

En la masmedula, Oliverio Girondo: rutas que llevan al silencio*

En la masmedula, Oliverio Girondo: Pathways Leading to Silence

Niels Rivas Nielsen**

Resumen

La inquietud por explorar obras literarias que problematizan el lenguaje, que lo escrutan y lo subvierten, transformando ese ejercicio en el propósito de la escritura, es lo que justifica y orienta la elaboración de este artículo y, por cierto, la elección de su objeto de estudio: *En la másmedula*, de Oliverio Girondo. En este contexto, el artículo propone que el silencio juega un rol fundamental en los procesos de experimentación verbal que se despliegan a lo largo de *En la masmedula*, actuando como un recurso expresivo que posibilita la manifestación de campos de sentido que exceden el alcance del lenguaje conceptual. Sobre esta base, las preguntas que articularán el análisis pueden resumirse en los siguientes términos: ¿cómo existe el silencio en la obra?, ¿cuáles son sus modos de representación? Y consecuentemente, ¿qué comunica el silencio convocado por la obra? O más bien, ¿qué comunica *cada* silencio, cada manifestación singular del mutismo en el texto?

Palabras clave: silencio, crítica del lenguaje, experimentación poética, *En la masmedula*.

Abstract

The interest in exploring literary works that criticize language, scrutinize it and disturb it, transforming those actions in the purpose of writing, is what justifies and guides this article and the election of its object of investigation: *En la masmedula*, by Oliverio Girondo. Within this context, the article proposes that silence has a fundamental role in the poetic experimentation processes that take place throughout *En la masmedula*, acting as an expressive vehicle which enables the manifestation of meanings that exceed the reach of conceptual language. On this basis, the questions that will articulate the analysis can be summarized as follows: ¿how does silence exist in the text? ¿which are its ways of representation? And consequently, ¿what does silence communicate? Or, to be more precise, ¿what does *each* silence communicate, each one of its singular manifestations along the text?

Keywords: silence, critique of language, poetical experimentation, *En la masmedula*.

* Este artículo se desprende de la investigación realizada en mi tesis doctoral, titulada “Nombrar lo imposible: la experiencia del lenguaje en *Trilce*, *Altazor* y *En la masmedula*”, agosto 2013, Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

** Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago de Chile, Chile, ORCID 0000-0001-6470-9033, niels.rivas@uai.cl.

Una inminencia, una expectativa

*En mí el lenguaje es siempre un pretexto
para el silencio.*

Alejandra Pizarnik

La crítica del lenguaje es ante todo búsqueda: en el límite, en los contornos de la expresión verbal. Ella implica dirigir la mirada hacia la espesura que se despliega alrededor de las palabras. Avanzar en la penumbra, lanzar redes, perforar fronteras; los recursos poéticos que dan cuenta de estas ambiciones son innumerables. En este trabajo pondré mi atención en uno de ellos, acaso el más radical y paradójico: el silencio, y lo analizaré en una obra que a primera vista podría parecer muy alejada de él. Se trata de *En la masmédula*, de Oliverio Girondo, publicado en 1954. Digo esto ya que un rasgo central de *En la masmédula* consiste precisamente en ofrecer al lector o lectora un amplio despliegue de recursos verbales, de modo que el lenguaje se convierte a través de sus páginas en el núcleo y destino del ejercicio poético. A lo largo de este trabajo, por cierto, intentaré aclarar esta aparente contradicción.

Cabe preguntarse en primer lugar cómo analizar el silencio en un texto. Más exactamente: ¿qué analizar?, ¿una página en blanco?, ¿un libro no escrito?, ¿es posible analizar lo uno o lo otro? La mera existencia de la obra, ¿no implica ya una refutación del silencio? Vale la pena precisar lo siguiente: preguntas como estas resultan razonables siempre y cuando se parta de la base de que el silencio, en tanto recurso estético, constituye una instancia consumada. Bajo esa condición sus coordenadas estarían determinadas de antemano: el silencio sería equivalente al desenlace de la obra, acontecería tras el grito, la renuncia o la perplejidad postrera; o bien, abortaría todo proyecto verbal, anularía la palabra, consumándose antes de que la obra naciera. Para estudiarlo, tendríamos que dirigir la mirada hacia un espacio anterior o posterior a la trama verbal, pero no coincidente con ella.

En este punto, el planteamiento de Sontag entrega elementos esenciales para avanzar. A juicio de la crítica norteamericana “el silencio sólo puede existir como propiedad de la obra de arte propiamente dicha en un sentido figurado, no literal”, por lo tanto, “en lugar de silencio puro o logrado”, lo que encontramos realmente son “pasos en dirección a un horizonte de silencio que se repliega constantemente, pasos estos que, por definición, nunca pueden consumarse cabalmente” (Sontag, 2005: 23). De esto me interesa destacar la forma en que Sontag visualiza la presencia del silencio. Como puede verse, la autora no concibe el silencio artístico como un hecho cabal sino más bien como una inminencia, una expectativa que tiene lugar en la obra. Esto, por cierto, no desmerece la sustancia ni la fuerza expresiva del silencio. Tampoco lo vuelve irreal: el horizonte en cuanto tal es inaprehensible; eso no lo excluye en absoluto de la realidad. La inminencia —el hecho de mostrarse y replegarse en un mismo movimiento— es la forma en que el horizonte, como el silencio en la obra, acontece y manifiesta lo que es. Siguiendo esta lógica, silencio y trama verbal pueden converger en el texto, lo cual señala un hecho crucial puesto que la dualidad lenguaje-silencio ya no se plantea en términos dicotómicos sino solidarios. Eduardo Chirinos, en su trabajo *La morada del silencio*, lo expresa certeramente: “ya no se trata del silencio que hay que vencer para construir la expresión sino de integrar ese silencio y reconocer al poema como su morada” (Chirinos, 1997: 38).

Concebido como horizonte de la palabra, el silencio se despoja de toda sustancia y ubicación concretas y por lo mismo se abre a una multiplicidad inagotable de formas de representación. En su estudio *El silencio. Aproximaciones*, David Le Breton alude a

este hecho y plantea que “las figuras estéticas del silencio son numerosas”, de modo tal que este puede emerger, por ejemplo, cuando el escritor deja flotando un suspenso “ahí donde el lector esperaba una respuesta”, o bien cuando aquel “abandona a sus personajes en el secreto de sus deliberaciones interiores, olvidando por un momento el completo dominio que tiene sobre ellos; o si usa con frecuencia puntos suspensivos o elipsis, como en la literatura japonesa; o, también, si usa una escritura velada como Camus en *El extranjero*” (Le Breton, 2009: 56). En la misma línea, Chirinos distingue una serie de vías a través de las cuales el silencio adquiere presencia textual: “la mutilación, el inacabamiento, la atenuación de las conexiones, los comienzos in medias res, los vacíos gráficos, las tachaduras y todos aquellos interludios de lectura que sabotean la fluidez del decir” (Chirinos, 1997: 159).

