir sonidos. Finalmente, Rodríguez expone que:

A esto hay que sumar que desde que se crean las unidades de medida, de longitud y de superficie es posible aplicarlas sobre la forma objetiva de una imagen reproducida en dibujos o pinturas. Contrariamente, el sonido fluye en el tiempo y se escapa a la capacidad de análisis objetivo hasta que a mediados del siglo XX la informática da un impulso definitivo a la sonografía y a la espectrografía (Rodríguez 1998: 219).

Pierre Schaeffer se detiene en el fenómeno sonoro y en el luminoso para explicar que son dos las diferencias que los separan: la primera consiste en que la mayor parte de los objetos visuales' no son fuentes de luz, sino simplemente objetos iluminados por la luz; la segunda diferencia consiste en que un objeto visual tiene algo de estable, lo que lo hace accesible a otros sentidos. Este aporte, nos sirve para notar que:

La distinción clásica en óptica entre fuentes y objetos, no se ha impuesto, sin embargo, en acústica. Toda la atención ha sido acaparada por el *sonido* (como decimos la *luz*) considerado como emanación de una fuente, sus trayectos y deformaciones, sin que los contornos de tal sonido y su forma hayan sido apreciados por sí mismos al margen de la referencia a su fuente (Schaeffer 1988: 48).

Finalmente, Schaeffer explica que lo que oye el oído no es ni la fuente, ni el sonido, sino los objetos sonoros, así como los ojos no ven la fuente o la luz, sino los objetos luminosos; termina estableciendo que "a nadie se le ha ocurrido la idea simplista de querer explicar la pintura, la escultura o la arquitectura según las leyes de la óptica. Sin embargo, tal confusión sí se produce entre acústica y música" (Schaeffer 1988: 93).

¹⁹ Si el objeto emite la luz por sí mismo, se habla entonces de una "fuente luminosa" (Schaeffer 1988: 48).

Teniendo más clara la idea de lo que es un objeto sonoro es conveniente tener en cuenta que éste sólo está marcado por un sentido y que mientras el ojo aprecia matices dentro de su única octava de colores, el oído abarca un campo vibratorio diez veces más extenso y logarítmico, llegando a establecer, como apunta Schaeffer, "una correspondencia sensible (incluido el placer) entre lo que él siente y los valores que contienen los objetos" (Schaeffer 1988: 94).

Debemos, entonces, imaginar una audición distinta y totalmente independiente de la vista, teniendo en cuenta la propuesta de Maurice Blanchot, según la cual:

Hablar no es ver. Hablar libera al pensamiento de esta exigencia óptica, que, dentro de la tradición occidental, somete desde hace milenios nuestra aproximación a las cosas y nos invita a pensar bajo garantía de luz o bajo amenaza de ausencia de luz. Usted sin duda puede hacer el recuento de todas las palabras por las cuales se sugiere que, para decir lo cierto, es necesario pensar según la medida del ojo (Blanchot 1996: 64).

Finalmente, es también importante establecer que el objeto percibido no se debe confundir nunca con la percepción que cada quien hace de él.

4.2.3.1 Música y poesía'

Georg Steiner se detiene en la relación que existe entre la poesía y la música y nos explica que la correspondencia entre estas dos artes es tan estrecha que incluso su origen es indivisible. Este autor también nos propone que cuando la poesía trata de separarse del significado "tiende a un ideal de forma musical" (Cfr. Steiner 1990). Finalmente, expone que:

²⁰ La relación música y poesía sólo refuerza la relación que en el Capítulo II habíamos establecido entre significante y poesía (*8.1 Significante en poesía*).

Pero ahora no quiero llamar la atención sobre la rivalidad, sino sobre el reconocimiento recurrente por parte de los poetas, de los maestros del lenguaje, de que la música *es* el código más profundo, más numinoso, de que el lenguaje, cuando se le capta de verdad, aspira a la condición de la música y es llevado por el genio del poeta hasta el umbral de esa condición. Por un relajamiento o una trascendencia graduales de sus propias formas, el poema se esfuerza por escapar de los límites lineales, denotativos, determinados lógicamente, de la sintaxis lingüística para llegar a las simultaneidades, las inmediateces y la libertad formal que el poeta cree hallar en la forma musical. Es en la música donde el poeta espera la solución y la paradoja de un acto de creación propio de su creador, marcado con la fortuna de su espíritu y sin embargo renovado infinitamente en cada oyente (Steiner 1990: 72).

T.S. Eliot también repara en esta relación entre la música y la poesía y propone que "música de una palabra" (Cfr. Eliot 1959) nace, en principio, de su relación con las palabras de contexto que la preceden y la siguen, y, en segunda instancia, de la relación de su significado dentro de ese contexto con todos los otros que ha podido tener en otros contextos.

Tanto la afirmación de Steiner, a nivel general, como la afirmación de Eliot, en una instancia más específica, nos sirven para entender esta propuesta, siendo así que es parte de nuestro aporte establecer una relación más específica entre estas dos artes. Ya no se trata de volver a los orígenes comunes ni de trabajar conceptualmente las ideas que se pudo y se puede tener sobre este tema, sino de abordar un campo más preciso para estos dos lenguajes: el espacio de la imagen.

4.2.3.2 *Sonido estacionario*

Cuando se escucha un sonido, en medio de ese proceso tenemos la impresión de estar escuchando por una fracción de segundos un sonido estacionario; sin embargo, la posibilidad de que un sonido permanezca sin cambio alguno no existe. Entonces, si en el sonido todo es progresivo, lo que creamos cada vez que detenemos el sonido es el espacio que habita la imagen.

Proponemos que este mundo de las imágenes es el espacio que hace posible el encuentro del lenguaje poético y el musical, y partiendo del principio según el cual existen imágenes sonoras e imágenes poéticas planteamos que, para el caso de *En la masmédula*, las imágenes sonoras son, al mismo tiempo, imágenes poéticas.

4.2.3.3 *El espacio del tiempo sin tiempo*

Cuando Michel Deguy, retomado por Enrique Molina en el prólogo a las obras completas de Oliverio Girondo, trata el tema de la poesía, propone que:

La poesía desata, desfonda, perfora, disloca el laberinto de las avenidas sonoras de la página: se la diría ocupada en detectar los ultrasonidos de la lengua; y al mismo tiempo, a la manera de la música llamada concreta —esa especie de generalización de la música que quiere hacer a la música coextensiva a todo el universo de los ruidos— se abre a todas las lenguas, a todos los idiomas. Para ella el sentido está ligado y es diferente de la significación. El sonido mismo resulta signo; tenga o no significación en la red de la comunicación humana o en el interior de tal disciplina (...) (Girondo 1998: 43).

Este escritor probablemente sea de los primeros en establecer otra relación entre la poesía y la música, la música concreta, específicamente; sin embargo, el vínculo que propone no está plenamente desarrollado, sin desmerecer su gran contribución al presente estudio.

Como ya lo habíamos anticipado, el gran aporte de la música concreta consiste en proponer el concepto de objeto sonoro y, a partir de éste, de imagen sonora. Lo que nosotros proponemos ahora es que el espacio en el que el objeto sonoro hace posible la aparición de la imagen poético-sonora, para el caso de *En la masmédula*, es justamente el momento en el que aparece el sonido estacionario.

Si, como propone Vicente Huidobro, retomado por Guillermo Sucre, “[e]l poeta es el hombre que conoce el drama del tiempo que se juega en el espacio, y el drama del espacio que se juega en el tiempo” (Sucre 1985: 333), veremos en realidad que la imagen aparece en un instante colmado de espacio y tiempo, y probablemente entendamos mejor la idea de un sonido estacionario si para tratar este tiempo “detenido” nos remitimos a una de las paradojas de Zenón retomadas por Pedro Mendiola, según la cual:

Una flecha que vuela ocupa en cada instante de su vuelo un determinado y único lugar en el espacio; por consiguiente, en cada instante de su vuelo está inmóvil; por consiguiente mientras vuela está inmóvil, y por consiguiente el movimiento es inconcebible (Mendiola 1998: 211).

El tiempo deja de ser el componente esencial de la música; tiempo sin tiempo, es el tiempo de toda imagen, sea ésta sonora, poética o pictórica. Sobre el tiempo en pintura, Wassily Kandinsky nos explica que, si bien la afirmación según la cual la pintura pertenecía al eje del espacio, a diferencia de la música que pertenecía al eje temporal, con el tiempo aquélla se torna dudosa y propone que el punto es una ínfima forma temporal. Este autor apunta que “[t]ratándose de una línea, a la inversa que en el caso del punto, el elemento tiempo resulta detectable en mucha mayor medida. La longitud es un concepto temporal (Kandinsky 1998: 90).

Cuando Kandinsky crea una realidad separada de lo referencial y propone que una línea que asciende es más libre que otra que desciende, que necesariamente es más densa, y que el movimiento hacia la izquierda es "aventurero" mientras que el movimiento a la derecha es un regreso al hogar, se está manejando en el plano de las imágenes del tiempo sin tiempo, en el que, según él mismo explica, la línea es una tensión interior móvil. El tiempo ya no es un eje totalmente distinto al del espacio y así resulta que las imágenes poético-sonoras surgen en el instante en el que se juntan estos dos ejes y se anulan.

Pierre Schaeffer nos explica que sonoramente debemos cuestionar nuestro sentido del tiempo, en tanto perdemos fácilmente la relación de lo que viene antes y lo que está después. Aclara que se trata de un problema de percepción que origina una anamorfosis temporal. Sobre este punto, propone que:

En el sentido propio, el término *anamorfosis* se refiere a la deformación que sufre la imagen de un objeto en un espejo curvo, con relación a ese objeto. Aquí lo utilizamos en sentido figurado, para designar ciertas "irregularidades" observables en el paso de la vibración *física* al *sonido percibido*, y que nos hacen pensar en una especie de deformación psicológica de la "realidad" física, aunque simplemente se encarguen de traducir la irreductibilidad de la percepción a una medida física. De una forma general, la anamorfosis temporal es la que aparece en la percepción del tiempo (Schaeffer 1988: 123).

Teniendo en cuenta que para la formación de la imagen sonora es muy importante la percepción, proponemos que la anamorfosis temporal es precisamente el estado del tiempo sin tiempo en el que el sujeto crea una imagen para el objeto escuchado. Estas "localizaciones temporales" que no podemos determinar con precisión y que nos llevan a la anamorfosis, según nos lo explica el mismo Schaeffer, son diferentes del recorrido consciente que tenemos de la

duración; y sobre esta última hay que decir que "[1]a duración musical está en función directa de la densidad de información " (Schaeffer 1988: 149).

En el caso de *En la masmédula*, nos encontramos con sonidos de información densa, de manera que se trata de una escucha más abstracta en la que mantenemos la atención con más facilidad. El arte de Gironde consiste en mantener al oído constantemente activo.

Finalmente, cabe mencionar que este instante del tiempo sin tiempo, en el que se forma la imagen poético-sonora, es un espacio de síntesis. Al respecto, Schaeffer dice que:

¿En qué es *inmanente* el objeto? Porque constituye una *unidad intencional* que corresponde a *actos de síntesis*. Hacia él se dirigen esas vivencias múltiples, y alrededor de él se ordenan de tal forma que no puedo darme cuenta de la estructura de mi conciencia más que reconociéndola perpetuamente como "conciencia de algo". En este sentido el objeto está contenido en ella (Schaeffer 1988: 160).

4.2.3.4 *Imagen poético-sonora*

Octavio Paz nos explica que el poeta atrae la fuerza poética y permite la descarga de imágenes; aclara que "[s]ujeto y objeto se disuelven en beneficio de la inspiración" (Paz 1996: 171). Sobre esta última propone que "por la inspiración imaginamos" (Cfr. Paz 1996) y que "[1]a inspiración es algo que se da en el hombre, se confunde con su ser mismo y sólo puede explicarse por el hombre" (Paz 1996: 173). La inspiración, entonces, siguiendo a Paz, no está dentro ni detrás de nosotros, sino adelante, y explica que:

²¹ Nos conformaremos con la expresión "densidad de información" en un sentido analógico que sugiere simplemente una cantidad relativa más o menos elevada de fenómenos energéticos diferenciados (o diferenciables) en una fase concreta de un objeto musical determinado (Schaeffer 1988: 150).

es algo (o mejor: alguien) que nos llama a ser nosotros mismos. Y ese alguien es nuestro ser mismo. Y en verdad la inspiración no está en ninguna parte, simplemente *no está*, ni es algo: es una aspiración, un ir, un movimiento hacia adelante: hacia eso que somos nosotros mismos (Paz 1996: 179).

También es parte de la propuesta de Octavio Paz la afirmación de que el poeta crea imágenes y que el poema hace del lector imagen. Por tanto, como dice Paz:

El poema es mediación: por gracia suya, el tiempo original, padre de los tiempos, encarna en un instante. La sucesión se convierte en presente puro, manantial que se alimenta a sí mismo y trasmuta al hombre. La lectura del poema ostenta una gran semejanza con la creación poética. El poeta crea imágenes, poemas; y el poema hace del lector imagen, poesía (Paz, 1996: 25).

Continuando con la propuesta de Paz, debemos tener en cuenta que desde el campo de la poesía, las obras plásticas y musicales se consideran también poemas, en tanto regresen a lo que son negando el mundo de la utilidad y se transformen en imágenes.

Sobre la imagen, Guillermo Sucre aclara que "es una irrealidad que, sin embargo, moviliza y aun polariza al hombre, es decir al ser más real por excelencia" (Sucre 1985: 159); y Mendiola, retomando a André Breton, explica que "[l]a imagen es una creación pura del espíritu" (Mendiola 1998: 175).

