

La voz de la poesía: experimentos y disonancias

Mónica Bueno / Celehis-UNMdP

La vanguardia es sobre todo uno de los intentos de reformulación más fuerte de la institución arte en relación con las otras instituciones sociales. Se trata de encontrar un nuevo sentido a los espacios artísticos, de cuestionar los materiales con los que el arte debe trabajar, en definitiva, de cuestionar las leyes, reglas y preceptos burgueses que ubican al arte en un lugar de la sociedad. La experimentación es, sin duda, el dispositivo que permite la búsqueda de lo nuevo. Experimentar implica abandonar la continuidad de la experiencia histórica, dejar de lado las formas emergentes de la tradición y seleccionar otras formas, otros materiales.. También la vanguardia suele definirse por ese intento de reconducir el arte a una nueva praxis vital. Revolución y vanguardia componen entonces, una curiosa ecuación que a partir del Segundo Manifiesto de Breton adquiere una significación mucho más operativa. Las coherencias de la vanguardia parecen mostrarse en estas formas de búsqueda. Podemos pensar que la vanguardia implica tres posiciones: la vanguardia como respuesta política, la vanguardia como respuesta a la tensión “alta cultura /cultura de masas” y, en tercer lugar, la relación vanguardia-tradición. Elegimos dos nombres, dos escrituras para poner a prueba estos modos . Oliverio Gironde y Raúl González Tuñón nos proponen poéticas muy diferentes que tienen un enfoque opuesto acerca de la poesía y el arte, pero ambos, tal vez, sin saberlo, están unidos por ese empeñamiento evidente en ser poetas vanguardistas, más allá de todo determinismo histórico, más allá de cualquier certificado de defunción.

Oliverio Gironde: el poema y la voz

Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, el primer libro de Gironde, aparece en 1922. Como corresponde, se publica en París y luego en la Argentina. Tiene el éxito esperado. De acuerdo con Jorge Schwartz, en ese juego de yuxtaposición, de montaje cubista de los poemas, al modo de postales desordenadas, está planteado el gesto de lo

nuevo que Girondo perseguía. Así como lo expresa en el Manifiesto de Martín Fierro que él mismo redacta, *Veinte poemas* son postales del viaje tradicional a Europa mezcladas con el recorrido por un Buenos Aires más futurista que real y la villa marplatense, recreo de los terratenientes y sus hijos. Girondo marca cada postal-poema con la fecha y el lugar pero los textos corren la imagen de la fotografía turística porque los poemas hacen del procedimiento de la mezcla su dispositivo.

Francine Masiello señala que en la vanguardia la presencia del sujeto en el texto tiene dos modos: se torna organizador textual o se difumina, se fragmenta hasta desaparecer. En este libro, este sujeto se metonimiza en un ojo que mira y recorta pero esa mirada organiza la disposición de las imágenes que selecciona irreverentemente. La relación de la vanguardia con la tradición es obviamente conflictiva. Octavio Paz ha señalado que la vanguardia insta la tradición de la ruptura en la ruptura de la tradición. Esta frase paradójica y brillante requiere, tal vez, algunas ampliaciones, desde nuestro punto de vista. En primer lugar, el concepto de tradición nos parece complejo. Descrito como la supervivencia del pasado en el presente, se reduce notoriamente. Nos parece mucho más productiva la definición de Raymond Williams. “Tradición selectiva” es para Williams el concepto que opera como una selección ideológica que el presente realiza en la construcción del pasado. En esta selección, la supremacía de una clase decide cuáles son elementos hegemónicos, cuáles los residuales y cuáles los nuevos. La vanguardia trabaja en contra de la continuidad de este proceso, oblitera las huellas preponderantes que el inmediato pasado señala y elige formas remotas y olvidadas. Oliverio Girondo hace de esta prerrogativa condición de su escritura. Si en *Veinte poemas* elige el título de “Nocturnos” para textos que paródicamente se construyen fuera del marco, en *Calcomanías*, la parodia se arma en función de la mirada corrosiva frente a una tradición ajena. Tal vez sirva como ejemplo “Semana Santa” donde se juega con la mirada extraña y paródica que lee las representaciones turísticas de los ritos de una tradición religiosa. Un giro nuevo adquirirá esta relación con la continuidad cultural y estética en *Espantapájaros*. Queremos poner el acento en ciertos procedimientos de estos primeros textos: la mezcla, la ruptura de límites, el viaje que implica la mirada corrosiva, un sujeto que se

metonimiza en un ojo turístico e irónico y el propósito firme de quebrar las continuidades que indican los lugares de la poesía, de la cultura, de la religión, de la moral. Por algo, Borges ironizaba en la reseña a Calcomanías: “Es innegable que la eficacia de Gironde me asusta”.

Beatriz Sarlo ha definido nuestra vanguardia como moderada. Es cierto: si la comparamos con los gestos extremos de los surrealistas en Francia o las posturas combativas de Mariátegui, por ejemplo, se ve claramente que esto es así. Excepto la revista mural *Prisma* con la que empapelaron ciertas zonas de Buenos Aires, las irreverencias de Florida quedaban encerradas en las páginas de la revista *Martín Fierro* con irónicos y parricidas cartelones o polémicas que no trascienden fuera de ese cerco. En 1925, Gironde publica *Espantapájaros* con un paréntesis interesante “(al alcance de todos)” . Esta aclaración no es gratuita: Gironde lleva el libro a la calle. Más exactamente: hace construir una carroza con un muñeco de papel maché que pasea por la, entonces, angosta 9 de julio mientras bellas señoritas ofrecen el libro. La edición se agota en el día. En uno de sus Membretes Gironde declara: “Un libro debe construirse como un reloj y venderse como un salchichón”(146). Con un excelente sentido de marketing, Gironde prueba su axioma. En un guiño poco frecuente en la poesía argentina,(muchos años después; Roberto Santoro en una esquina de Buenos Aires, regalará sus poemas mimeografiados a los sorprendidos transeúntes) intenta poner su poesía al alcance de todos.