El hecho de que el silencio carezca de coordenadas fijas obliga a seguirlo y extraviarlo a la vez. No sabemos qué es el silencio, pero es posible percibir su manifestación; desconocemos el recinto que lo contiene o lo origina, pero advertimos la imantación que ejerce sobre el lenguaje. Esta incertidumbre impulsa la exploración. Mi propósito, en este sentido, no es otro sino el de asir la inminencia del silencio. El primer paso consiste en determinar bajo qué formas el silencio se hace oír en el texto de Gironde, lo cual, a su vez, es inseparable de la interrogación sobre los significados que tales formas albergan.

Reducción verbal

En *Lenguaje y silencio* George Steiner relaciona la literatura de Hemingway con una tendencia que recorre con fuerza la cultura moderna y que él denomina “el abandono de la palabra”, en alusión a un progresivo adelgazamiento de la realidad lingüística y a la consiguiente eclosión de “zonas significativas de verdad, realidad y acción [que] se separan de la esfera del predicado verbal” (Steiner, 2003: 31).¹ En esta misma línea Steiner menciona a Beckett, a quien también ve como un exponente especialmente representativo de la reducción de los medios verbales y, por consiguiente, de un implícito vínculo entre escritura y silencio.² Le Breton, por su parte, transita por distintas disciplinas y cita la monocromía de la obra de Klein y la suspensión del sonido en la música de Webern y Cage como equivalentes simbólicos del mutismo.³ Así, vimos recién que este autor efectuaba una interpretación análoga sobre el estilo conciso y directo de *El extranjero*, de Albert Camus. Pues bien: Beckett, Hemingway, Camus, Klein, Cage... en todos ellos, de diversas maneras, se distingue una estética en la que los medios expresivos se reducen deliberadamente en beneficio de un contenido que se materializa más allá del lenguaje y que, por lo mismo, puede ser interpretado como una manifestación del silencio en la obra, en el entendido, como

¹ “El estilo de Hemingway y de sus incontables imitadores es una solución brillante a la mengua de la posibilidad lingüística. Escueto, lacónico, altamente artificial en sus convenciones de brevedad y reticencia, este estilo trató de reducir el ideal de Flaubert —*le mot juste*— a la escala del lenguaje básico” (Steiner, 2003: 47).

² “Esta reevaluación del silencio —en la epistemología de Wittgenstein, en la estética de Webern y de Cage, en la poética de Beckett— es uno de los actos más originales y característicos del espíritu moderno”, (Steiner, 2003: 66).

³ “[El silencio] es creación cuando el músico trabaja en un aspecto particular del sonido, o suspende su emisión en un instrumento o en todos, y propone la escucha de momentos de silencio como hace Anton Webern o, de otra manera, John Cage. También es creación cuando el escritor deja en blanco una página ahí donde el lector esperaba una respuesta, si abandona a sus personajes en el secreto de sus deliberaciones internas [...] La pintura también aporta lo suyo con los equivalentes simbólicos de la monocromía (Klein), del vacío en el que flota la forma, o de la creación de un ambiente evocador de silencio” (Le Breton, 2009: 56).

propone Sontag, de que el silencio se hará escuchar alusivamente en el texto, por medio de recursos que lo indican o lo prefiguran. El poema “Tropos” de *En la masmédula* ofrece un buen ejemplo de esta inclinación:

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 quenas
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 (Girondo, 2002: 427-28).

Los versos en este poema tienen un aspecto marcadamente lacónico (“toco”, “amarras”, “muelles”, “cenizas”...); las expresiones son sintéticas a tal punto que prácticamente carecen de sintaxis (“trópicos vientres toco”, “qué nada toco”...); el vocabulario empleado es escaso y destaca por su carácter elemental (“solos solos”, “toco y mastoco”, “qué qué”, “qué sí”...). El lenguaje, en suma, experimenta una drástica contracción, activando implícitamente la presencia del silencio: la espesura resonante que se advierte en las orillas de la enunciación.

Ahora bien, ¿qué ocurre producto de esta reducción sufrida por el lenguaje?, ¿qué se expresa en este fenómeno y en el silencio que a través de él se anuncia?, ¿la reducción del lenguaje es equivalente a una reducción de lo real, a un empobrecimiento de la experiencia? Vale la pena llegado este punto detenerse en un aspecto específico del planteamiento de Sontag. A juicio de la crítica norteamericana, esta tendencia de la literatura y del arte contemporáneos encierra una valiosa paradoja, según la cual las categorías de reducción y limitación que hemos mencionado terminan por adquirir un significado opuesto al que en apariencia comunican. En palabras de Sontag:

El arte [en uno de sus aspectos] es una técnica para enfocar la atención, para inculcar aptitudes de atención [...] La historia de las artes equivale al descubrimiento y la formulación de un repertorio de objetos sobre los cuales se prodiga atención. Se podría rastrear con precisión y en orden la forma en que el ojo del arte ha recorrido nuestro entorno, “designando”, practicando su selección limitada de elementos que luego el público reconoce como importantes, placenteros, complejos [...] Antaño la misión del artista parecía consistir en mostrar nuevas áreas y nuevos objetos dignos de atención. Aún se acepta esta misión, que sin embargo se ha vuelto problemática [...] Quizás la calidad de la atención que fijemos sobre algo será mejor (estará menos contaminada, menos distraída), cuanto menos nos ofrezcan. Enfrentados con un arte empobrecido, depurados por el silencio, tal vez entonces podemos empezar a trascender la selectividad frustrante de la atención, con sus deformaciones inevitables de la experiencia. En condiciones ideales, deberíamos ser capaces de poder prestar atención a todo (Sontag, 2005: 28-29).

Como puede verse, para Sontag la austeridad de las formas expresivas con que se construye la obra tiene una finalidad depurativa: la parquedad no señala una carencia sino más bien un esfuerzo por despejar el espacio comunicativo de las interferencias y fragmentaciones que el lenguaje necesariamente impone. Paradójicamente, el lenguaje expresará más mientras menos diga; mostrará más mientras menos ofrezca de sí. ¿Qué es, entonces, lo que se despliega —intenta desplegarse— con mayor transparencia o mayor intensidad en el poema antes citado?