Para precisar aun más lo que se entiende por imagen poética vamos a volver a Octavio Paz para determinar que "Nodo ritmo' verbal contiene ya en sí la imagen y constituye, real o potencialmente, una frase poética completa (Paz 1996: 70).

²² El tema del ritmo será ampliamente desarrollado cuando trabajemos la extinción del sonido.

El aspecto del ritmo es determinante, pues, como afirma Paz, sólo la imagen como el verso, frase rítmica, es portadora de sentido. Este autor aclara que todas las imágenes

tienen en común el preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases. Cada imagen —o cada poema hecho de imágenes— contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos (Paz 1996: 98).

Es también importante tener en cuenta que las imágenes tienen sentido en diversos niveles, y que la ambigüedad de la imagen no es distinta de la de nuestra percepción de la realidad, con lo que volvemos al tema de la anamorfosis temporal.

Finalmente, como Paz lo expone, es precisamente por la imagen que "hay muchas maneras de decir la misma cosa en prosa" y "sólo hay una en poesía" (Cfr. Paz 1996):

El sentido de la imagen, por el contrario, es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras. *La imagen se explica a si misma.* Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir. Sentido e imagen son la misma cosa. Un poema no tiene más sentido que sus imágenes (Paz 1996: 109-110).

En *En la masmédula* nunca sabemos muy bien lo que se está diciendo; como bien lo apunta Roberto Retamoso, se trata de "una voz que aparenta decir. ¿Qué cosa?... Nunca lo sabemos muy bien, pero esas formas imprevistas y sorpresivas parecen hablar de seres y de cosas que de todos modos nunca pueden ser transpuestos en términos de referencias precisas" (Retamoso: Internet).

Si el poeta, como propone José Lezama Lima, retomado por Guillermo Sucre, se pone máscaras, no es para "esconder el rostro como para vivir — según una frase suya, aún más memorable— 'en la visibilidad de la conducta y en el misterio de la extrañeza de las alianzas" (Sucre 1985: 166), y las alianzas en *En la mas médula* son, por principio, extrañas:

Noche tótem

Son los trasfondos otros de la *in extremis médium*
 que es la noche al entreabrir los huesos
 las *mitoformas otras*
 aliardidas *presencias semimorfás*
sotopausas sosoplos
 de la *enllagada libido 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*
 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
 los idos pasos otros de la incorpórea ubicua también otra escarbando lo incierto
 que puede ser *la muerte con su demente célibe muleta*
 y es la noche

y deserta (220)

En *Noche tótem* aparecen las imágenes que nos regresan al tiempo original, tiempo sin tiempo, aparece *la in extremis médium*, las *mitoformas otras*, las *presencias semimorfás*, *la enllagada libido posesa*, *la noche sin veredas*, los *esmeriles párpados videntes*, *el refluído herido interrogante*, *la noche ya lívida*, *las suburbanas sangres de la ausencia*, *las agrinsomnes dragas hambrientas*, *la muerte con su demente célibe muleta*, *la sotopausa*, *el sosoplo*. Se trata de la alianza de palabras y sonidos, aparecen imágenes sonoras que para el caso de esta obra son imágenes poético-sonoras. Imaginemos que nos fuera posible parar realmente el sonido estacionario: nos encontraríamos frente a lo

Ulrich Michels nos explica que, además del oído externo, existe el oído interno que se funda en la imaginación y en la memoria; es probablemente en el oído interno en el que se forma la imagen sonora y ponemos énfasis en que se trata de una experiencia personal porque en ella interviene la percepción del sujeto y la imagen se crea de acuerdo a su experiencia. Lo mismo sucede con una imagen poética, en tanto las imágenes que se crean no son exactamente las mismas.

El camino que seguimos para crear una imagen comienza, quizás, con la "percepción", luego pasamos al "reconocimiento" y finalmente nos trasladamos a la creación.

Encontramos las palabras que ya han desmaterializado el referente y aparece en nosotros un sonido interno. Si la palabra o parte de la misma se repite, se produce un desarrollo de su sonido interno; si, además, combinamos las palabras o sus partes, aparecen sonidos internos mucho más complejos. Sobre este punto, Wassily Kandinsky nos explica que en pintura se puede crear "un objeto de resonancia interior pictórica que constituya una *imagen*" (Kandinsky 1997: 34-35); lo mismo se aplica para el caso poético y para el caso musical. La explicación que Kandinsky nos da para lo que él llama "el elemento orgánico permanente", nos sirve también para la imagen poético-sonora. Así, Kandinsky propone que:

el elemento orgánico permanente posee un sonido interno propio que puede ser idéntico al sonido interno del elemento abstracto dentro de la misma forma (combinación simple de los dos elementos) o puede ser de otra naturaleza distinta (combinación compleja y quizá necesariamente disarmónica). En todo caso, el

²³ Cuando hablamos de percepción nos referimos, siguiendo a Ángel Rodríguez, a la experimentación de sensaciones subjetivas asociadas a estímulos acústicos complejos.

Cuando nos referimos al reconocimiento, retomando a Rodríguez, hablamos de la identificación de sensaciones auditivas conocidas y a su asociación con determinadas relaciones de contigüidad y de sentido.

elemento orgánico se hace oír dentro de la forma escogida, aunque haya sido relegado por completo (Kandinsky 1997: 53).

Cuando uno escucha:

Hay que buscarlo

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

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

Hay que buscarlo ignífero *superimpuro* leso
lúcido beodo
inobvio
entre epitelios de alba o resacas insomnes de soledad en creciente
antes que dilate la pupila del cero
mientras lo *endoinefable* encandece los labios de *subvoces* que brotan del
- - - - - *infracorrido eofónico*
con un *pezgrifo* arco iris en la mínima plaza de la frente *hay que buscarlo*
al poema (226),

es preciso tener en cuenta que la señal es anterior al poema y que el impacto surge al primer contacto; para el caso de este poema, con la palabra *hay*, el tiempo —elemento siempre progresivo— se detiene y crea el espacio de la imagen, y siempre que aparece: *al poema*, este espacio se confirma. Es aquí donde se forman las imágenes poético-sonoras cercadas siempre por la frase *hay que buscarlo*. Encontramos imágenes como *superimpuro, inobvio, endoinefable, subvoces, infrafondo, eofónico, pezgrifo*, imágenes que trascienden la experiencia individual y establecen un mundo existente para todos, que despiertan en nosotros toda vez que las fabricamos.

Finalmente, debe quedar claro que este campo de las imágenes en *En la masmédula* es el espacio en el que terminan las fronteras entre los diferentes lenguajes y hace posible la fusión de los mismos.

4.2.3.5 La imagen poético-sonora: el hacer y el deshacer

Se trata de abandonar las sensaciones y percepciones visuales, escuchar plenamente. Perder la fuente sonora para escuchar los objetos, así como cuando se ve un objeto iluminado y no se busca la fuente; independizamos de la vista que limita nuestra aproximación a las cosas.

Encontrar en los objetos sonoros, unidades intencionales que corresponden a actos de síntesis, lo creado, y descubrir que lo creado en el momento del sonido estacionario es una imagen. Entrar por medio del campo vibratorio del oído en el espacio del tiempo sin tiempo en el que se hacen imágenes como: *subsolo, covaciarse, subvoces, verdever*, y descubrir esos sonidos internos en la creación del tiempo original.

Es determinante fijar la atención en el movimiento mismo, movimiento que en el sonido estacionario responde tanto al hacer como al deshacer; en este momento, a diferencia de todos los demás, no predomina ni el hacer ni el deshacer, ambos son igualmente importantes. El oído en constante actividad descubre el sentido que las distintas imágenes proponen.

4.2.4 *Extinción*

La vida bio-acústica del objeto sonoro comienza con la señal, pasa por el ataque y llega al sonido estacionario; de inmediato llegamos a la extinción y es precisamente a partir de este momento que el sonido inicia otro camino, el del silencio, que tiene como elemento constitutivo el principio del ritmo.

El ritmo, musicalmente entendido, según nos lo explica Machlis, es un "principio de organización que regula el fluir de la música en el tiempo" (Machlis 1975: 40). El ritmo, así materialmente entendido, provoca en el "genio inventivo" de los primeros músicos, como lo llama Aarón Copland, el desarrollo de la notación rítmica, que, si bien fue un aporte importante, llegado el momento limitó nuestra imaginación rítmica.

Dioniso de Pedro también se detiene en el ritmo:

Así pues el ritmo en su más amplia acepción es una "ley de orden y equilibrio", a la que junto con el movimiento, están sujetos todos los fenómenos naturales. El movimiento de los astros, el crecimiento de los seres vivos, la sucesión de las estaciones, de los días y las noches, etc., todo, incluso el propio ser humano cuyo corazón marca el ritmo vital de la circulación y la respiración, está sujeto y obedece a un orden y proporción espacial y temporal (De Pedro II 1994: 9).

Es cierto que en la naturaleza todo tiene su ritmo y todo ser desde su inicio es sensible a éste pero, el ritmo es más que una "ley de orden y equilibrio", más que un "orden de proporción espacial y temporal", partimos del principio de que el ritmo es más que medida".

25 Se entiende por medida un valor distribuido regularmente.

4.2.4.1 Ritmo: concepto

Cuando Octavio Paz establece que "[l]a poesía es la otra coherencia, no hecha de razones, sino de ritmos" (Paz 1996: 86), propone que en poesía, a diferencia de la prosa, la unidad de la frase no es la dirección significativa sino el ritmo, aclarando que:

Aunque el poema no es hechizo ni conjuro, a la manera de ensalmos y sortilegios el poeta despierta las fuerzas secretas del idioma. El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Una imagen suscita a otra. Así, la función predominante del ritmo distingue al poema de todas las otras formas literarias. El poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo (Paz 1996: 56).

Este autor también propone que:

La relación entre ritmo y palabra poética no es distinta a la que reina entre danza y ritmo musical: no se puede decir que el ritmo es la representación sonora de la danza; tampoco que el baile sea la traducción corporal del ritmo. Todos los bailes son ritmos; todos los ritmos, bailes. En el ritmo está ya la danza; y a la inversa (Paz 1996: 58).

Paz nos explica que para el caso de la palabra sucede lo mismo, siendo que la "idea poética" no precede al ritmo ni éste a aquélla. Para el caso de *En la masmédula*, encontramos el ritmo de la palabra y el ritmo del sonido, ambos en relación con esta idea "poética" que los precede y antecede.

Sobre este mismo punto, T.S. Eliot establece que el criterio de la métrica no nos sirve para entender por qué un verso es bueno o malo, siendo el ritmo, en este sentido y para este fin, más apropiado. Finalmente, nos parece acertada la definición de Poe, que, en total coincidencia con lo que ya habíamos visto en Paz, propone "la Poesía verbal como la *Creación Rítmica de Belleza*. El Gusto

es su único árbitro. Con el Intelecto o con la Conciencia, sólo guarda relaciones colaterales" (Poe: 89-90).

4.2.4.2 *Ritmo: del sonido al silencio*

Cuando Rubén Darío, retomado por Guillermo Sucre, se detiene en el ritmo y propone que "más que una aventura de conocimiento, la poesía es la encarnación del ritmo de la vida y la muerte" (Sucre 1985: 29), establece, como lo explica Sucre, el principio del ritmo como unidad múltiple de concentración y expansión que funda en la estructura de la obra una "dialéctica entre movimiento y fijeza" (Cfr. Sucre), y que, por lo tanto, la metáfora es relación o equivalencia entre elementos opuestos, el ritmo sería la metáfora primera" (Sucre 1985: 192).

Queremos retomar esta propuesta sobre el ritmo porque nos parece capital para entender su funcionamiento, siendo así que esta manera de entender el ritmo hace posible que podamos proponer un ritmo doble que se divide en el ritmo del sonido, "el ritmo de la vida", y el ritmo del silencio, "el ritmo de la muerte".

Se trata de un ritmo constituido por dos ritmos totalmente diferentes, que parten de principios distintos, y cuyos elementos y funciones son totalmente opuestos.

A nuestro entender, es Octavio Paz quien mejor explica y desarrolla el ritmo del sonido y sobre éste propone que:

El ritmo realiza una operación contraria a la de los relojes y calendarios: el tiempo deja de ser medida abstracta y regresa a lo que es: algo concreto y dotado de una dirección. Continuo manar, perpetuo ir más allá, el tiempo es permanente trascenderse. Su esencia es el *más* —y la negación de ese más. El tiempo afirma el sentido de un modo paradójico: posee un sentido —el ir más allá, siempre fuera de sí— que no cesa de negarse así mismo como sentido. Se destruye y, al destruirse, se repite, pero cada repetición es un cambio (Paz 1996: 57).