En primer término, es necesario destacar que en “Tropos” tiene lugar un proceso verbal de enorme relevancia dentro de *En la masmédula*: la búsqueda sistemática que empuja la palabra hacia el límite de lo pensable, donde la intelección parece resbalar hacia la nada, la ausencia, el no ser: “toco y mastoco / y nada [...] que nada toco / en todo”. Esta intuición se ve refrendada en numerosos poemas que revelan una voluntad estética análoga a la que se ha descrito en este apartado: marcada austeridad expresiva unida a diversas alusiones que refieren, directa o indirectamente, a una experiencia de disolución y vaciedad. A continuación, algunos fragmentos representativos:

[P]ocón
sopoco íntegro
menos en merma
a pique
sin hábitos de corcho
hacia el estar no estando (Girondo, 2002: 455)⁴

Soplosorbo del cero
vacío
vacío ya vaciado en apócrifos moldes sin acople
[...]
Sólo tumbos
retumbos
lentas leznas acerba
ambivalentes menos
poros secos
desbastes (Girondo, 2002: 432)⁵

⁴ “Menos”

El no
el no inóvulo
el no nonato
el noo
el no poslodocosmos de impuros ceros noes que noan noan noan
[...]
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 (Girondo, 2002: 417)⁶

Los textos de *En la masmédula* se vierten hacia el límite de lo expresable. En ese tránsito, la experiencia se imbrica con la intuición de una carencia esencial, señalada tanto por la contracción experimentada por el lenguaje, como por la resonancia semántica que se desprende de los versos: “poco”, “menos”, “merma”, “cero”, “vacío”, “puro no”... El territorio ignorado hacia el cual se orientan estos fragmentos —vale decir, el horizonte de silencio que señalan— se convierte de esta manera en un espacio de ausencia y desintegración, el escenario donde acontece la nada, en tanto sustrato último de la experiencia. ¿Quiere decir esto que el silencio de Girondo constituye una instancia vacía?, ¿que su contenido indica la progresiva aniquilación de toda experiencia?, ¿de toda expresión? Ciertamente no. En la medida en que se entrelaza con el lenguaje, el silencio deja oír su respiración y por lo mismo mantiene viva la comunicación establecida por el texto. En este sentido, el silencio que habita en los fragmentos anteriores —en su laconismo, en su precariedad— no los erosiona sino más bien los intensifica: las marcas del silencio profundizan y le otorgan espesor al vacío que las palabras sólo parcialmente denotan. Tal como propone Paz: “todo silencio humano contiene un habla [...] El silencio humano es un callar y, por tanto, es implícita comunicación, sentido latente. El silencio de Mallarmé nos dice *nada*, que no es lo mismo que nada decir” (Paz, 1999: 88a). Decir el vacío, trazar su vibración, mantener viva su paradójica espesura: tales son los contenidos del silencio. O más exactamente de *este* silencio, del que emerge en el contexto singular de estos fragmentos.

Destrucción, ruptura, negación

El afán de provocar la destrucción del lenguaje tiene larga data. Ya en las primeras décadas del siglo XX, Tristán Tzara, en el *Manifiesto Dadá* de 1918, proclamaba su ambición de presenciar el “espectáculo del desastre”, el derrumbe violento del arte establecido, de las formas literarias convencionales y en definitiva del edificio entero de la cultura occidental. “Que grite cada hombre —sentenciaba Tzara—. Hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear” (Tzara, 2009: 24). Marinetti, por su parte, pocos años antes, sentaba las bases del futurismo buscando provocar una conmoción similar a la pretendida por Tzara. Su proyecto apuntaba a remecer los cimientos del lenguaje; a trastornar sus bases culturales, su raíz histórica, como única manera de posibilitar una auténtica transformación de la realidad. Con

⁵ “Soplosorbos”

⁶ “El puro no”

este objetivo en la mira, Marinetti denigra “la ridícula inutilidad de la vieja sintaxis heredada de Homero”, a la vez que proclama la “¡violenta necesidad de liberar las palabras, sacándolas de la prisión del periodo latino!” (Marinetti, 2007: 69). Este será uno de los desafíos fundamentales que se impondrán las vanguardias: destruir la “vieja sintaxis”, ultrajar el lenguaje heredado, atentar contra la palabra utilitaria. En su análisis de las vanguardias latinoamericanas, Jorge Schwartz señala como rasgo central de estas corrientes, precisamente, el hecho de que “independiente de los modos como cada uno de estos poetas incorpora o traduce la nueva estética, hay en todos ellos un denominador común: la actitud de ruptura con las retóricas pasadas, a las que quieren con mayor o menor intensidad abolir o transformar” (Schwartz, 1993: 61).

Nietzsche, a fines del XIX, ya denunciaba la fosilización de las palabras convencionales y la necesidad de violentarlas como única vía de acceso a una auténtica regeneración de la cultura. “Para conseguir el conocimiento —dice Nietzsche, en *Aurora*— hay que tropezar constantemente con palabras que se han hecho eternas y duras como la piedra, tanto que es más fácil romperse una pierna que romper una palabra” (Nietzsche, 1962: 40). En la misma dirección, Rimbaud maldice a los antepasados y aboga por un “desarreglo de todos los sentidos” (Rimbaud, 1999: 84), todo lo cual pasa en definitiva por un “desarreglo” del lenguaje: sólo mediante una radical alteración de los medios verbales será posible acceder a una revitalización de la experiencia, a nuevas formas de captación de lo real. Como señala Marcel Raymond, “el demonio de Rimbaud es el de la rebelión y la destrucción. Ha comenzado para él el tiempo de los asesinos. Sueña con lanzarse, como el animal de presa, sobre lo que se llama civilización y el hombre de Occidente” (Raymond, 2002: 30).

“Maldecir”, “estrangular”, “asesinar”...⁷ la opción por un destino *maldito* tiene una oscura finalidad redentora: se trata, en definitiva, de un gesto orientado a develar violentamente la riqueza profunda de la experiencia. A través de él se pretende trascender las formas establecidas y, por lo tanto, inauténticas, funcionales a un orden decadente que nada tiene que ver con la realidad propiamente tal. Tal como se desprende del siguiente comentario de Sontag, la negación y la destrucción del lenguaje cobran un sentido terapéutico:

El arte expresa un doble descontento. Nos faltan las palabras, y las tenemos en exceso [...] Las palabras son demasiado burdas. Y además están demasiado ajetreadas: invitan a una hiperactividad de la conciencia que no sólo es antifuncional desde el punto de vista de las facultades humanas para sentir y actuar, sino que además sofoca la mente y embota los sentidos [...] El arte debe organizar un ataque a gran escala contra el lenguaje mismo (Sontag, 2005: 42).

Ahora bien, en la medida en que el lenguaje de que disponemos es violentado a lo largo del texto, en la medida en que es impugnada su lógica, desarticuladas sus estructuras, el acto de callar se erige como horizonte de la comunicación poética: en el silencio residiría la depuración última.

Pero ¿de qué manera se concreta esta voluntad destructiva?, ¿qué formas asume?, ¿qué clase de silencio convoca? Volviendo a *En la masmédula*, una primera manifestación se encuentra en la marcada inclinación hacia las formulaciones ininteligibles que recorre la obra. Como muestran algunos ejemplos:

⁷ “Contra toda alegría, para estrangularla, realicé el salto sin ruido del animal feroz. Me tendí en el lodo. Me sequé al aire del crimen” Rimbaud, en *Una temporada en el infierno* (Rimbaud, 1991: 3).

El ir a qué con meta
los refrotos fortuitos del gravitar a qué con cuanta larva en
tedio languilate en los cubos del miasma
los tantos otros otros (Gironde, 2002: 415)⁸

Y plurimono noan al morbo amorfo noo
no démono
no deo [...]
el yerto inóseo noo en unisolo amódulo (Gironde, 2002: 417)⁹

Más santo hartazgo grávido de papa rica rima de tanto
lorosimio implume vaterripios
sino hiperhoras trucas dubiengendros acéfalos no piensos
impactos del tan asco (Gironde, 2002: 424)¹⁰

Amor gorgóneo médium olavecabracobra deliquio erecto entero
que ululululula y arpegialibaraña el ego soplo centro (Gironde, 2002: 431)¹¹

Me referiré al primer aspecto de la violencia ejercida sobre el lenguaje: el rechazo hacia el lenguaje establecido y su consiguiente desarticulación, la que se manifiesta en estos ejemplos a través de expresiones que trastornan el consenso semántico (“languilate”, “plurimono”, “vaterripios”, “olavecabracobra”...); alteraciones de la sintaxis (“El ir a qué con meta”, “no piensos e impactos del tan asco”, “el ego soplo centro”...); y formulaciones sobremanera abstrusas (“hiperhoras trucas dubiengendros acéfalos”, “más santo hartazgo grávido de papa rica”...). Lo que nos muestran estos fragmentos ilustra de manera bastante nítida la idea de Nietzsche acerca de “romper” las palabras, es decir, subvertir la palabra objetiva, desarticular las formas y estructuras heredadas.

El mismo Nietzsche permite conectar con el segundo aspecto de esta voluntad destructora: el afán de “conseguir el conocimiento”, arrojar luz sobre estratos de la experiencia no reconocidos por el lenguaje convencional. En este sentido, ¿qué se puede deducir de los fragmentos de Gironde?, ¿qué clase de conocimiento proporcionan? Veamos. La ininteligibilidad —que es el rasgo característico de los versos recién citados— encierra una paradoja: la palabra se despliega para oscurecerse, se hace oír para dificultar su comprensión, como si le interesara mostrar otra cosa, no su contenido, no lo que ella propiamente expresa, sino un ámbito de sentido que le es en cierto modo ajeno y que ella apenas puede balbucear. Esta condición paradójica de la ininteligibilidad acaso se ve reflejada en el resultado al que ella conduce; acaso la búsqueda de conocimiento que la justifica y la anima desemboca en una contradicción, en el hallazgo de un no-conocimiento, un no-saber que de alguna manera logra resonar en el poema y marcarlo con la huella de un misterio o de un abismo. Ciertamente, los fragmentos citados no nos dicen qué contenidos residen fuera del lenguaje establecido, pero los indican, los denotan indirectamente poniendo de manifiesto la cortedad de los medios verbales y la consiguiente necesidad de trastornarlos, distorsionarlos, negarlos. Esto significa que el poema nos exhorta a modificar nuestras condiciones habituales de recepción, vale decir, nuestro “horizonte de expectativas”: nos exhorta a asumir la perplejidad como parte integrante de la comprensión del texto.

Llegado este punto, resulta fundamental el planteamiento de Jean Luc Marion. A juicio del filósofo francés, la negación del lenguaje convencional “en lugar de abrir

⁸ “El pentotal a qué”

⁹ “El puro no”

¹⁰ “Maspleonasma”

¹¹ “Hasta moriría”

sobre el vacío, descubre y subraya una silueta” (Marion, 1999: 148). Vale decir, la negación —“romper” las palabras mediante la radical alteración de sus formas, mediante la ininteligibilidad del poema— no pretende la nada sino la vastedad de lo inexplorado, la “silueta” que emerge en el límite de lo conocido y que ejerce una violenta imantación sobre el lenguaje. En el último eslabón de la negación así entendida emerge el silencio, que bajo esta perspectiva se convierte en una instancia expresiva capaz de albergar en sí aquello que las palabras apenas balbucean: la exuberancia del no-conocimiento.

Por cierto, la negación de las formas establecidas presenta múltiples variaciones a lo largo de *En la masmédula*. No sólo nos encontramos con fórmulas que tienden a la ininteligibilidad sino también con expresiones que ponen acento en la incoherencia semántica, o más específicamente en la unión de parcelas opuestas de significado. Un buen ejemplo lo encontramos en versos como: “A lo fugaz perpetuo” (419), “De redivivas muertas” (443), “La pura impura” (403), “Ay, entremuerto, vida” (447) “Hacia el estar no estando” (455). Semejantes quiebres en la “correcta” construcción semántica no pueden sino interpretarse como manifestaciones de una cierta convicción estética, que en este caso se relaciona directamente con las nociones de subversión y negación ya planteadas. El uso reiterado del oxímoron introduce una interferencia en el discurso, abriendo nuestras facultades perceptivas hacia una forma distinta de intelección. El efecto resulta análogo al descrito en los párrafos anteriores: esta trasgresión genera una fisura en la arquitectura del lenguaje, marcando un giro, una fuga en el curso esperado de la expresión, lo cual nos empuja a recordar que el lenguaje convencional —la lógica que lo sustenta, los modos de intelección que este promueve— “permanece, ante lo inagotable del mundo, atrapado en unos límites estrechos y a la zaga de la complejidad de las cosas” (Le Breton, 2009: 8).

Ininteligibilidad, incoherencia, contradicción: estos criterios encarnan una voluntad de negación que, en la medida en que “nos proporciona un indicio de la deficiencia de nuestro acceso [a lo existente] por medio del lenguaje” (Marion, 1999: 148), constituye una implícita afirmación del silencio, que emerge como espacio de apertura y captación, como plataforma para que acontezca una experiencia cognoscitiva inédita. Como señala Sontag:

Hay maneras de pensar que aún no conocemos. Nada podría ser más importante o precioso que dicho conocimiento todavía nonato. Este engendra una ansiedad y un desasosiego espiritual que no se pueden apaciguar y que continúan alimentando el arte radical de este siglo. Al postular el silencio, el arte comete un acto de violencia contra sí mismo, se convierte en una especie de automanipulación, de conjuro mediante el cual intenta alumbrar estas nuevas formas de pensamiento (Sontag, 2005: 35).

En el límite del proceso, en el último eslabón de la rebeldía, de la violencia ejercida sobre la palabra, el lenguaje accede a la posibilidad de intensificarse, de alcanzar su “máxima seriedad e integridad” (Sontag, 2005: 38). El silencio, por cierto, interviene no para sellar la muerte de la palabra sino para transfigurarla y trazar en el horizonte del texto una enunciación superlativa. Se trata de un proceso en que el texto reclama, con especial énfasis, la participación del lector, por cuanto las palabras señalan una instancia de comunicación que no está en ellas sino en el silencio que prefiguran. Vale decir, llegado el momento de la conmoción verbal, el momento de la incoherencia o de la ininteligibilidad que refuta con violencia el decurso del lenguaje, el poema le pide al lector que avance por sí mismo hacia el territorio que las palabras no fueron capaces de alcanzar; le pide que descubra “en sí mismo un sentido nuevo [...] un sentido unido a la percepción del silencio” (Le Breton: 2009: 114).