El ritmo, desde esta perspectiva, es ese agente que nos seduce a partir del movimiento constante. Como ya habíamos mencionado, este elemento de movimiento es propio al sonido y es por esta razón que esta parte constituyente del ritmo la hemos denominado el "ritmo del sonido", ritmo en el que no hay ninguna idea de meta y menos aún de detención. Escuchemos:

El uno nones

El uno total menos

*plenicorrupto nones consentido apenas por el cero
que al ido tiempo torna con sus catervas súcubos sexuales y su fauna de olvido*

El uno yo subánima

*aunque insepulto intacto bajo sus multicriptas con trasfondos de arcadas
que autonutre sus ecos de sumo experto en nada
mientras crece en abismo*

El uno solo en uno

*res de azar que se orea ante la noche en busca de límites perros
y tornasol lamido por innúmeros podres se interllaga lo escoro
- - - -de su yo todo uno*

crucipendiente sólo de sí mismo (228)

La extinción, ya lo habíamos dicho, es la unidad múltiple de expansión, ritmo de sonido, y de concentración, ritmo de silencio. El ritmo de expansión aparece claramente a través del movimiento originado por el sonido desencadenador: *el uno nones*, pronto aparecen en la primera estrofa versos que crecen: *el uno total menos / plenicorrupto nones consentido apenas por el cero / que al ido tiempo torna con sus catervas súcubos sexuales y su fauna de olvido*; la segunda estrofa mantiene la velocidad y crece en extensión, ya no son tres versos sino cuatro, y hacia la tercera estrofa impone nuevamente un ritmo siempre creciente: *El uno solo en uno / res de azar que se orea ante la noche en busca de límites perros / y tornasol lamido por innúmeros podres se interllaga lo*

escuro de su yo todo uno. La idea de movimiento se afirma cuando el último verso del poema aparece espaciado.

Si bien el ritmo del sonido responde tanto al hacer, desde el momento que propone un ritmo determinado, como al deshacer, siendo que este continuo manar viaja siempre fuera de sí deshaciendo el ritmo determinado, el ritmo del sonido responde principalmente al hacer porque crea imágenes a partir de un principio sonoro que se impone. *El uno total menos* comporta en sí mismo tanto el ritmo del sonido como el del silencio, pero se esfuerza por ser uno, *el uno solo en uno*; dejando claramente establecida su intención creadora a partir del hacer del sonido.

De la vitalidad de este ritmo emerge otro, el que nos detiene. Cuando Pascal Quignard nos explica el funcionamiento del ritmo, propone que:

El ritmo "sujeta" a los hombres como un continente. El ritmo nada tiene de fluido. No es el mar ni el cantar movedizo de las olas que retornan, caen, se retiran, se acumulan, se hinchan. El ritmo sujeta a los hombres y los fija igual que pieles sobre tambores. Esquilo dice que Prometeo está detenido para siempre encima de su roca, en un "ritmo" de cadenas de acero (Quignard 1998: 62-63).

Ritmo de silencio es aquel que aparece en el siguiente poema:

Tropos

Toco

toco *poros*

amarras

calas toco

teclas de *nervios*

muelles

tejidos que me *tocan*

cicatrices

cenizas

trópicos vientres toco

solos solos

resacas

estertores
toco y mastoco
 y nada

Prefiguras de ausencia
 inconsistentes tropos
 qué tú
 qué qué
 qué quenás
 qué *hondonadas*
 qué máscaras
 qué *soledades* huecas
 qué sí qué *no*
 qué *sino* que me destempla el *toque*
 qué *reflejos*
 qué *fondos*
 qué materiales *brujos*
 qué llaves
 qué ingredientes *nocturnos*
 qué fallebas heladas que no abren
qué nada toco
en todo (239)

Ya a primera vista, *Tropos* no nos deja avanzar; presenta versos que en su mayor parte son de una, dos y tres palabras. El insistente uso de la vocal *o* también nos detiene en: *toco, poros, nervios, tejidos, tocan, trópicos, solos, no, sino, toque, reflejos, fondos, brujos, nocturnos, todo*. Llegado el momento, la palabra *qué*, utilizada a lo largo de quince versos seguidos, también nos detiene. Pero, sin lugar a dudas, la proximidad de la nada transmite ese sentimiento desesperadamente extraño que comporta el silencio: *que nada toco en todo*.

Camine Mauclair, también se detiene en esta relación entre el ritmo y el silencio:

Así, pues, por encima de la música hay un lenguaje supremo al cual se dirige esta alusión. Es el ritmo generador del Universo, del cual los sonidos no son más que el eco. Y sólo este ritmo es la metamúsica. (...) Mejor aún, el estado metamusical es el silencio,

porque el ritmo no hace más ruido que el movimiento en el éter. La música de los hombres y los rumores de la naturaleza no son, en cierto modo, más que traducciones del silencio en ruidos perceptibles para nuestro organismo. Pero el alma percibe el ritmo en silencio: es metamusical, y cuando el cuerpo donde mora oye música, lo que ella *escucha* es aquel silencio (Mauclair 1937: 68).

El silencio lleno de posibilidades, del que Kandinsky dijera “[c]uanto más claro tanto más insonoro, hasta convertirse en una quietud silenciosa y blanca” (Kandinsky 1997: 71), contiene al sonido y es, por lo tanto, principio y fin del mismo. Así, entendemos mejor la propuesta de John Cage, según la cual el ritmo es “[f] luides dentro y fuera” (Cage 2000: 38). De esta misma naturaleza es el ritmo del silencio; ritmo que detiene, contiene y sumerge para producir su efecto.

Es, entonces, en el principio del ritmo en el que se unen el sonido y el silencio, y es en este instante de extinción en el que el silencio presente desde la señal se manifiesta plenamente.

El ritmo del silencio responde al hacer, en tanto hace posible la percepción del ritmo; pero, responde principalmente al deshacer, en tanto se construye ese espacio activo inicial del que parte todo sonido, todo ritmo. El poema expresa claramente el terreno del deshacer, desde el momento en el que todo lo que toco es sólo una cosa: nada.

Este momento en la vida bio-acústica del objeto sonoro es dentro de éste mismo el espacio de equilibrio entre el hacer y el deshacer, a la vez que abre la posibilidad de pasar del sonido al silencio.

4.2.5 Reverberación

Para entender el fenómeno de la reverberación tenemos que comenzar por diferenciarla del eco y de la resonancia. Por lo tanto, físicamente, el eco' se produce cuando escuchamos un sonido reflejo después de haberse extinguido el directo. La resonancia, siguiendo la propuesta de De Pedro, consiste en la facultad propia a un cuerpo elástico, de vibrar por propia simpatía "cuando es excitado por vibraciones externas cuyas frecuencias coinciden, o son múltiplo entero, con sus naturales períodos de vibración" (De Pedro II 1994: 107). Finalmente, la reverberación, retomando a De Pedro:

se produce cuando la onda refleja llega a nuestro oído antes de que la sensación sonora que la produjo haya cesado, es decir no se perciben separados el sonido directo y el reflejo. Hay por tanto un refuerzo de la onda directa y una mayor duración de la sensación sonora, sensación que perdura aún después de haber cesado de producirse energía sonora (De Pedro II 1994: 107).

Siguiendo la propuesta de Murray Schafer la reverberación es el tiempo que transcurre desde que la fuente se interrumpe hasta que se funde con los sonidos ambientales. La reverberación es, entonces, el estado en el que el silencio se apodera del sonido todavía latente:

Yolleo

*Eh vos
tatacombo
soy yo
di
DO me oyes
tataconco*

²⁶ Siguiendo a De Pedro, "el oído distingue como sensaciones separadas aquellas que ocurren con un intervalo de tiempo mayor a 1/10 de segundo. Para que pueda producirse el eco, el oyente y la fuente sonora deben encontrarse a 17 metros como mínimo del plano reflector (entre ida y vuelta serían al menos 34 metros, espacio que recorre el sonido en 1/10 de segundo)" (De Pedro II 1994: 107).

soy yo sin vos
sin voz
 aquí yollando
 con mi yo sólo solo que yolla y yolla y yolla
 entre mis subyollitos tan nimios micropsíquicos
 lo sé
 lo sé y tanto
 desde el yo mero mínimo al verme yo harto en todo
 junto a mis ya muertos y revivos yoes siempre siempre yollando y yoyollando ---
 - - - - - siempre

por qué
si sos
por qué di
eh vos
no me oyes
tatatodo
 por qué tanto yollar
 responde

y hasta cuándo (246)

Ya estamos en voz baja: *Eh vos / tatacombo / soy yo / di / no me oyes / tataconco / soy yo sin vos / sin voz*, después de pronunciada la palabra *yo*, por fusión con el ambiente escucharíamos: *lleo*. Así escuchamos en este juego de emisión y fusión, a la voz: *eh vos*, y su respuesta: *tatacombo*; la voz: *soy yo / di / no me oyes*, la respuesta: *tataconco*; la voz: *por qué / si sos / por qué di / eh vos / no me oyes*, la respuesta: *tatatodo*. El silencio hacia el final del poema se apodera del sonido, todo en reverberación, y a través del espacio en blanco se hace presente el silencio, hasta que finalmente la voz se expresa: *y hasta cuándo*.

La reverberación responde tanto al hacer como al deshacer; al hacer en tanto se trata de un sonido que sigue activo, y al deshacer en tanto este sonido está desapareciendo por fusión con el ambiente. Pero debido a la fuerza con la que irrumpe el silencio en el espacio del sonido, consideramos que la reverberación responde básicamente al deshacer; en este entendido la fuerza de:

yolleo, es sometida por la intervención del: *y hasta cuándo*, teniendo en cuenta que un sonido no termina de fundirse con los sonidos ambientales.

4.2.6 Muerte y memoria

Partimos del principio propuesto por Schafer, según el cual un sonido dura tanto como lo recordamos. El recuerdo hace del sonido una presencia y en el olvido esta presencia se conserva latente; el terreno de la muerte es sólo espacio de silencio.

La manera en la que funciona el recuerdo es la que hace que nuestra memoria no sea nunca la misma. El recuerdo, que de alguna manera es la memoria del olvido, guarda siempre una relación con el tiempo. Si, como habíamos propuesto, es en el tiempo sin tiempo en el que se forma la imagen poético-sonora, es el recuerdo el que mantiene viva esta imagen aunque perdamos totalmente la huella del sonido y siempre que volvamos a escuchar aquel sonido que una vez oyéramos lo vamos a recordar de una manera distinta; por lo tanto, la imagen nunca ha de ser la misma. Recordar no es, entonces, recuperar lo perdido, sino, más bien, destejer el tiempo real para entrar en el espacio del tiempo sin tiempo, de manera de mantener activa la imagen.

Desde esta perspectiva, el olvido del sonido y, por lo tanto, de las imágenes poético-sonoras, no es presencia ni ausencia. El olvido es la posibilidad siempre presente. Al respecto, Maurice Blanchot propone que cuando nos falta una palabra, cuando olvidamos una palabra, es precisamente esa ausencia la que la designa. Así, el olvido sólo se suspende con la muerte, que, para el caso del sonido, es el silencio.

El sonido, entonces, está siempre en relación con la memoria, al igual que la poesía que, siguiendo la propuesta de Blanchot, es memoria; pues "aquel que canta, canta por recuerdo" (Cfr. Blanchot 1993). Sobre este punto, el mismo Blanchot propone que:

En primer lugar, nadie piensa que pudiera crearse de buenas a primeras las obras y los cantos. Siempre están dados de antemano, en el presente inmóvil de la memoria. (...) Lo que importa, no es decir, sino volver a decir y, en esta repetición, decir cada vez aún por primera vez. Oír, en el sentido augusto, siempre es haber oído ya: primera fila en la asamblea de los oyentes anteriores, permitirles estar presentes de nuevo en la audición perseverante (Blanchot 1996: 489).

Musicalmente, es Stravinsky quien retorna el tema de la memoria y propone que todo compositor debe partir de la memoria que guarda de su tradición musical. La memoria, entonces, se construye por acumulación y toda vez que recordamos activamos la memoria, guardando nuevamente en ella el recuerdo más reciente. Cuando escuchamos un poema activamos muchos recuerdos y el poema en sí mismo activa sus propios recuerdos:

Tantan yo

Con mi yo

y mil un yo y un yo

con mi yo en mi

yo mínimo

larva llama

lacra ávida

alga de algo

mi yo antropoco solo

y mi yo tumbo a tumbo canto rodado en sangre

yo abismillo

yo dédalo

posyo del mico ancestro semirefluido en vilo ya lívido de libido

yo tantan yo

panyo

yo ralo

yo voz mito

pulpo yo en mudo nudo de saca y pon gozón en don más don tras don

yo vamp

yo maramante

apenas yo ya otro
 poetudo o tan buzo
 tras voces niñas cálidas de tersos tensos hímenes
 yo gong
 gon yo sin son
 un tanto yo San caries con sombra can viandante
 vidente no vidente de semiausentes yoes y coyoes
 no médium
 nada yogui
 con que me iré gas graso
 sin mí ni yo al después
 sin bis
y sin después (256)

En este poema, el yo se construye por acumulación. Las 21 veces que aparece el yo, se activa la memoria y a medida que se constituye a sí mismo, nos dice algo nuevo de él. Todo es recuerdo y sólo al contacto con la muerte aquél desaparece.

En *En la masmédula* nos encontramos con la memoria, por el camino trazado por la poesía y por el que sigue el sonido. Al respecto, Sucre afirma que:

La memoria, en tal sentido, es la resistencia contra el flujo del tiempo; su función, por lo tanto, es análoga a la de la imagen en el poema: resistencia final —ya sabemos— en que toman cuerpo las sucesivas metáforas (Sucre 1985: 176).

El momento de la muerte y la memoria también responde al hacer y al deshacer; al hacer en tanto el recuerdo es un hacer memoria todas las veces que recordamos, y en este entendido comprendemos la multiplicación de los *yoes* en el poema precedente; pero, responde principalmente al deshacer por llevarnos al terreno activo de la creación, partiendo de la idea de que el olvido no es presencia ni ausencia sino una posibilidad siempre presente. Teniendo en cuenta además que la máxima expresión del deshacer es el terreno de la muerte, en el que se encuentra el: *y sin después*.