Dibujar contornos, señalar espacios colindantes

A lo largo de *En la masmédula* es recurrente la introducción de espacios en blanco en torno a las palabras, acaso una de las manifestaciones más palpables del silencio en el texto. “Plexilio” es uno de los ejemplos más representativos:

Ego fluido
éter vago
ecocida
ergonada
en el plespacio
prófugo
flujo fatuo
no soplo
sin nexo anexo al éxodo
en el coespacio
afluido
nubífago
preseudo
heliomito
subcerpo
parialapsus de exilio
en el no espacio

ido (Girondo, 2002: 440).

El poema quiere ser captado en profundidad, quiere comunicar y llevar en sí una experiencia viva. Pero las palabras tienden a debilitarse. El continuo intercambio las adormece y desgasta; en último término, las degrada e inutiliza. Steiner, a partir de su crítica a la proliferación incesante de la palabra en manos de la cultura de masas y la política, se preguntaba qué valor tendría escribir en una sociedad donde la “inflación constante de la moneda verbal” ha devaluado severamente el lenguaje, de tal modo “que lo válido y lo verdaderamente nuevo ya no pueden hacerse oír” (Steiner, 2003: 72). Sontag planteaba una inquietud similar, al señalar que en el seno de la cultura moderna “nos faltan las palabras, y las tenemos en exceso” (Sontag, 2005: 43). En consecuencia, añade la autora, la comunicación resulta difícil ya que las palabras están “demasiado ajetreadas” (Sontag, 2005: 43), gastadas por un largo uso o bien por el uso superfluo al que son sometidas. Pues bien, en contextos como el anterior, el silencio puede emerger como herramienta para contribuir a restaurar la autenticidad y consistencia del lenguaje. Generando un espacio de vacío alrededor de la palabra, el silencio actúa como un valioso contrapunto de la misma, permitiendo que esta despliegue su resonancia, que se haga escuchar efectivamente. En esta dirección pueden ser entendidos los espacios en blanco que vemos en “Plexilio”: cada vacío introducido en el texto establece un paréntesis en el desarrollo del discurso, aísla la

palabra del tráfago verbal y de esta forma promueve una captación más nítida e intensa de su contenido.

Siguiendo a Le Breton, el silencio hace posible “escuchar el palpito de las cosas” (Le Breton, 2009: 2), la resonancia profunda que late en toda palabra firmemente arraigada en una experiencia humana. De esta manera, los espacios en blanco no hacen otra cosa sino instaurar en el discurso la reserva de silencio necesaria para que dicha manifestación acontezca. En esta misma línea, Sontag asevera que de una u otra forma, en diversos contextos, todos hemos comprobado “que las palabras son más ponderadas cuando están separadas por largos silencios” (Sontag, 2005: 38). Cage, a su vez, en el plano de la música, tiene una idea similar sobre el silencio: “the material of music is sound and silence. Integrating these is composing” (Cage, 1961: 62). Sonido y silencio, palabra y espacio en blanco: la conjunción de sustancia y vacío genera una expresión que por separado ninguno de estos elementos podría alcanzar.

Pero no sólo los espacios en blanco contribuyen a generar silencios en torno a las palabras. Encontramos en el texto de Girondo un segundo recurso que se orienta a este fin, aunque de manera más velada. Este viene dado por la incorporación de marcadores textuales que señalan, alusivamente, un ámbito significativo exterior al lenguaje. Se trata de la inclusión sistemática de prefijos que subrayan la existencia de algo que acontece en un territorio anterior o posterior a la palabra, o en las zonas ciegas de esta. Los siguientes fragmentos lo ejemplifican de buena manera (la cursiva es mía, todas las citas corresponden a Girondo, 2002):

Las *prefugas*
lo impar ido [...]
ni el fortuito dial sino
o los autosondeos en plexo trópico
ni las *exellas* menos ni el endédalo (403)¹²

Las *suburbanas* sangres de la ausencia de remansos omóplatos (404)¹³

Mientras lo *endoinefable* encandece los labios de *subvocos* que
brotan del *intrafondo* eufónico (411)¹⁴

Con más de un muerto huésped rondando la *infraniebla* del
dédalo encefálico (419)¹⁵

Gorgoteando noes que *pllellagan* el pienso (429)¹⁶

Nubífago
preseudo
helio mito
subcero (440)¹⁷

Ay
entremuero
vida (447)¹⁸

¹² “La mezcla”

¹³ “Noche tótem”

¹⁴ “Hay que buscarlo”

¹⁵ “Por vocación de dado”

¹⁶ “Gristenia”

¹⁷ “Plexilio”

Posyo del mico ancestro semirefluido en vilo ya lívido de
líbido (450)¹⁹

El turbio zumo oscuro del *traspiesen* (452)²⁰

Le Breton sugiere que el silencio “acecha” en los límites de la palabra: fuera de esta se extiende un espesor innominado, un dominio no colonizado por el lenguaje. Como hemos visto en los apartados anteriores, acceder a dicho dominio no comporta necesariamente un callar, también es posible hacerlo a través de un habla que reconoce y subraya la existencia de aquello que la excede. A mi juicio, esto es precisamente lo que se pone de manifiesto con la inclusión de prefijos como los recién citados. *Infraniebla*, *posyo*, *prefugas*: en todos estos casos la palabra señala, a la vez, su sustancia y su límite, lo que contiene en sí y lo que omite. Los prefijos utilizados nos impulsan de esta manera hacia las orillas del lenguaje. Desde ahí, desde los márgenes de la palabra, se advierte el contenido indecible que la rodea: la *infraniebla* que subyace a la niebla, el *posyo* que sobrepasa al yo...

Como complemento de lo anterior vale la pena mencionar otro recurso utilizado por Gironde, que consiste en el comienzo abrupto de poemas mediante una “y” inicial. Veremos los casos de “Cansancio” y “Destino”.

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
remembranzas y remembranas de pegajosísimos labios (460).

Y para acá o allá
y desde aquí otra vez
y vuelta a ir de vuelta y sin aliento
y del principio o término del precipicio íntimo (444).

La “y” supone la conexión entre dos elementos. Por lo tanto, al ser utilizada al inicio del poema, esta conjunción denota implícitamente la existencia de un contenido no dicho, colindante con el de la verbalización. Así, de manera similar al uso de prefijos, la utilización de este recurso puede ser entendida como una forma de señalar un ámbito de sentido que comienza en una zona inmediatamente exterior al discurso verbal. Ricardo Paseyro resume certeramente este rasgo singular del lenguaje poético, al señalar que la obra de Gironde “participa del moderno afán de recular más y más lejos los límites de la palabra, de alcanzar el punto en que convergen la inefabilidad y la máxima distensión del verbo” (Paseyro, 2007: 481). La palabra, en este contexto, se despliega para verse hacia aquello que la excede. El valor que apreciamos en este “moderno afán” de la poesía consiste, posiblemente, en que su objetivo último no es otro sino el de disolver el límite con el que juega, promoviendo en el extremo de la cartografía verbal una continuidad entre lo interno y lo externo, lo visible y lo invisible.

¹⁸ “Topatumba”

¹⁹ “Tantan yo”

²⁰ “Porque me cree su perro”

Vale la pena recordar en este punto lo planteado por Guillermo Sucre en su ensayo “La metáfora del silencio”: “hablar a partir de la conciencia que se tiene del silencio, es ya hablar de otro modo: al reconocer sus límites, el lenguaje puede recobrar al mismo tiempo su intensidad” (Sucre, 2001: 293). La indicación de un contenido exterior al discurso establecido, ya sea a través de la incorporación de prefijos en las palabras, ya sea a través del comienzo *in medias res* activado por la “y” inicial del poema, denota precisamente esto: la palabra, en su misma enunciación, refiere a aquello con lo cual limita, a lo innominado, a lo que no puede ser dicho cabalmente por el lenguaje. Se trata, por lo tanto, de una palabra que alberga en sí un indicio del silencio. O más bien una huella, una indirecta presencia. Esta gravidez le permite profundizar su parlamento: por medio del silencio, la palabra se nutre de un sentido inasible que la proyecta más allá de sí misma.

Preservar la distancia

La relación entre poesía y experiencia mística tiene una larga trayectoria. El movimiento romántico, por cierto, tiene mucho que decir en este punto. Basta pensar en Coleridge, para quien “la religión es la poesía de la humanidad” (en Paz, 1999b: 461). O en Novalis, quien consideró que “la poesía es la religión original del hombre” (en Paz, 1999b: 461). Tal como señala Marcel Raymond, con el romanticismo “nace una nueva idea de la literatura, en que el sentido poético emparenta íntimamente con el sentido místico y profético” (Raymond, 2002: 33), idea que se consolidará y ramificará durante el XIX para alcanzar una poderosa presencia en las vanguardias del siglo siguiente y, por cierto, también en Girondo, cuya obra se alimenta de ese privilegiado caudal.

La noción de “videncia” consagrada por Rimbaud, la idea de un lenguaje “oracular” que se desprende de los experimentos surrealistas, el deseo de representar la “grandeza de las formas metafísicas” señalado por Apollinaire (1994), por nombrar algunas manifestaciones concretas que ilustran la connotación espiritual-mística que se le adjudica a la poesía, encuentran, en efecto, múltiples resonancias a lo largo de *En la masmédula*, expresándose en esta obra no solo a nivel temático sino, sobre todo, por medio de fenómenos verbales que ponen de manifiesto una marcada inquietud por trasgredir las coordenadas de la realidad objetiva y movilizar la conciencia hacia un ámbito trascendente,²¹ proceso en que el silencio se erige como un recurso estético de primer orden.

La idea de que la experiencia mística resulta indecible, que la observación visionaria presupone y exige el silencio, se encuentra ampliamente arraigada en el pensamiento moderno. George Steiner, Jean Luc Marion, David Le Breton, Ramón Xirau, nos ofrecen buenos ejemplos de ello. Mientras este último propone que “la experiencia mística, como la experiencia poética, son indecibles precisamente porque se refieren a lo escondido que se ofrece, a lo infinito que se otorga” (Steiner, 2003: 151), Le Breton subraya el hecho de que “casi todas las religiones mantienen una relación privilegiada con el silencio [...] El místico lleva hasta el extremo el choque entre la necesidad de expresar la experiencia de lo divino y la pequeñez de las palabras” (Le Breton, 2009: 11). Por su parte, Steiner sostiene que “el más puro alcance del acto contemplativo es aquel que ha conseguido dejar detrás de sí al

²¹ Como se verá a continuación, en el texto de Girondo lo trascendente no conduce hacia lo alto, hacia una realidad celeste o divina, sino que se vincula con una profundización superlativa de la experiencia humana. Es en la vida —a ras de piso— donde Girondo intuye una apertura hacia lo inconmensurable.

lenguaje. Solo al derribar las murallas de la palabra, la observación visionaria puede entrar en el mundo del entendimiento total e inmediato” (Steiner, 2003: 29), expresando una visión equivalente a la de Marion, para quien únicamente la ausencia de concepto podría posibilitar una “aproximación definitiva e iniciadora a lo divino” (Steiner, 2003: 34). Cabe preguntarse, por lo tanto, de qué manera particular se muestra la intuición de lo trascendente en el texto de Girondo y cómo interviene el silencio en dicha operación. Veamos el poema “Recién entonces”:

Si el engaste
el subsobo
los trueques toques topos
las malacras
el desove
los topes
si el egohueco herniado
el covaciarse a cero
los elencos del asco
las acreencias
los finitos afines pudiesen menos
si no expudieran casi los escarbes vitales
el hartazgo en cadena
lo posmascado pálido
si el final torvo sorbo de luz niebla de ahogo no antepudiese
tanto
ah
el verdever
el todo ver quizás en libre aleo el ser
el puro ser sin hojas ya sin costas ni ondas locas ni recontras
sólo su ámbito solo

recién

quizás

recién entonces (Girondo, 2002: 412-13).

Antes de entrar en el poema propiamente tal, me detendré en un comentario de Enrique Molina, posiblemente uno de los críticos que ha examinado de forma más exhaustiva la obra de Girondo. A juicio de Molina, a pesar del “pesimismo radical” que se advierte en numerosos poemas de *En la masmédula*, es posible percibir una segunda significación, más relevante, en aquello que se nos presenta primeramente como inutilidad y negación. En sus propias palabras, “tal negación se convierte, precisamente por la orgullosa avidez de absoluto que la origina, en una incitación a exigir de cada vida su más profundo contenido” (Molina, 2002: 39). Pues bien, al examinar las resonancias semánticas que se desprenden del poema, la apreciación de Molina se vuelve especialmente certera. Como se puede ver, las alusiones al vacío y al malestar (“egohueco”, “covaciarse a cero”, “elencos del asco”, “niebla de ahogo”...) que predominan en la primera parte del texto se resuelven en una sucesión de versos que dan cuenta de un imprevisto giro de la experiencia, la que de pronto parece transitar hacia la captación de un descubrimiento redentor y pletórico, descubrimiento, valga decirlo, que lejos de aludir a un ámbito celeste se arraiga en elementos terrenos, sugiriendo su riqueza e inconmensurabilidad: “ah, el verdever”, “el todo ver en libre aleo el ser”, “el puro ser sin costas ni recontras”. Ciertamente, el hallazgo superlativo que contiene el poema se nos presenta bajo la forma de un evanescente bosquejo, característica que se intensifica en los versos finales, donde la verbalización asume formas aún más inciertas y ambiguas: “sólo su ámbito sólo / recién / quizás / recién entonces”.