5. Sonido y silencio

Murray Schafer relata que cuando John Cage ingresó en una cámara anecoica²⁷ escuchó dos sonidos, uno agudo y uno grave; el agudo era su sistema nervioso funcionando y el grave era su sangre en circulación. Cage concluyó, entonces, que “[e]l silencio no existe. Siempre está ocurriendo algo que produce sonido” (Schafer 1969: 22).

Ángel Rodríguez nos explica que tanto Cebrián como Balsebre, estudiosos de la música, proponen que el silencio es la ausencia de sonido; también Ortiz y Marchamalo establecen que el sonido es una "ausencia premeditada de sonido" (Cfr. Rodríguez 1998), y, finalmente, determina que en los manuales de acústica el concepto de silencio no existe.

Rodríguez recurre al análisis electroacústico y comprueba que no es posible conseguir una situación en la que no aparezca ningún tipo de señal sonora. En este sentido, propone que "[s]i acústicamente no es posible localizar situaciones naturales de silencio absoluto, la 'ausencia total de sonido' debería ser un fenómeno puramente perceptivo" (Rodríguez 1998: 148). Por lo tanto, aquellas propuestas que establecen que el silencio es la "ausencia total del sonido" no tienen fundamento. Siguiendo a este autor, encontramos que la sensación de silencio es un hecho real como lo son las sensaciones de oscuridad o de quietud. El silencio, entonces, "no es ausencia de sonido" (Cfr. Rodríguez):

²⁷ Se denomina *cámara anecoica* a un espacio que cumple las condiciones de no dejar pasar absolutamente ningún sonido del exterior, y dentro de la cual no se produce ningún tipo de reflexiones sonoras. Es una sala situada en el interior de un gran cubo de hormigón. El cubo está separado del suelo por un sistema de soportes capaces de evitar la transmisión de vibraciones y envuelto en una malla conductora (jaula de Faraday) que evita toda influencia radioeléctrica en su interior. El suelo, el techo y las cuatro paredes interiores están totalmente recubiertos por aislante acústico y sobre esta capa aislante se instalan grandes cuñas de material absorbente. El acceso al interior de la sala se realiza sobre una malla metálica que flota entre el suelo y el techo (Rodríguez 1998: 113).

La sensación de *silencio* parece estar asociada sistemáticamente a una bajada brusca de la intensidad hasta un nivel cercano al umbral de audibilidad. En las situaciones sonoras en que se produce una disminución importante entre la intensidad de una señal sonora que suena durante varios segundos y la posterior desaparición rápida de esa misma señal, dejando en su lugar un fondo difuso de sucesos sonoros con intensidad muy débil, se configura una forma sonora que estimula en el oyente cierta sensación de placidez auditiva característica que solemos denominar *silencio*. No obstante, cuando, posteriormente, se presta la suficiente atención a cualquier fondo sonoro "silencioso" vuelve siempre a percibirse la presencia de nuevos *objetos sonoros*. Así desde esta perspectiva, podemos afirmar que el *silencio* es un efecto auditivo determinado fundamentalmente por una disminución grande y rápida en el nivel de intensidad sonora (Rodríguez 1998: 150).

Vemos que el tipo de forma sonora que produce el efecto auditivo de silencio está determinado por una disminución súbita de intensidad en la evolución del sonido, creando un conjunto continuo de sucesos sonoros poco definidos con intensidades cercanas a las del umbral de audibilidad. Finalmente, siempre siguiendo la propuesta de Ángel Rodríguez, determinamos que, físicamente:

el silencio no es, exactamente, la ausencia de sonido, ya que ésta no es posible, sino el efecto auditivo desencadenado por el tipo de relación *señal/fondo* sonoro que hemos descrito un poco más arriba. La concepción del *silencio* que estamos defendiendo aquí se inspira en la vieja dicotomía conceptual "tesis-arsis" (dar-alzar), propuesta ya por los músicos de la Grecia clásica en el siglo V antes de Cristo, como fundamento organizativo del sonido (véase Willens, 1979, págs. 223-225). Estos dos conceptos sitúan la relación entre el *dar* o sonar (tesis) y el *alzar* o dejar de sonar (arsis) como un principio básico de toda estructura musical. Lo que nos parece más revelador de esta dicotomía no es tanto la idea de oponer la presencia de sonido a su ausencia, como el principio de que el efecto de ausencia sonora sólo existe en función de la presencia misma. El *alzar* sólo tiene sentido, sólo existe, junto al *dar*. El silencio (arsis) no es la ausencia de sonido, sino la sensación

que aparece justo en el momento en que algo que está sonando (tesis) deja de sonar (Rodríguez 1998: 151).

5.1 Sobre el concepto de silencio

El silencio físicamente inexistente sólo puede ser trabajado como un concepto. Desde esta perspectiva, vamos a retomar la propuesta de Octavio Paz, según la cual el "silencio dice algo"; el silencio, entonces, también transmite un sentido. Es importante dejar bien establecidas las formas en las que Girondo transmite sentido. En principio, lo hace a partir del humor cuestionando al significado; en segunda instancia, valiéndose del sonido y de todo lo que esto implica, y, finalmente, a través del silencio, que es otra posibilidad de nombrar y dar sentido al mundo:

Plexilio

Egofluido

éter vago

ecocida

ergonada

en el plespacio

prófugo

flujo fatuo

no soplo

sin nexo anexo al éxodo

en el coespacio

nubífago

afluido

preseudo

heliomito

parialapsus de exilio

subcero

en el no espacio

ido (249).

Los espacios en blanco dicen algo, al igual que el sonido de la palabra que nos habla del fluido, de la nada, del cero, de ese espacio ido. Entendemos como silencio, entonces, esa tentativa imperfecta e irrealizable, siendo que el silencio verdadero, si existe, debe estar en otra parte. Sobre este punto, Wassily Kandinsky propone que:

El sonido interior del negro es como la nada sin posibilidades, la nada muerta tras apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza. Musicalmente sería una pausa completa y definitiva tras la que comienza otro mundo porque el que cierra está terminado y realizado para siempre: el círculo está cerrado. El negro es apagado como una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible e indiferente (Kandinsky 1997: 74-75).

Esta referencia nos ayuda a ver que mientras el sonido está relacionado con la vida, el silencio mantiene fuertes lazos con la muerte. Al respecto, Stobart, en un estudio sobre la música andina, confirma esta relación entre sonido-vida y silencio-muerte, cuando explica que:

El sonido musical, en particular, fue clasificado por mis anfitriones como *ánimu*, o "animación". En contraste, el concepto de "silencio", o *ch'in*, sugiere, tanto entre los quechuas como los aymaras, no solamente la ausencia de sonido, sino también la ausencia de la vida (Stobart 1991: 1).

El silencio nos resulta tan extraño como la muerte, no lo podemos materializar, pero sabemos que actúa:

Alta noche

De vértices quemados
de subsueño de cauces de preausencia de huracanados rostros que trasmigran
de complejos de niebla de gris sangre
de soterráneas ráfagas de ratas de trasfiebre invadida
con su doliente cabellera de libido

su satélite angora

Y sus ramos de sombras y su aliento que entrecorre las algas del pulso de lo inmóvil

desde otra arena oscura y otro ahora en los huesos

mientras las piedras comen su moho de anestesia y los dedos se apagan y arrojan su ceniza

desde otra orilla prófuga y otras costas refluye a otro silencio

a otras huecas arterias

a otra grisura

refluye

y se desqueja (237).

Oliverio Gironde escribe desde la conciencia que tiene del silencio que *entrecorre* a través del sonido. En este poema, además, se establece la relación entre esas *algas del pulso de lo inmóvil* y *ese otro silencio que desde otra orilla prófuga refluye*.

En *En la masmédula*, la invención verbal que provoca la importante acumulación de imágenes poético-sonoras contiene el peso del silencio. Sobre este punto, Guillermo Sucre explica que:

El silencio es, pues, una doble metáfora: experiencia purificadora y no sólo en el orden estético; exigencia de totalidad que se vuelve sobre sí misma y se hace crítica. Esta doble metáfora implica, por supuesto, la nostalgia de la Palabra, es decir, la búsqueda de un lenguaje ya tan absoluto (¿sagrado?) que puede identificarse con el silencio mismo. Esa nostalgia aviva a su vez, y aun la expone al abismo, la conciencia de otra verdad: se escribe con palabras que son la traducción (la pobre traducción temporal, subraya Borges) de la Palabra (Sucre 1985: 294).

Sólo resta aclarar que, para entender el silencio desde una perspectiva musical, es fundamental partir de la base propuesta por Cage, según la cual "the essential meaning of silence is the giving up of intention" (Kostelanetz 1994: 189); y es ésta la manera en la que el silencio puede cuestionar el sentido. Es también determinante que quede establecido que, retomando a Cage, este abandono de la intención está en directa relación con esa escucha primigenia

que hace que los "sonidos sean sonidos" (Cfr. Cage 2000) y no representación de otra cosa, es decir, que los sonidos sean objetos sonoros.

Para el caso del silencio encontramos tanto el hacer como el deshacer; el hacer aparece como tesis (dar), por ser tesis la referencia indispensable para que exista arsis y por lo tanto para que podamos hablar de silencio; el deshacer aparece como arsis (alzar), por ser arsis la referencia indispensable para que exista tesis y que podamos hablar de sonido. Pero responde básicamente al deshacer porque plantea ese espacio deshecho, pleno en actividad, de donde parten y adonde llegan los sonidos, que cuestiona el sentido a partir del abandono de la intención, base de la escucha primigenia, en la que los sonidos son objetos sonoros.

Hay poemas en los que el silencio *entrecorre* el sonido, como es el caso de *Alta noche*, y hay otros en los que se manifiesta plenamente, incluso gráficamente, como en el caso de *Plexilio*. Lo importante es partir del hecho, de que al igual que el sonido, el silencio parte en *En la masmédula* en busca de un lenguaje. Así, después de haber recorrido todas las palabras, los poemas y la obra en sí; después de haber partido y llegado, para cada uno de los casos, del y al silencio, esa búsqueda de un lenguaje puede identificarse con el silencio mismo, en tanto se trata de un lenguaje que parte del deshacer para crear y al crear deshace; siendo el deshacer el espacio propio al silencio.

52 El albergue del cuerpo de las palabras

Siguiendo la propuesta de George Steiner, el silencio "es un decir significativo" (Cfr. Steiner 1990) en el que "la palabra limita, no con el esplendor o con la música, sino con la noche" (Steiner 1990: 76).

Guillermo Sucre propone que "[h]ablar a partir de la conciencia que se tiene del silencio, es ya hablar de otro modo" (Sucre 1985: 293); este autor —y esto es determinante— establece que:

Por una parte, como purificación del lenguaje mismo, la morada adonde vuelven a abrigarse las palabras; el silencio opera entonces una transfiguración: el *decir* de las palabras calla para que hable el *ser* de ellas; sólo hay que advertir que su *ser* no es un alma sino un cuerpo (Sucre 1985: 229).

En principio, vemos que el silencio contiene al sonido; y, en segunda instancia, que, mientras que el silencio funciona sólo a nivel conceptual, el sonido es una materia, un cuerpo. Es por esta razón que proponemos que el silencio es el albergue del cuerpo de las palabras y que este cuerpo tiene todas las posibilidades de ser erótico: es materialmente objetivo, físicamente comprobable e internamente existente; el sonido es también imagen:

Balúa

De oleaje tú de entrega de redivivas muertes
 en el maramor
 plenamente amada
 tu néctar piel de pétalo desnuda
 tus bipanales senos de suave plena luna
 con su eromiel y zumbos y ritmos y mareas
 tus tús y más que tús
 tan eco de eco mío
 y llamarada suya de la muy sacra cripta mía tuya
 dame tu
 Balata (252).

El silencio, espacio de muerte, contiene *Bahía*, poema de imágenes poético-sonoras, espacio de vida. En *En la mas médula* se encuentran silencio y sonido; la total presencia es contenida en lo que no existe, para que el reino de lo muerto sostenga un cuerpo que cobra vida en esa ninguna parte.

IV. Erotismo

Georges Bataille establece que el erotismo está en directa relación con los aspectos de la vida interior del hombre en tanto desencadena un proceso. Lo que nos interesa retomar de esta propuesta es la movilización de esta vida interior, el desequilibrio que precede a este movimiento y, finalmente, el resultado manifiesto a través de la irrupción de la ambigüedad. Sobre esto último, este autor aclara que

si hablo de los movimientos del erotismo de forma objetiva, es porque la experiencia interior nunca se da con independencia de las impresiones objetivas; la hallamos siempre vinculada a tal o cual aspecto, innegablemente objetivo (Bataille 1997: 36).

Bataille establece que el erotismo adopta tres formas: el erotismo sagrado, el de los corazones y el de los cuerpos. Partiendo del principio según el cual el sonido es un cuerpo, nosotros sólo vamos a trabajar a partir del erotismo de los cuerpos. Para el caso de *En la masedula*, la materia objetiva, el objeto portador de esta vida interior, es, entonces, el sonido; ahora, si bien la actividad erótica comienza allí donde acaba la materialidad del sonido, ésta será siempre su fundamento, siendo esta materialidad principio de su corporeidad.

1. Sonido y cuerpo

Cuando Octavio Paz se detiene en la analogía, propone que ésta es inseparable de la poesía moderna y que

[l]a creencia en la analogía universal está teñida de erotismo: los cuerpos y las almas se unen y separan regidos por las mismas leyes de atracción y repulsión que gobiernan las conjunciones y disyunciones de los astros y de las sustancias materiales (Paz 1981: 103).

Lo que nos interesa de la relación que establece Paz entre la analogía y el erotismo son precisamente esas leyes de atracción y repulsión que gobiernan las conjunciones y disyunciones de la materia. Desde esta perspectiva, también nos importa el cambio que experimenta la materia después de que el poeta cifra nuevamente el universo, cambio que no se va a detener en la experiencia del que escribe, sino que avanza hasta alcanzar al lector que, a través del juego de la analogía, "convierte el poema del poeta en el poema del lector" (Paz 1996: 109).

En *En la masmédula* se moviliza la vida interior de cada una de las palabras no sólo para combinarlas en el poema, sino, principalmente, para fusionarlas. Se ha producido un desequilibrio en la materia sonora de cada una de las palabras, la materia se une y se separa; Girondo prepara como una reacción química el campo para el juego erótico. En todos los poemas encontramos sonidos que son cuerpos:

Por vocación de dado

A lo fugaz perpetuo
y sus hipoteseres
a la deriva al vértigo
al sublatir al máximo las reverberalíbido
al desensueño al alba a los cornubios dime sin titilar por ímpetu de bumerang
de encelo
de gravitante acólito de tanto móvil tráfuga cocoterráqueo efimero
y otros ripios del tránsito
meditaturbio exóvulo
espiritado en Virgo en decúbiteo en trance en aluvión de incógnitas
con más de un muerto huésped rodando la infraniebla del dédalo encefálico
junto a precoces ceros esteroseos dime al codeleite mudo del mimo mimo
mixto
al desmelar los senos
o al travestirme de ola de sótano de ausencia de caminos de pájaros que lindan
con la infancia
animamantemente me di por dar por tara por vocación de dado
por hacer noche solo entre amantes fogatas desinhalar lo hueco y
entrecontrarme inhallable
hora tras otra lacra más y más cavernoso

menos volátil paria
 más total pseudo apoeta con esqueleto topo y suspensivas nueces de apetencias
 atávicas
 al azar dime al gusto a las adultas menguas a las escleropsiquis
 al romo tedio al pasmo al exprimir las equis a la veintena esencia
 y degustar los filtros del desencantamiento
 o revertir mi arena en clepsidras sexuadas
 y sincopar la cópula
 me di me doy me dado donde lleva la sangre prostitutivamente
 por puro pleno pánico de adherir a lo inmóvil
 del yacer sin orillas
 sin fe sin mí sin pauta sin sosias lastre sin máscara de espera
 nio levitarme en busca del muy Señor nuestro ausente en todo caso y tiempo y
 modo y sexo y verbo que fecundó el vacío
 obnubilado
 inserto en el dislate cosmos, a todo todo dime alirrampantemente
 para abusar del aire del sueño de lo vivo y redarme y masdarme
 hasta el último dengue
 y entorpecer la nada (234)

La materialidad de las palabras es determinante en *En la masmédula*,
 siendo que es aquí donde se activa el juego erótico; es precisamente el sonido el
 que transforma su energía e intensidad, crea un nuevo orden universal y
 establece, a través de la analogía, distintas y distantes correspondencias.

A través del sonido —vibración que nos recorre, nos posee, nos lleva—,
 Oliverio Gironde vuelve al cuerpo de las palabras para alterarlo, transformarlo,
 y para cambiar la memoria que guardamos de él, y nos invita a ingresar en ese
 terreno en el que “[o]ir es ser tocado a distancia” (Quignard 1998: 106).

2. Cuerpo y juego

Gironde establece las reglas para su juego; entre éstas, la transgresión de
 las mismas es, sin lugar a dudas, la más importante. Sobre este punto, cuando
 Batalle se detiene en la transgresión, propone que los hombres se distinguen de
 los animales por el trabajo. Teniendo en cuenta que el trabajo siempre exige una
 conducta razonable que no admite los impulsos que se liberan en las fiesta o en

el juego, la colectividad se mueve por lo general en el terreno de las prohibiciones y de los límites; al respecto, este escritor aclara que:

La razón se vincula al trabajo, se vincula a la actividad laboriosa, que es la expresión de sus leyes. Pero la voluptuosidad menosprecia el trabajo, cuyo ejercicio, como vimos, desfavorece la intensidad de la vida voluptuosa. Respecto de unos cálculos en los que entran en cuenta la utilidad y el gasto de energía, la actividad voluptuosa, incluso si se considera útil, es *excesiva* por esencia (Bataille 1997: 174).

Vemos, entonces, que la vida del ser humano se divide en dos partes: por un lado, todo aquello que se considera sensato y que mantiene fuertes lazos con la conciencia, y, por el otro, aquello que desordena lo primero y que se mantiene oculto a la conciencia.

Bataille explica también que el erotismo se distingue de la sexualidad de los animales en que la sexualidad humana está limitada por prohibiciones y la transgresión de las mismas, siendo el deseo el que triunfa sobre la prohibición. Existe, entonces, una relación indisoluble entre la prohibición y la transgresión, partiendo del principio según el cual la "transgresión levanta la prohibición sin suprimirla" (Cfr. Bataille 1997).

Hay suficientes fundamentos, nos explica Bataille, para pensar que desde el origen, la libertad sexual debió estar limitada por una serie de prohibiciones. Al respecto, dice:

Pero, en todas partes —y sin duda ya desde las épocas más antiguas— nuestra actividad sexual está obligada al secreto; en todas partes, aunque en diferentes grados, nuestra actividad sexual aparece como contraria a nuestra dignidad. Hasta el punto de que la esencia del erotismo se da en la asociación inextricable del placer sexual con lo prohibido. Nunca, humanamente, aparece la prohibición sin una revelación del placer, ni nunca surge un placer sin el sentimiento de lo prohibido (Bataille 1997: 114).

Es importante tener claro que las prohibiciones no nos vienen desde fuera y que, aunque no tengamos conciencia de ellas, en el momento de la transgresión experimentamos la angustia sin la cual no existiría lo prohibido. Al respecto, Bataille propone que:

La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que al deseo que lleva a infringir la prohibición. Esta es la sensibilidad religiosa, que vincula siempre estrechamente el deseo con el pavor, el placer intenso con la angustia (Bataille 1997: 43).

Si bien no existe prohibición que no pueda ser transgredida y que a menudo la transgresión se admite y hasta se prescribe, debemos tener en cuenta que la transgresión no significa libertad; la transgresión, como la prohibición, está sujeta a ciertas reglas, de manera que “[e]n tal momento y hasta ese punto, esto es posible: éste es el sentido de la transgresión” (Bataille 1997: 69). Si a través de las prohibiciones el ser humano se separa del animal, con las transgresiones se acerca nuevamente, y es que, siguiendo a Bataille, hay dos cosas que son inevitables: morir y salir de los límites.

En *En la masmédula* no sólo se transgreden las leyes que norman la lengua, sino la institución misma de la palabra. La transgresión es el motor que activa y mueve el mecanismo de esta obra. Es, además, a través del juego que se hace posible la unión directa entre el erotismo y el humor, en tanto ambos son juegos reglados que se transgreden. La transgresión, entonces, obra desde el humor cuando el significante degrada el significado, pero, también desde el sonido, cuando éste se impone y propone por medio de objetos sonoros imágenes poético-sonoras, y desde el silencio, siendo éste el que abre el espacio desconocido de la muerte. Finalmente, se transgrede siempre y cuando todas estas transgresiones cuestionen la idea de un sentido único.

2.1 *El contagio*

Bataille nos explica que “[l]as razones que se oponen a la observación de la actividad genética desde fuera no son sólo convencionales” (Bataille 1997: 158), que lo que excluye la posibilidad de observación es el carácter contagioso de esta actividad. Al respecto, propone que:

El contagio del que se trata es análogo al del bostezo o de la risa. Un bostezo hace bostezar, numerosas carcajadas despiertan sin más las ganas de reír, y si una actividad sexual no se oculta a nuestra mirada, es susceptible de excitar (Bataille 1997: 158).

Como habíamos visto en el Capítulo II, el humor comparte con la risa y con el sonido la posibilidad de contagiar. El erotismo, además, como la risa, quiere alejarse del mundo en el que gobierna la regla y transgrede como ésta en busca de un mundo invertido, como diría Mijail Bajtin, "un mundo al revés", en el que la única verdad es la traición.

Girondo transgrede el orden de la palabra y es ese motor el que por contagio transporta todo a otro mundo, reforzando el espacio del no tiempo en el que aparece la imagen:

Trazumos

Las vertientes las órbitas han perdido la tierra los espejos los brazos los muertos
 las amarras
 olvido su máscara de tapir no vidente
 el gusto el gusto el cause sus engendros el *humo* cada dedo
 las fluctuantes paredes donde amanece el vino las raíces la frente todo canto
 rodado
 su corola los muslos los tejidos los vasos el deseo los *zumos* que fermenta la
 espera
 las campanas las costas los *trasueños* los huéspedes
 sus panales lo núbil las praderas las crines la lluvia las pupilas
 su fanal el destino
pero la luna intacta es un lago de senos que se bañan tomados de la mano (238)

Las palabras *trazumos*, *humo*, *zumos*, y *trasueños*, que aparecen a lo largo de todo el poema, contagian de incertidumbre y ambigüedad a las palabras que las rodean y las llevan a un final decididamente erótico: *pero la luna intacta es un lago de senos que se bañan tomados de la mano*.

Así como en el caso del humor, encontramos tanto el hacer como el deshacer y proponemos que prima el hacer; para el caso del erotismo, en el que también encontramos el hacer y el deshacer, establecemos que éste corresponde básicamente al deshacer. El contagio, entonces, obra por transgresión y ya desde el título del poema, *Trazumos*, se pone en movimiento la vida interior de las palabras, vida que para el caso de las palabras de *En la masmédula* es bioacústica por corresponder a los objetos sonoros.

2.2 *El desorden*

Los aspectos que se relacionan con el exceso erótico "siempre presentan un desorden" (Cfr. Batalle 1997). En *En la masmédula*, el desorden aparece claramente en cada uno de los objetos sonoros que a través de la fusión transgreden y suprimen los límites, desordenan para, más tarde, implantar un nuevo orden que está siempre abierto y predispuesto a mayor desorden. El desorden guarda una relación muy próxima con los objetos sonoros, con el sonido:

Gristenia

Noctivozmusgo insomne

del yo más yo refluído a la gris ya desierta tan médano evidencia
gorgogoteando noes que plellagan el pienso
contra las siempre contras de la posnáusea obesa
tan plurinterroído por noctívagos yoes en rompiente ante la afauce angustia
con su soñar rodado de hueco sino dado de dado ya tan dado
y su yo solo oscuro de pozo lodo adentro y microcosmos tinto por la total
gristenia (240)

Antes que la fusión aparece el desorden, fuerza generadora fruto de la transgresión; desde esta perspectiva, antes de la aparición de la palabra *noctivozmusgo*, se desordenaron las palabras *nocturno*, *voz* y *musgo*. Estas palabras, como los objetos sonoros, parten siempre del desorden de sus referentes —fuentes—, anulándolas.

Del desorden al orden y del orden al desorden, del deshacer al hacer y del hacer al deshacer: esa es la actividad que prima en *En la masmédula*, esa es también una de las vías por las que el erotismo cuestiona la posibilidad de un sentido unívoco. *Noctivozmusgo* comporta en sí mismo el contagio y a partir de éste se da el desorden de cada una de sus unidades y del todo.

2.3 La degradación

La transgresión implica para todos los casos una degradación y, como sabemos, ésta es la base sobre la que se funda el humor. Debemos tener en cuenta que si bien podemos afirmar que existe una relación entre el humor, el erotismo y la analogía, no podemos establecer una relación similar a partir de la ironía. Al respecto, Octavio Paz propone que:

Ironía y analogía son irreconciliables. La primera es la hija del tiempo lineal, sucesivo e irreplicable; la segunda es la manifestación del tiempo cíclico: el futuro está en el pasado y ambos en el presente. La analogía se inserta en el tiempo del mito, y más: es su fundamento; la ironía pertenece al tiempo histórico, es la consecuencia (y la conciencia) de la historia (Paz 1981: 111).

Comprobamos, entonces, que las imágenes que aparecen en *En la masmédula* traen consigo humor y erotismo, y no resulta sorprendente que en el terreno de lo erótico también se encuentren degradaciones a través de la repetición y la creatividad:

Las puertas

Absorto tedio abierto

ante la fosanoche inululada

que en seca grieta abierta subsonríe su más agrís recato
abierto insisto insomne a tantas muertesones de inciensosón revuelto
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 parientales costas
abiertas al murmurio del masombra
mientras se abren las puertas (245)

El poema trabaja la degradación a partir de la repetición de las vocales y éstas transgreden la palabra y en algunos casos crean otras: *absorto tedio abierto / ante la fosanoche inululada*. La repetición marca un sonido de ritmo acelerado que nos conduce al vértigo creador: *abiertas al murmurio del masombra / mientras se abren las puertas*, hasta caer sin conciencia.

En la degradación intervienen tanto el hacer como el deshacer, pero prima el deshacer. Así, se hace cuando se sugieren imágenes eróticas a través de la degradación, y se deshace desde el momento en que éstas mismas parten y regresan al movimiento de la transgresión que, para el caso de la actividad erótica, se da en silencio.

2.3.1 Repetición

Cuando en el Capítulo II revisamos las formas en las que se producen las degradaciones, incluimos entre ellas la de la repetición. Ésta es también importante ahora que tratamos el tema del erotismo, siendo que, como propone Bataille:

Sin una secreta comprensión de los cuerpos, que sólo a la larga se establece, la unión es furtiva y superficial, no puede organizarse, su movimiento es casi animal, demasiado rápido, y el placer esperado suele hacerse esquivo. No hay duda de que el gusto por el cambio

es enfermizo y que sólo conduce a la frustración renovada. El hábito, por el contrario, tiene el poder de profundizar lo que la impaciencia no reconoce (Bataille 1997: 117).