Lo anterior permite identificar un nuevo modo de representación del silencio: la elección de formas alusivas y elípticas constituye una manera de subrayar la limitación del decir y, en consecuencia, la voluntad de acceder a un espacio de comunicación exento de palabras. Por cierto, como ha señalado Sontag, dicho espacio puede existir en la obra únicamente en un sentido no literal, mediante recursos que lo anuncian o lo representan de una forma, digamos, metonímica. El poema no calla, no expresa literalmente el silencio, pero lo representa simbólicamente enunciando un fenómeno con el que este guarda una íntima conexión: la insuficiencia de la palabra. Tal insuficiencia ha sido analizada desde diversos ángulos en las páginas precedentes: reducción verbal, ininteligibilidad de la expresión, alusión a zonas exteriores al lenguaje... En el caso particular del poema “Recién entonces”, ella se encarna en la marcada ambigüedad de la enunciación, en el énfasis con que el texto pone de manifiesto su naturaleza apenas tangencial respecto de lo nombrado.

En este punto me parece importante establecer una relación con los planteamientos de Marion, cuya tesis propone que la representación de lo trascendente exige formas expresivas capaces de mantener la distancia de lo nombrado, no de morigerarla; o más exactamente, formas expresivas cuya finalidad consista en *subrayar* la no-disponibilidad intelectual de la experiencia trascendente, su radical alteridad. Dice Marion:

En el arte del ícono los colores codificados (oro, rojo, azul, amarillo, etc.) no se parecen a ninguna otra cosa intrínsecamente coloreada de este modo [...] Los colores no sirven como índices de cosas visibles que hubiese que dar a ver puesto que son de antemano visibles. Desde lo visible, son el signo de lo irreductiblemente invisible que se trata de producir, de promover en lo visible en tanto que invisible. El ícono manifiesta la distancia nupcial que casa, sin confundirlos, lo visible y lo invisible, es decir, lo divino y lo humano. El ídolo se esfuerza en abolir esta distancia mediante la disponibilidad del dios alojado en la fijeza de un rostro. El ícono preserva y subraya esta distancia en la profundidad invisible de una figura insuperable y abierta (Marion, 1999: 21).

La distinción que Marion efectúa entre “ícono” e “ídolo” resulta especialmente pertinente. El poema de Gironde elude lo que podríamos llamar lenguaje “idolátrico”, vale decir, elude la objetividad del concepto, la delimitación cerrada de lo nombrado, para orientarse hacia un lenguaje “icónico”, capaz de referir una realidad trascendente —vinculada con elementos profanos antes que divinos— sin violentar su condición inexpresable. Las formas alusivas y elípticas contribuyen al logro de esta paradoja: promueven la representación de lo indecible, en tanto que indecible. Dicho de otro modo, no pretenden alojar lo trascendente en la fijeza propia del concepto sino que preservan su distancia y la subrayan mediante las nociones de apertura, ambigüedad, omisión que ellas connotan: “puro ser sin costas”, “todo ver”, “en libre aleo el ser”, “recién entonces”. Como señalé previamente, estas características pueden ser consideradas como manifestaciones metonímicas del silencio, el que en este contexto exagera la naturaleza “icónica” de la expresión poética. Así, mientras la forma idolátrica-conceptual pone lo trascendente “a disposición, lo garantiza, y termina por desnaturalizarlo” (Marion, 1999: 20), el silencio trazado en el horizonte del poema se erige como expresión y reconocimiento de la alteridad de lo trascendente, es decir, de la distancia que preserva la intuición visionaria de toda forma de reducción o distorsión.

Vale la pena fijar la atención ahora en el siguiente fragmento:²²

La sed a qué
las equis
las instancias del vértigo
el gusto a qué desnudo
los tentendedio tercicos del infierneo en familia
las idóneas exnúbiles
el darse a dar a qué
el re la mi sin fin
los complejos velados
el decomiso aseo
los tejidos tejidos en el diario presidio de la sangre
los necrococopiensos con ancestros de polvo
el “to be” a qué
o el “not to be” a qué
la suma lenta merma
la recontra
los avernitos íntimos
el ascopez paqué
cualquier a qué cualquiera
el pluriaqué
a qué
el pentotal a qué
a qué
a qué
a qué

y sin embargo (Gironde, 2002: 415-16).

“La sed a qué”, “cualquier a qué”, “el pentotal a qué”... el carácter alusivo de la expresión se radicaliza en este fragmento. Si en “Recién entonces” el discurso rozaba con algún grado de objetividad aquello que pretendía nombrar, como ocurría por ejemplo con las expresiones “verdever” o “puro ser sin costas”, en las que el lenguaje empleado orientaba la intelección de la otredad hacia ciertos significados que se podrían calificar como estables u objetivos (“verde”, “costas”), aquí, en cambio, el contenido de la verbalización se diluye hasta el punto de que sólo parece posible elaborar una ambigua interrogación acerca de lo nombrado: “cualquier a qué”, “el pentotal a qué”, “a qué”.

La interrogación recorre el límite. Recorre las “instancias del vértigo”, la “desnudez”, la frontera en la que el ser y el no ser (el “to be”, el “not to be”) se vuelven intercambiables. “A qué”: puente erigido en el extremo, forma expresiva que indica la existencia de una alteridad a la vez que patentiza su condición indecible. La interrogación abre una vía de acceso a lo exterior pero en ningún momento promueve su apropiación. Más bien lo contrario: aquello que es indicado por la interrogación permanece en silencio, vale decir, permanece indiferenciado y abierto, preservando su distancia.

Los últimos versos indican que la interrogación en torno a lo trascendente no depende ni se dirige hacia la efectividad de una respuesta. No es la respuesta la que posibilitará la intuición de lo trascendente; por el contrario, la respuesta, en tanto abolición de la distancia, aniquilaría dicha intuición. “A qué / a qué / a qué / y sin embargo”: el lenguaje comprueba su cortedad, la patentiza por medio de la interrogación en el límite, “y sin embargo” no se detiene. La escritura se justifica y

²² “El pentotal a qué”

persiste precisamente porque, en tanto interrogación, ella mantiene activa la intuición de un campo de sentido que circunda el territorio sometido a la disponibilidad conceptual.