La repetición en *En la masmédula*, por tanto, es también un puente entre el terrero del humor y el del erotismo. Aquélla, además, nos introduce en una suerte de juego que a la vez que degrada, seduce.

2.3.2 Creatividad

En el campo del erotismo, una de las transgresiones más importantes es la de la orgía; sobre ésta, Georges Bataille dice que:

En la orgía, los impulsos festivos adquieren esa fuerza desbordante que lleva en general a la negación de cualquier límite. La fiesta es por sí misma una negación de los límites de una vida ordenada por el trabajo; pero, a la vez, la orgía es signo de una perfecta inversión del orden (Bataille 1997: 118).

En la orgía, entonces, nos encontramos con un extremo de la creatividad, que, por desbordante, está del lado de lo nefasto y que, por lo tanto, nos lleva al frenesí, al vértigo y a la pérdida de la conciencia.

3. Violencia

Cuando Bataille se detiene en el tema de la violencia aclara que es a partir del trabajo que el ser humano edifica su mundo racional, pero que subsiste en él un fondo de violencia, y al respecto establece que “[e]l terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación” (Bataille 1997: 21).

Partiendo del hecho de que el mundo del trabajo excluye la violencia por medio de las prohibiciones, se debe aclarar que la violencia no resulta necesariamente "de un cálculo, sino de estados sensibles como la cólera, el miedo, el deseo (...)" (Bataille 1997: 68).

Para el caso de en *En la masmédula*, la violencia es desatada por el sonido y el deseo de escuchar; ésta, a la vez que inspira horror, atrae. Girondo busca la confusión, el caos, la disolución y la fusión, desembocando en una inestabilidad que atenta contra toda seguridad.

3.1 *Del desnudarse*

La actividad erótica parte del desnudamiento. Sobre este punto, Bataille plantea que la "acción decisiva de quitarse la ropa" (Cfr. Bataille 1997) se opone al estado cerrado, al estado de la existencia discontinua²⁸. Los cuerpos se abren a la continuidad no sin cierto sentimiento de obscenidad, y se altera su estado normal. Este autor establece, también, que:

El desnudarse, si lo examinamos en las civilizaciones en las que tiene un sentido pleno, es, si no ya un simulacro en sí, al menos una equivalencia leve del dar la muerte (Bataille 1997: 22-23).

En *En la masmédula*, el sonido trabaja las palabras en función de la aparición de otras, lo que equivale a desnudarlas:

Al gravkar rotando

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

²⁸ Más adelante nos detendremos en la continuidad y discontinuidad de los seres.

en toda forma hundido polimellado adrroto a ras afaz subrripio cocopleonasma
 exotro
 sin lar sin can sin cala sin camastro son cosa sin historia
endosorbiendoglutido
 por los engendros móviles del gravitar rotando bajo el plurito astrífero
 junto a las musaslianas chupapuros pulposas y los no menos pólipos hijos del
 hipo lutio
 voluntarios del miasma
 reconculcado
 opreso entre hueros jamases y garfios de escarmiento
 paso a pozo nadiando ante harto vagos piensos de finales compuertas que
 anegan la esperanza
 con la grismía el dubio
 los bostezos leopardos la jerga lela
 en llaga
 el desplegar la sangre sin introitos enanos en el plecoito lato con todo sueño
 insomne y todo espectro apuesto
 gociferando
 amente
 en lo noto nato (222)

A lo largo de los quince versos que anteceden a la palabra *endosorbiendoglutido*, todas las palabras quedan al desnudo. La misma palabra se desnuda y muestra como está conformada: endo / sorbiendo / glutido; el sonido, con violencia, desnuda toda palabra que halla a su paso.

La violencia es una muestra clara de la actividad del deshacer; siempre actúa intempestuosamente, desnudar es violentar la palabra y equivale; por principio, al deshacer. Pero se debe tener en cuenta que el desnudar en la palabra no es para que ésta quede con una carencia, el desnudar puede desplegar las posibilidades creadoras de la palabra; así, encontramos que el poema *Al gravitar rotando* está atestado en el desnudarse.

3.2 *De la tortura*

La disolución de las formas es también propia al erotismo sin embargo, es determinante la manera en la que éstas se disuelven. Al respecto, Saúl Yurkievich dice:

Girondo irresistiblemente está atraído por lo invertebrado, por lo turgente, por lo mórbido, por lo meloso. Este reclamo responde a un erotismo molitivo que pugna para desosar la carne, para ablandar, para tomarlo todo plástico, sin forma obstinada, volverlo lodo, reintegrarlo a la pasta primordial. Femenidad es sinónimo de plasticidad, la materia blanda es femenina (Yurkievich 1973: 157-158).

Siguiendo la propuesta de Bataille, la violencia en sí misma no es cruel, la crueldad está siempre en función de quien la organiza. Aquello que nos interesa de la tortura es el método, la planificación de la experiencia del dolor, de manera que la víctima experimente todo el dolor que pueda antes de morir. Se trata, entonces, de un tipo de violencia en el que el "goce personal ya no cuenta, sólo cuenta el crimen y no importa ser su víctima; sólo importa que el crimen alcance la cima del crimen" (Bataille 1997: 180):

Mi lumia

Mi *Iu*
 mi *lubidulia*
 mi golocidalove
 mi lu tan luz tan tu que me *enlucielabisma*
 y descentratelura
 y venusafrodea
 y me nirvana el suyo la crucis los desalmes
 con sus melimeleos
 sus eropsiquisedas sus decúbitos lianas y dermiferios limbos y gormullos
 mi lu
 mi *Iuar*
 mi mito
 demonoave dea rosa

mi pez hada
 mi *luvisita* nimia
 mi *lubísnea*
 mi lu más lar
 más lampo
 mi pulpa lu de vértigo de galaxias de semen de misterio
 mi *lubella lusola*
 mi total lu plevida
 mi toda lu
lumia (235)

El poeta toma un cuerpo y lo descompone en *lu, lubidulía, enlucielabisma, luar, luvisita, lubísnea, lubella, lusola, lumia*; juega con la experiencia dolorosa del cuerpo y cuando Girondo separa las palabras guiado por el sonido de las mismas, trabaja a partir de este método de la tortura, que, por su parte, está en directa relación con la administración del dolor.

A partir del deshacer, Girondo trabaja la creación de una materia informe, blanda; ahora se trata de deshacer sistemáticamente, de manera que la palabra sin dejar de ser ella misma pase a ser otra. Vemos, aquí también, la presencia tanto del hacer como del deshacer, pero lo importante es notar que el deshacer cobra gran fuerza.

3.3 *Del dolor*

And now, friend-reader, you must prepare your heart and your mind for the most impure tale that has ever been told since our world began, a book the likes of which are met with neither amongst the ancients nor amongst us moderns (De Sade 1987: 253).

Este párrafo de *The 120 Days of Sodom* es una muestra clara de la conciencia que Sade tenía de la importancia de su trabajo. Esta obra es, sin lugar a dudas, su obra más importante debido a la descripción que hace de todo

tipo de transgresiones, por su trabajo acerca del erotismo de los cuerpos y por la conciencia que tiene del dolor.

Sade es también quien más habla en nombre de esa vida silenciosa, como bien dice Bataille, "inevitablemente muda". Desde esta perspectiva y para dimensionar la propuesta de Sade, es importante dejar bien establecido el principio del que parte Bataille:

El personaje soberano de Sade ya no es sólo aquél a quien una muchedumbre empuja al exceso. La satisfacción sexual acorde al deseo de todos no es la que Sade puede desear para los fines de sus personajes soñados. La sexualidad en la que piensa se contrapone incluso a los deseos de los demás (de casi todos los demás), que no pueden ser sus protagonistas, sino sus víctimas. Sade propugna la *unicidad* de sus héroes. La negación de los otros protagonistas es, según él, la pieza fundamental del sistema. A sus ojos, el erotismo, si lleva al acuerdo, desmiente el movimiento de violencia y de muerte que en principio es (Bataille 1997: 173).

El dolor está totalmente unido al erotismo de los cuerpos en tanto señal de la verdad material del mismo. Es por esta razón que el cuerpo de las palabras, el sonido, está permanentemente en *En la masmédula* tratando con el dolor, en tanto las palabras, objetos sonoros, se asaltan, se desnudan, de mutilan y reconstruyen:

Canes más que finales

Sobracanes

pregárgolas sangrías

canes pluslagrimales

entre bastardos roces contelúricos de muy ausentes márgenes

Ascuacanes ninfómanos pregono

con ululado ahinco

que malciernen inhímenes posueños de podrelengua amante

Canes viables apenas dilucido tras la yerta penumbra acribillada por sus arpones
rabos al rojo interrogante
cuando el gris hondo enhiedra sus muy amustios huéspedes en subpisos
estrábicos

Intradérmicos canes posesivos de malceñidas células vigías
canes ícubos menos del total despellejo
entre finales canes inhalados rubrico

por la Nada (223)

Toda transgresión violenta conserva lazos estrechos con el dolor. En el caso de la primera estrofa de este poema podemos ver, como ejemplo, la cantidad de palabras que han pasado ya por el método de la tortura: *Sobracanes / pregárgolas / pluslagrimales / contelúricos*. Adjutar un término a otro, separar en la palabra una parte de otra: se desarticula a la fuerza y se deshace con la finalidad de causar dolor.

David Morris propone que Sade no encontró hermoso el dolor — estimulante sí, hermoso no— y explica que el dolor somete tanto al cuerpo humano que lo priva de equilibrio y lo deforma, siendo precisamente la belleza "la primera baja que provoca" (Cfr. Monis 1994). El dolor, que en *En la masmédula* reúne cuerpo, sonido, transgresión, violencia, tortura, silencio y erotismo, extiende un puente más hacia lo cómico, en tanto el dolor y lo cómico parten del principio del cuerpo. Finalmente, el dolor, que es elemental para el cuerpo, es también prueba de su soledad y, siguiendo esta vez a Ralph Waldo Emerson, "[s]ólo ha visto la mitad del universo aquel a quien no han mostrado la casa del dolor" (Morris 1994: VIII).

Los objetos sonoros y los sonidos de los que están conformados son, por principio, discontinuos; en busca de continuidad van formando objetos musicales, pero por pertenecer ambos al ámbito del sonido, jamás la alcanzan.

Si la vida es el acceso al ser, la continuidad del ser no lo es; por esta razón, podemos asociar la vida al estallido del sonido, mientras que el abrigo del silencio es cobertor de muerte. Si todo sonido es parte componente de vida, un objeto sonoro es una muestra activa de este movimiento y, por lo tanto, su silencio más notable:

Cansancio

*Y de los replanteos
y recontradicciones
y reconsentimientos sin o con sentimiento cansado
y de los repropósitos
y de los reademanes y rediálogos idénticamente bostezables
y del revés y del derecho
y de las vueltas y revueltas y las marañas y recámaras y memoranzas y
memoranzas de pegajosísimos labios
y de lo insípido y lo sípido de lo remucho y los repoco y lo remenos
recansado de los recodos y repliegues y recovecos y refrotos de lo remanoseado
y relamido hasta en sus más recónditos reductos
repletamente cansado de tanto retanteo y remasaje
y treta terca en tetas
y recomienzo erecto
y reconcubitedio
y reconcubicórneo sin remedio
y tara vana en ansia de alta resonancia
y rato apenas nato ya árido tardo graso dromedario
y poro loco
y parco espasmo enano
y monstruo torvo sorbo del malogro y de lo pornodrástico
cansado hasta el estrabismo mismo de los huesos
de tanto error errante
y queja quena
y desatino tísico
y ufano urbano bípedo hiefalo
escombros caminante
por vicio y sino y tipo y libido y oficio*

recansadísimo

de tanta tanta estanca remetáfora de la náusea
 y de la revirgísima inocencia
 y de los instintitos perversitos
 y de las ideítas reputitas
 y de las ideonas reputonas
 y de los reflujos y resacas de las resecaas circunstancias
 desde qué mares padres
 y lunares mareas de resonancias huecas
 y madres playas cálidas de hastío de alas calmas
sempiternísimamente archicansado

en todos los sentidos y contrasentidos de lo instintivo o sensitivo tibio
 o remeditativo o remetafísico y reartístico típico
 y de los intimísimos **remimos** y **recaricias** de la lengua
 y de sus regastados páramos vocablos y reconjugaciones y recópulas
 y sus remuertas reglas y necrópolis de reputrefactas palabras
 simplemente cansado del cansancio
 del harto tenso extenso entrenamiento al engusanamiento
 y al *silencio* (263-264)

En el fragmento que analizamos, los objetos sonoros están marcados por el prefijo *re*. *replanteos*, *recontradicciones*, *reconsentimientos*, *repropósitos*, *reademanes*, *rediálogos*, *revés*, *revueltas*, *recámaras*, *remembranzas*, *remucho*, *repoco*, *remenos*, *recansado*, *recodos*, *repliegues*, *recovecos*, *refrotos*, *remanoseado*, *relamido*, *recónditos*, *reductos*, *repletamente*, *retanteo*, *remasaje*. La construcción *y de los* marcará el ritmo con el que las palabras van a desnudarse; el prefijo *re* también es utilizado como herramienta de tortura y se aplica a la palabra que se quiera, palabras que a través de la fusión que tiene lugar por el violento sonido buscan la continuidad, pero que al resultar de ellas objetos sonoros, quedan nuevamente discontinuas. La muerte presenta el deshacer, en tanto se parte y se llega de y a los seres discontinuos, y el hacer, en tanto, busca la continuidad de los seres en la experiencia erótica, pero prevalece el deshacer y el sonido es ahora silencio.

Cansancio es un poema plagado de sonido, de objetos sonoros. Parte, como el poema *La mezcla*, de una señal muy clara: cansancio, esta misma palabra obra por impacto y el poema existe. Es un poema de ritmo sonoro determinante, un flujo que sólo se detiene ante el *silencio*; es también un poema por el que el ritmo del silencio entrecorre y cobra fuerza hasta aparecer y habitar la obra para siempre, constituyéndose en el último poema que escribiera Girondo en esta obra y aquel que decidiera entrar a jugar con el vértigo del sonido y su constancia, que siguiendo los caminos que la vibración inclina a su paso, abre esta muestra de vida para ingresar solo hasta la puerta del territorio infinito.

Girondo aborda por la superficie y desemboca en lo profundo; como el sonido, trasciende la piel para entrar en lo oscuro, pasa del humor a la más grande desolación, no se detiene ante el inaccesible sueño poblado de noche y busca ese tiempo sin tiempo donde tender su imagen. Al ritmo violento del universo le impone el suyo, no menos violento; experto, hace y deshace el ritmo del sonido y del silencio, desciende y crece hasta hallar ese recinto profundo que es la muerte.

Conclusiones

Volver al cuerpo, dejar que suene e invada, ver lo visto, oír cada instante por primera vez desde el recuerdo, leer solfeando: esa es la propuesta de Oliverio Gironde en *En la masmédula*. No se necesita, entonces, buscar otro camino u otra senda: la obra propone su lectura. El sonido en *En la masmédula* es, entonces, el elemento en torno al cual se estructura la obra y es a partir de éste que encontramos el humor, el erotismo, la formación de las imágenes y la poética de Oliverio Gironde: *crear para deshacer, hacer para deshacer*.

Al primer contacto emerge *la mezcla* —mezcla de humor, sonido y erotismo—, en la que el peso, el calor, la densidad, la fuerza, la dinámica y el color del sonido fungen de catalizador. Dejar que en la palabra el sonido sea festivo e importante, que suene y que sea música, que viva en sí mismo y por sí mismo, totalmente independiente de la dirección que le da el significado.

En *En la masmédula* todavía encontramos la fuerza innovadora de los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX, pero, y esto es lo más importante, con la madurez que le concede la distancia. Nos detenemos en la vanguardia para seguir el tratamiento del sonido; partir del juego creador, pasar por la polifonía poética, digerir el significado y orquestar la fuga del sentido.

Valiéndose del significante, Gironde degrada el significado; combina, así, la libertad del sonido con la ambigüedad del humor, placenteramente propone un juego de elaboración constante. La creación, el vértigo, el ritmo, la repetición, y la sorpresa nos llevan del sonido de la palabra a la palabra misma. Palabras que se unen, separan, yuxtaponen, expanden, contagian, provocando la aventura de la risa y haciendo próximo el universo llanto. El humor concentra el hacer para deshacer, pero siendo el sonido el principio básico del humor, nos encontramos principalmente en el ámbito del hacer.

El sonido es el elemento en torno al cual aparecen las palabras en *En la masmédula* y es también en función al sonido que éstas se separan y fusionan, dando lugar a la aparición de *objetos sonoros*. Detenerse para saber cómo comienza, sigue y se extingue un sonido, escucharlo desde afuera y por dentro, sentir que toca e invade, comprobar que irreverente burla el testimonio de los sentidos.

El análisis de la vida bio-acústica del objeto sonoro hace posible su desmaterialización y conceptualización, partiendo siempre del principio según el cual, libre de toda asociación, el objeto sonoro proviene de ninguna parte, siendo éste fundamento de su universo.

Crear desde el deshacer y deshacer para hacer, dada la señal el sonido corta el aire y al instante por acción del impacto, movimiento estático del presente, el objeto sonoro cobra vida. En el sonido estacionario, espacio del tiempo sin tiempo en el que se forma *la imagen poético-sonora*, se escucha la voz melódica del sentido. Escucharse escuchar y cambiar de rumbo, para detenerse en el principio del ritmo, encontrarlo doble; ritmo de sonido, de movimiento continuo, siempre fuera de sí, y ritmo de silencio, de detención. Tender el puente al silencio y obra de la extinción, la extensión; tensión confusa de encuentros, en la reverberación, cuando ha cesado la fuente no ha terminado la sensación y como de otro mundo el sonido se contesta desde el espejo, hasta fundirse. Sólo el recuerdo hace ya del sonido una presencia, hasta en el olvido latente, presencia que sólo es ausencia al contacto silencioso de la muerte.

Hablar del sonido es siempre hablar de silencio, y si por sonido entendemos aquello que a través de su movimiento violentamente nos toca por todas partes, por silencio entenderemos ese recinto inimaginable como la muerte. El silencio se constituye en ese otro camino por el cual se afecta al sentido. Llegamos al fondo contenido en el que comienza y termina todo sonido, por medio del hacer hemos regresado al deshacer. Finalmente, la función que cumple el silencio es la de hacer próximos los extremos; el silencio

que es, en última instancia, *el albergue del cuerpo de las palabras*. La vida bioacústica del objeto sonoro responde al hacer para deshacer, en tanto va del sonido al silencio.

La materialidad del sonido hace de éste un cuerpo; volver al cuerpo, desandar el significado y abordar el significante. Entender el juego erótico de lo corpóreo, erotismo que obra por contagio, como la risa y el sonido. En busca de ese mundo invertido en el que la transgresión sea la regla —y al transgredir, degradar, y por degradación perdemos en el territorio del humor—, sentirnos parte de ese erotismo de los cuerpos; terreno de violencia —sonido— en el que cuando se desnuda se altera la materia, y en el que la disolución de las formas, a través del método de la tortura, une y separa las palabras, para que emerjan distintas y distantes correspondencias. Si bien en el erotismo encontramos tanto el hacer como el deshacer, el erotismo responde básicamente al terreno del deshacer en tanto es esa actividad silenciosa próxima a la muerte.

En busca de la continuidad, los objetos sonoros, sonidos discontinuos, crean objetos musicales, moviéndose en el territorio del dolor, señal de la verdad material del cuerpo; el cuerpo sonoro es consciente de que, probablemente, sólo el silencio y la muerte sean continuidad. Del objeto sonoro al objeto musical, de los objetos a las estructuras. Entender la actitud de la música contemporánea, detenerse en su interés por el sonido mismo, seguir su criterio abierto respecto a la melodía y, libres de reglamentación, dejar que nos toquen los objetos sonoros de *En la masmédula* y que suene.

Bibliografía

Obras de Oliverio Girondo

GIRONDO, Oliverio

- 1922 *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*
 1925 *Calcomanías*
 1932 *Espantapájaros*
 1936 *Pintura moderna*
 1937 *Interlunio*
 1942 *Persuasión de los días*
 1946 *Campo nuestro*
 1956 *En la masmédula*

Bibliografía básica

GIRONDO, Oliverio

- 1993 *En la masmédula*. Buenos Aires: Losada, 3ª edición.
 1995 *En la masmédula*. Buenos Aires: Losada, 4ª edición.
 1996 *En la masmédula*. Buenos Aires: Losada, 5ª edición.
 1997 *Obra completa*. Buenos Aires: Losada, 7ª edición.
 1998 *Obra completa*. Buenos Aires: Losada, 8ª edición.
 1999 *Obra completa*. Santiago de Chile: Editorial Univeritaria Chile.

Bibliografía sobre Oliverio Girondo

AULICINO, Jorge

- 1997 "Un autor que trasciende su mito". Buenos Aires: Clarín, viernes 24 de enero.

BAYLEY, Edgar

- 1997 "Oliverio Girondo". La Paz: Presencia, domingo 23 de marzo, página 8.

MENDIOLA, Pedro

- 1998 *Poesía y ciudad en Oliverio Girondo*. Tesis de la Facultad de Filosofía y letras, Departamento de Filología Española.

- MILÁN, Eduardo
1989 *Una cierta mirada.* México: Juan Pablos.
- SCHWARTZ, Jorge
1987 *Homenaje a Gironde.* Buenos Aires: Corregidor.
1991 *Las vanguardias Latinoamericanas.* Madrid: Cátedra.
- SUCRE, Guillermo
1985 *La máscara, la transparencia.* México: Fondo de cultura económica.
- VARGAS, Rubén
1990 "Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, Calcomanías y otros poemas, de Oliverio Gironde". Revista Vuelta, volumen 14, número 169, diciembre.
- VERANI, Hugo
1996 *Narrativa vanguardista hispanoamericana.* México: Equilibrista.
- YUEKIEVICH, Saúl
1973 *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana.* Barcelona: Barral.
- Internet:
Anónimo
1999 Escritos.
<http://www.contenidos.com/literatura/gironde/3.htm>
m. Online. Entelnet. 21 de abril.
- BONAL, Francisco
1999 Un poeta de andamios.
<http://meltingpot.fortunecity.com/dunsmuir/831/acr16.html>. Online. Entelnet. 6 de junio.
- CUEVAS, Ulda
1999 Una lectura de En la masmédula.
<http://www.geocities.com/Athens/Crete/4868/Masmedula.htm>. Online. Entelnet. 21 de abril.

RETAMOSO, Roberto
1999 Oliverio _____ Girondo _____ Hoy.
<http://bibliele.com/CILHT/Hispamer/Roberto/girondo.html>. Online. Entelnet. 6 de junio.

URTECHO, Alvaro
1999 Electro shock.
<http://www.grupoese.com.ni/1999/bn/02/10/urt990210.htm>. Online. Entelnet. 10 de febrero.

Bibliografía teórica básica

ANTEZANA, Luis
1997 *Elementos de semiótica literaria.* La Paz: Instituto Boliviano de Cultura.

BAJTIN, Michail
1977 *Epopeya y novela 1.* Bogotá: Revista ECO, número 193, noviembre.
1989 *Teoría y estética de la novela.* Madrid: Taurus.
1998 *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento.* Madrid: Alianza.

BATAILLE, Georges
1997 *El erotismo.* Barcelona: Tusquets.

BEJARANO, Mauricio
1998 "El arte de los sonidos fijados". Santafe de Bogotá: Revista A contratiempo, Número 10, Ministerio de cultura.

BERGSON, Enrique
1942 *La risa.* Buenos Aires: Tor.

BLANCHOT, Maurice
1993 *El diálogo inconcluso.* Venezuela: Monte Avila.

BRENET, Michel
1962 *Diccionario de la música.* Barcelona: Iberia.

- CAGE, John
1975 *El futuro de la música.* México: Revista Talea, número 1.
2000 "Temas y variaciones". La Paz: Revista La Mariposa Mundial, número 3, septiembre.
- CALVINO, Italo
1995 *Punto y aparte.* Barcelona: Tusquets.
- COPLAND, Aarón
1974 *Cómo escuchar la música.* La Habana: Editorial de arte y literatura.
- DE PEDRO, Dionisio
1994 *Teoría completa de la música II.* Madrid: Real musical.
- DE SADE
1987 *The 120 Days of Sodom & Other Writings.* New York: Grove Press.
- ELIOT, T. S.
1959 *Sobre la poesía y los poetas.* Buenos Aires: Sur.
- KANDINSKY, Wassily
1997 *De lo espiritual en el arte.* México: Coyoacán.
1998 *Punto y línea sobre el plano.* México: Coyoacán.
- KOSTELANETZ, R.
1994 *Conversing with Cage.* New York: Limelight.
- KUNDERA, Milan
1996 *Los testamentos traicionados.* México: Tusquets.
- LEAL, Victoria
1999 *Fronteras.* México: Ediciones de la noche.
- LECHTE, John
1996 *50 pensadores contemporáneos.* Madrid: Cátedra.
- MACHLIS, Joseph
1975 *Introducción a la música contemporánea.* Buenos Aires: Marymar.

- MALMBERG, Bertil
1979 *Teoría de los signos*. México: Siglo XXI.
- MAUCLAIR, Camille
1937 *La religión de la música*. Santiago de Chile: Letras.
- MENEZES, Florivaldo
1987 *Apoteose de Schoenberg*. Sao Paulo: Universidade de Sao Paulo.
- MITCHEL, William
1992 *Clowning as Critical Practice*. London: University of Pittsburg Press.
- MORRIS, David
1994 *La cultura del dolor*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- PAZ, Octavio
1981 *Los hijos del limo*. México: Seix Barral.
1996 *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura económica.
- POE, Edgar Allan
"El principio poético". (Sin más datos)
- PUIG, Luis
1999 *Las culturas del rock*. Madrid: Pre-textos.
- QUIGNARD, Pascal
1998 *El odio a la música*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- REYES, Graciela
1984 *Polifonía textual*. Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ, Ángel
1998 *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- SANJINÉS, Javier
1984 *Estética y Carnaval*. La Paz: Altiplano.