Epílogo

En su texto “Una teoría del lenguaje” la crítica Elsa Drucaroff plantea que la palabra es, ante todo, una “arena de combate”, un espacio donde se confronta lo visible y lo latente, lo establecido y lo censurado, la autoridad y la disidencia. Y en último término: lo posible y lo imposible. De esta manera, cuando el combate se desencadena, “sentidos ocultos salen a la superficie: lo que parecía incuestionable, esencial, se cuestiona. Una valoración exactamente opuesta a la hegemónica se abre camino y empieza a combatir por apropiarse del signo. A veces lo logra” (Drucaroff, 1996: 30). Nada más certero para describir los procesos verbales que se despliegan a lo largo de *En la masmédula*: la escritura se resiste a seguir los caminos trazados por la palabra establecida, cuestionando sus estructuras elementales y movilizand o nuevas valoraciones sobre lo real. A través de este trabajo he intentado identificar y analizar diversas variantes de ese combate que el lenguaje despliega en su interior.²³

El hilo conductor, a mi juicio, ha estado en el sistemático cuestionamiento de lo que podríamos llamar “pretensión categórica” del concepto. Con esta expresión me refiero a la ilusión de que los conceptos constituyen, respecto de lo nombrado, una unidad de medida confiable y suficiente, lo cual a su vez desemboca en la ambición de elaborar mediante estos mismos conceptos una narración exhaustiva de la realidad. Tales consideraciones empujan inevitablemente a cosificar lo real, a transformar cada ámbito de lo existente en una entidad cognoscible y mensurable. La ganancia es evidente: el objeto ingresa sin dificultad en nuestro campo intelectual, quedando asegurada su disponibilidad. Sin embargo, al mismo tiempo en que controlamos intelectualmente el objeto, lo despojamos de su dimensión indecible, anulamos en él toda fuga o indeterminación, congelando sus posibilidades. Frente a esta característica del lenguaje conceptual, el uso expresivo del silencio constituye un recurso de primer orden. Así lo demostraron los diversos mecanismos verbales que a lo largo de *En la masmédula* promueven el ingreso del mutismo en el texto. Hemos visto que todos ellos, junto con subrayar la impotencia de la expresión verbal, establecen en la cartografía del texto una zona inexplorada, una fuga hacia lo innominado (o innominable). De esta manera, albergando en sí un indicio del silencio, de aquello que no puede ser expresado cabalmente por el lenguaje, la palabra logra preservar la complejidad de la realidad nombrada, su vivacidad, su “carácter interiormente dinámico e irresuelto” (Drucaroff, 1996: 116).

²³ Una proyección natural de este artículo consiste en explorar las razones que pudieron impulsar a Gironde a seguir este camino de radical experimentación verbal: ¿existen elementos culturales, históricos o políticos que expliquen la postura que Gironde asume frente al lenguaje?, ¿hasta qué punto *En la masmédula* recibe la influencia de las corrientes europeas que dominaban la escena literaria en las décadas del 30 y 40?, ¿hasta qué punto su creación es fruto de las circunstancias particulares que Argentina vivía en esos años?, ¿es *En la masmédula* una obra que surge como resultado de un genio individual, de una intuición singular e irrepetible?, ¿de qué manera se la puede conectar con otros autores que comparten una inquietud similar frente al lenguaje: Wilcock, Cortázar, Pizarnik, en Argentina; Huidobro y Vallejo, en el contexto latinoamericano; Artaud en Europa, por nombrar algunos? Por cierto, se trata de una cuestión compleja, cuyo análisis excede el alcance de este trabajo pero que vale la pena enunciar y dejar consignada como una vía de análisis que permitiría complementar el enfoque textualista que se ha adoptado en esta investigación.

Reducción verbal, desarticulación del lenguaje, elaboración de formas alusivas y elípticas... A través de estos mecanismos somos convocados a experimentar la retirada de la palabra, la disolución de la sintaxis, la no cristalización del significado: somos convocados a experimentar la inminencia del silencio. En ese proceso se diluye la solidez y la familiaridad de lo existente; lo cerrado se abre, lo mensurable se disgrega, la “pretensión categórica” deviene búsqueda e interrogación. En estas circunstancias lo nombrado se nos escapa de las manos, ciertamente. Pero al mismo tiempo se nutre de misterio y profundidad. Cada uno de los poemas analizados nos exhorta a reivindicar esa exuberancia.

La disidencia posibilita el hallazgo, suscita la manifestación de una riqueza ajena a los significados compartidos; en términos de Sontag, abre una vía para el surgimiento de “maneras de pensar que aún no conocemos”. En este sentido, precisamente, he entendido las propuestas verbales que se despliegan a lo largo de *En la masmédula*: expresiones de una conciencia radicalmente crítica; búsqueda en los márgenes, en las zonas resbaladizas; incitación a extraer de cada experiencia y de cada objeto su dimensión imposible.

Bibliografía

- Apollinaire, Guillaume. (1994). *Meditaciones estéticas*. Traducción de Lydia Vásquez. Madrid: Visor.
- Cage, John. (1961). *Silence*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press.
- Chirinos, Eduardo. (1997). *La morada del silencio: presencia y representación de los silencio en la poesía de Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik*. Ann Arbor, Mich: UMI, The State University of New Jersey.
- Drucaroff, Elsa. (1996). “Una teoría del lenguaje”. *Mijail Bajtin. La guerra de las culturas*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 21-44.
- Gironde, Oliverio. (2002). *En la masmédula. Obras: Poesía I*. Buenos Aires: Losada.
- Le Breton, David. (2009). *El silencio. Aproximaciones*. Traducción de Agustín Temes. Madrid: Sequitur.
- Marinetti, F. T. et al. (2007). *Manifiestos y textos del futurismo*. Traducción de Jorge Milosz. Buenos Aires: Quadrata.
- Marion, Jean Luc. (1999). *El ídolo y la distancia*. Traducción de Sebastián Pascual y Nadia Latrille. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Molina, Enrique. (2002). “Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Gironde”. Prólogo. *Obras. Poesía I*. Oliverio Gironde. Buenos Aires: Losada, 9-43.
- Nietzsche, Friedrich. (1962). *Aurora*. Traducción de Eduardo Ovejero. Madrid: Aguilar.
- Paseyro, Ricardo. (2007). “Presentación y elogio de Oliverio Gironde”. *Oliverio. Nuevo homenaje a Gironde*. Ed. Jorge Schwartz. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 478-482.
- Paz, Octavio. (1999a). *El arco y la lira. Obras Completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 37-395.
- _____. (1999b). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia. Obras Completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 401-594.
- Raymond, Marcel. (2002). *De Baudelaire al Surrealismo*. Traducción de Juan José Domenchina. México DF: Fondo de Cultura Económica.

- Rimbaud, Arthur. (1999). *Obra poética y correspondencia escogida*. Traducción de José Luis Rivas y Frédéric-Yves Jeannot. México DF: UNAM.
- _____. (1991). *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*. Traducción de Ramón Buenaventura. Madrid: Mondadori.
- Schwartz, Jorge. (1993). *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*. Rosario: Editorial Perspectiva.
- Sontag, Susan. (2005). “La estética del silencio”. *Estilos radicales*. Traducción de Eduardo Goligorsky. Buenos Aires: Suma de Letras, 13-60.
- Steiner, George. (2003). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Traducción de Miguel Ultorio. Barcelona: Gedisa.
- Sucre, Guillermo. (2001). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Tzara, Tristan. (2009). *Siete manifiestos Dadá*. Traducción de Huberto Haltter. Barcelona: Tusquets.

* * *

RECIBIDO 02/04/17

ACEPTADO: 26/05/17