- SAUSSURE, Ferdinand
1970 *Curso de lingüística general.* Buenos Aires: Lozada.
- SCHAFER, Murray
1969 *El nuevo paisaje sonoro.* Buenos Aires: Ricordi.
1998 *... Cuando las palabras cantan.* Buenos Aires: Ricordi.
- SCHAEFFER, Pierre
1988 *Tratado de los objetos musicales.* Madrid: Alianza.
- SCHOENBERG, Arnold
1963 *El estilo y la idea.* Madrid: Taurus.
- STEFANI, Gino
1987 *Comprender la música.* Barcelona: Paidós.
- STEINER, George
1990 *Lenguaje y silencio.* México: Gedisa.
- STERN, Alfred
1950 *Filosofía de la risa y el llanto.* Buenos Aires: Imán.
- STOBART, Henry
1991 "Lo recto y lo torcido: la música y la espiral de la descendencia". Cambridge: St. John's College.
- Cd rom:
FREUD 1, Sigmund
1995 *El chiste y su relación con lo inconsciente. Obras completas.* Biblioteca eLe, Vers. 1.0. C. D - ROM. Nueva Hólade.
- FREUD 2, Sigmund,
"El humor", *El porvenir de la ilusión. Obras completas.* Biblioteca eLe, Vers. 1.0. C. D - ROM. Nueva Hólade.
- FREUD 3, Sigmund,
"El poeta y los sueños diurnos", *El delirio y los sueños en 'La gradiva' de W Jensen. Obras completas.* Biblioteca eLe, Vers. 1.0. C. D - ROM. Nueva Hólade.

Bibliografía consultada

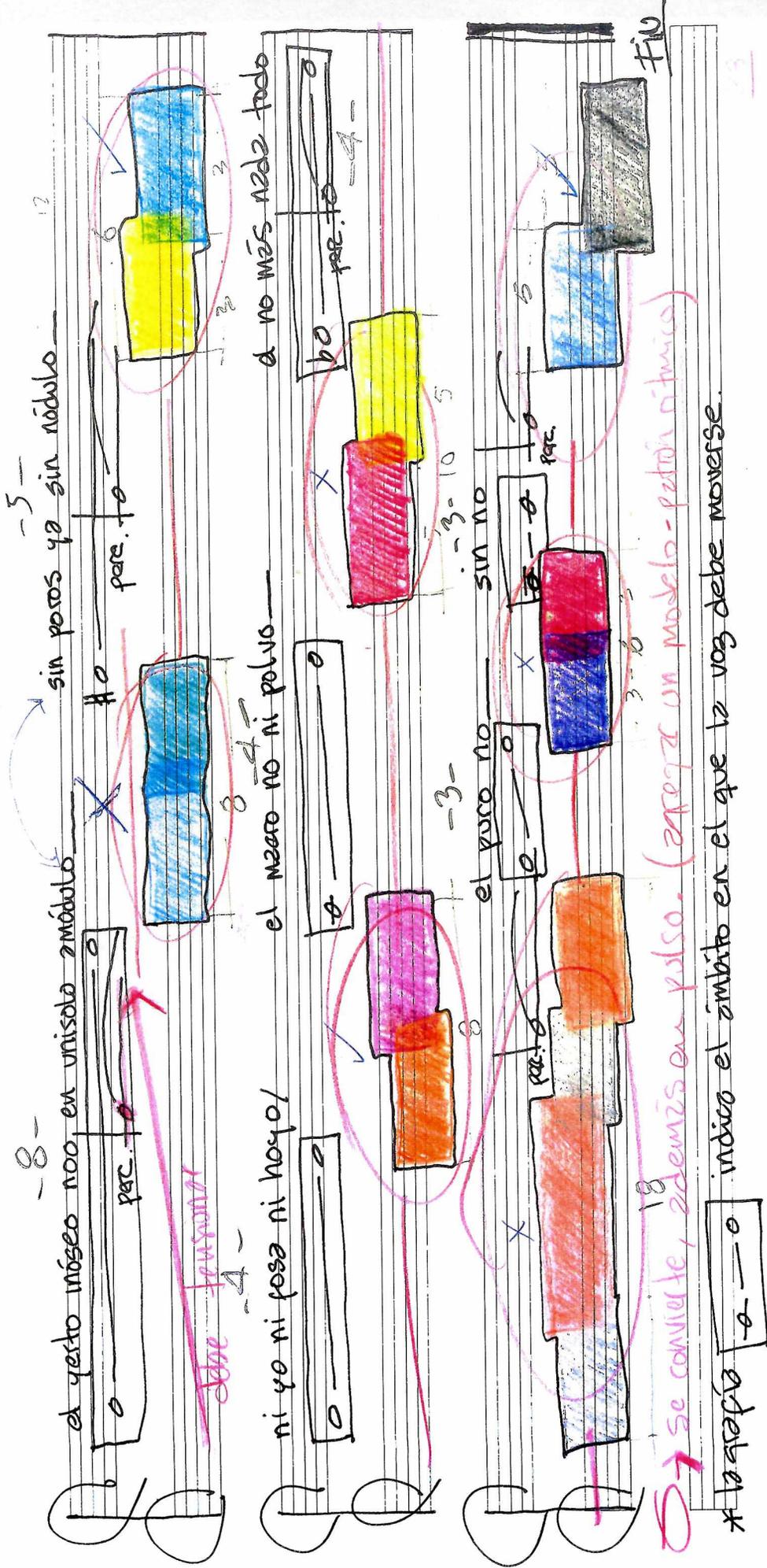
- BAJTIN, Michail
1978 *Epopeya y novela II* Bogotá: Revista ECO, número 195, enero.
- BERISTÁIN, Helena
1997 *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BINKOWSKI, Benhard
1989 *Musik um uns*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- CARPENTIER, Alejo
1987 *Ese músico que llevo dentro I*. México: Siglo XXI.
1987 *Ese músico que llevo dentro II* México: Siglo XXI.
- DELEUZE, Guilles
1997 "Del ritornelo". *Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- DE PEDRO, Dionisio
1994 *Teoría completa de la música I*. Madrid: Real musical.
- FERRO, Roberto
1984 *Oliverio Girondo*. Buenos Aires: Revista XUL, número 6, mayo.
- MASSMANN, Herbert
Instrumentos musicales: artesanía y ciencia. Dolmen, (sin más datos).
- MICHELS, Ulrich
1996 *Atlas de música I*. Madrid: Alianza.
- MOLINA, Enrique
1983 *Páginas de Enrique Molina seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia.

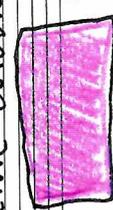
- OSORIO, Nelson
1986 *Manifiestos proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Venezuela: Ayacucho.
- SARLO, Beatriz
1982 "Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro". Lima: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año VIII, número 15, primer semestre, 1982.
- SCHAEFFER, Pierre
1959 *¿Qué es la música concreta?*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ZAMACOIS, Joaquin
1975 *Formas musicales*. Barcelona: Labor.
1990 *Temas de estética y de historia de la música*. Buenos Aires: Labor.
- Internet:
AMIANO, Daniel
1999 [El Tata Cederrón hace su aparición urbana.](http://www.lanacion.com.ar/96/09/17/s11.htm)
<http://www.lanacion.com.ar/96/09/17/s11.htm>.
Online. Entelnet. 17 de septiembre.
- RODRÍGUEZ, Mónica
1999 [Descubriendo Olirondo.](http://meltingpot.fortunecity.com/dunsmuir/831/acr16.html)
<http://meltingpot.fortunecity.com/dunsmuir/831/acr16.html>. Online. Entelnet. 3 de marzo.
- SASTURAIN, Juan
1999 [Un domador de palabras.](http://www.página12.com.ar/1998/suple/libros/98-04-12/nota2.htm)
<http://www.página12.com.ar/1998/suple/libros/98-04-12/nota2.htm>. Online. Entelnet. 12 de abril.

Anexo

A lo largo de este trabajo de investigación se han presentado los diferentes objetos sonoros que aparecen en *En la masmédula* de Oliverio Gironde. Si bien el análisis de un objeto sonoro es principalmente teórico, el proceso de materialización del mismo es un trabajo eminentemente musical. A partir de esta propuesta sobre los objetos sonoros, Oscar García construyó objetos musicales' para los poemas "Soplosorbos" y "El puro no", estas partituras y sus respectivas aclaraciones conforman el presente anexo.

Los objetos musicales fueron grabados en Pro-Audio y este material sonoro está registrado en disco compacto.



- * Los colores sugieren coloración tímbrica. El lugar donde se tocan dos colores es una transición, no es un cruce, es un proceso de unión tímbrica.
- * Las duraciones están sugeridas por los tamaños, proporcionalmente.
- * La rítmica del canto está determinada por la lectura del intérprete, por un pulso constante previamente establecido.
- * Cada  es un objeto sonoro (un timbre, dos, un arpeggio, un rasmeo, etc.), la altura se sugiere por la posición del objeto en el pentagrama.

AEU AR C.S. O DESHIA AREA KAYU MOBA	ABIERTO y / TRANQUILO ESPIRITUAL CONTINUO	TÍMBRE BRILLANTE VELOCIDAD LENTO DENSIDAD ETÉREA CALIDAD DE SUP. LISA	HORADO → MAPA TROPA LAMAS - PLACIDO SOLO	NASAL ABANDONANTE APATIA DISCONTINUO	TÍMBRE OPACO DENSIDAD DEBIL INTENSIDAD DEBIL CALIDAD DE SUP. RUGOSA
VERDE FLORESCENTE TÍMBRE HORIZONAL RESORTE TRAMPETA	VITALIDAD DESTACADO SUELTO LIVIANO SEGURO ACTIVO	INTENSIDAD FUERTE TÍMBRE BRILLANTE VELOCIDAD RÁPIDA DENSIDAD COMPACTA CALIDAD DE SUPERFICIE RUGOSA	ANAQUILADO → BISMUTO PAPAYAS CAMPANITA TRIANGULO	INFANTIL SUELTO LIVIANO BLANDO	INTENSIDAD DEBIL TÍMBRE BRILLANTE VELOCIDAD RÁPIDA DENSIDAD ETÉREA
ROJO → DIO. GUITO CABALLO	VITALIDAD AMPHO PROFUNDO AMARRO CUBIERTO NEQUIASO	INTENSIDAD FUERTE TÍMBRE BRILLANTE VELOCIDAD LENTA DENSIDAD ETÉREA CALIDAD DE SUP. RUGOSA	ROSADO → PELOTA PING PONG MASULCO OVEJA	INSEGURO SUPERFICIAL CONTINUO PASIVO	INTENSIDAD DEBIL VELOCIDAD RÁPIDA DENSIDAD ETÉREA CALIDAD DE SUP. LISA
NEGRO → BASS NH TRUENO DISPARO	ADULTO AFIRMACION OSURO PESADO CONCRETO ASPERO	INTENSIDAD FUERTE TÍMBRE OPACO VELOCIDAD LENTA DENSIDAD COMPACTA CALIDAD DE SUP. ASPERA	VERDE OSCURO LAJA QUE HIZO CASPIO	ADULTO APRETADO PROFUNDO INCIERTO INQUIETO	INTENSIDAD FUERTE TÍMBRE OPACO VELOCIDAD LENTA DENSIDAD ETÉREA CALIDAD DE SUP. RUGOSA
GRAS → LLANTO LLUVIA EXPRESION DE DESIETES	SOMETIMIENTO PESADO DURO PASIVO	INTENSIDAD DEBIL VELOCIDAD LENTA DENSIDAD COMPACTA CALIDAD DE SUP. LISA	CELESTE → VIENTO RESPIRACION SILBADO	AFIRMACION ABIERTO LIVIANO CONTINUO CONTINUO, TRANA.	TÍMBRE BRILLANTE VELOCIDAD RÁPIDA CALIDAD DE SUP. LISA
AMARILLO PLATE			BUINDO → RATO BURRO TRAMPETA / SOBRIETA CELLO (CO) ARCO	CERRADO, NASAL MARZO AS PEGO	TÍMBRE OPACO DENSIDAD COMPACTA CALIDAD DE SUP. RUGOSA

6/11/80 - GARCIA

SOLLOSOPES

↓ = 55

Handwritten musical notation on a five-line staff. The staff contains several measures of music with notes and stems. Above the staff, there are handwritten numbers: 5, 4, 3, 2, 1, 0, 8, 8, 4, 8, 13, 5, 18. To the right of the staff, there is a circled note with 'd. d.' written above it. The word 'SOLLOSOPES' is written vertically above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The staff contains several measures of music with notes and stems. Above the staff, there are handwritten numbers: 40, 23, 6, 28, 5, 34, 4, 40, 46. To the right of the staff, there is a circled note with '0-8' written above it. The word 'SOLLOSOPES' is written vertically above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The staff contains several measures of music with notes and stems. Above the staff, there are handwritten numbers: 53, 60, 2, 3. To the right of the staff, there is a circled note with '0-8' written above it. The word 'SOLLOSOPES' is written vertically above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The staff contains several measures of music with notes and stems. Above the staff, there are handwritten numbers: 53, 60, 2, 3. To the right of the staff, there is a circled note with '0-8' written above it. The word 'SOLLOSOPES' is written vertically above the staff.

solos - harmonics

an to ca M re la Gio ce po te duo so bo ma cor 3 vi 12 da so po sac bo del ce ro

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and bar lines.

Two empty five-line musical staves.

va doon a po chi pos 3 des sac 2 co ple

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and bar lines. A large rectangular box is drawn over the right side of the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and bar lines.

Two empty five-line musical staves.

la) ma por le via je

A grand staff consisting of five lines. The top line has a treble clef and contains handwritten notes. A large rectangular box is drawn over the middle three lines. The number '12' is written in the center of the box.

8

A grand staff consisting of five lines. The top line has a treble clef and contains handwritten notes. The number '8' is written above the first line.

por no se cas

A grand staff consisting of five lines. The top line has a treble clef and contains handwritten notes with lyrics. The lyrics are: "si lo de bis re tu hois in tu les re tu cer des bi ha la tu re tu MS". Below the staff, there are additional notes and the word "fin" written at the end.

fin