Convengamos que si el intento es democratizador, el libro no se aleja de los parámetros enunciados en los anteriores. Un espantapájaros es un sujeto que no es, es un simulacro, una representación casi paródica del yo. Por eso, Gironde ensaya su estrategia de ruptura frente a la tradicional homologación entre la imagen social del poeta y la imagen textual. Mignolo lo ha señalado con acierto en un artículo ya clásico: la vanguardia quiebra esa recurrente unión entre las dos imágenes. La imagen del yo que se construye en el texto rompe el espejo del sujeto autorial. En los primeros libros, la tradición y la relación con el mercado y la cultura de masas son marcas constitutivas de la producción de Gironde. En los primeros libros es la imagen visual y la percepción distorsionada los dispositivos poéticos.

El ritmo, los espacios del silencio y la tensión hacia la nada; la experimentación con el límite y el no-lugar del poema, es decir, *En la mismédula* (1954), su giro final, la última pirueta del viajero empecinado. Destruir las formas lógicas del lenguaje, vaciar los aspectos más superficiales de la comunicabilidad del signo, abrir la carga de sentido del significante serán sus operatorias básicas. El sujeto está (es) el significante, existe en y por su existencia. Lacan nos lo dice; desde los estoicos se sabe: todo significante se estructura en términos topológicos. Los poemas de Gironde experimentan el límite de esa experiencia. Y el significante empieza a construir sentido, se hace sonido que dice.

Gaspar Pío Del Corro señala: “El poeta, que ha venido ejerciendo una poderosa violencia desintegradora, comienza a recoger moléculas y fragmentos, a convocar algo nuevo”. Lo nuevo. Como ya señalamos, es la premisa de todo postulado de la vanguardia o del arte moderno- según Adorno-; el manifiesto de Martín Fierro, escrito por Gironde así lo enuncia. Se debe experimentar para lograr atisbar esa categoría inasequible, siempre un paso más adelante. Toda la poética de Gironde se funda en ese gesto. Los avances, las contramarchas, los replanteos son los episodios de esa búsqueda constante. En lo nuevo está la utopía, en la utopía, el lenguaje de la diferencia.

Según John Searle, “hablar un lenguaje es participar en una forma de conducta gobernada por reglas” . *En la mismédula* el poeta nos dice: no hay reglas que no se puedan destruir, por lo tanto, no hay formas de vida que no se puedan cambiar

Si en el libro anterior, *Persuasión de los días*, Gironde buscaba un ritmo, en éste apela a los sonidos puros. Aldo Pellegrini reconoce esa “búsqueda de la secreta homología entre sonido y significado”. Es el sonido de la escritura que aparece en este libro con la fuerza de la excedencia. El sonido es la voz de un sujeto que canta y en el canto, existe. En los primeros libros, el yo era el organizador textual, luego comienza a difuminarse (recordemos la negatividad del sujeto en *Persuasión de los días*), ahora es sólo una voz, hasta desaparecer dejando en su lugar al lenguaje como protagonista (“sin estar ya conmigo no ser un otro otro”⁴⁰⁸)

Las operaciones que Gironde realiza para “poner patas para arriba el lenguaje” son variadas (sustantivar verbos, verbalizar sustantivos, destruir conexiones sintácticas,

etc.) . Estas operaciones tienen dos movimientos -inserto uno en el otro-destrucción y construcción. En los restos de uno emerge el otro, en las huellas del desastre, la diferencia. El cansado viajero ha arribado a Utopía, ha descubierto su lenguaje. Elige traspasar el límite y permanecer en la isla, ser en el espacio del poema. El libro se abre con “La mezcla” que tematiza ese procedimiento que se hace operatoria de su escritura poética (sí/ la mezcla con que adherí mis puentes”403). La mezcla de las reglas de un lenguaje conocido encierra otro lenguaje que destruye el sentido, porque no comunica en el nivel primero, porque no refiere ni representa.

Sólo hay un no-lugar, el poema. Los otros lugares han sido estancias momentáneas en la persecución de esa utopía pero el poeta sabe de la dificultad por eso nos dice “Hay que buscarlo en los plesorbos del ocio” 410. Todo no-lugar exige un no-tiempo, toda espera se construye con las dos negaciones. “Sólo esperas que lepran la espera del no-tiempo” 432.

En *El pensamiento del afuera* Foucault expone la relación del “pensar“ con la literatura, ese no-lugar donde la palabra literaria se desarrolla a sí misma en un espacio neutro. Dice Foucault pensando en los textos de Blanchot y a partir de ellos y por ellos, en la literatura:

Se trata mucho más de un tránsito al “afuera”: el lenguaje escapa al modo de ser del discurso -es decir, a la dinastía de la representación-, y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma, formando una red en la que cada punto, distinto de los demás, a distancia incluso de los más próximos, se sitúa por relación a todos los otros en un espacio que los contiene y los separa al mismo tiempo.(Foucault, 17)

Este es el trabajo lento y progresivo, lleno de volutas que el poeta ha intentado. Su último libro es su concreción. El lenguaje puesto “fuera de” para Foucault se desprende de toda sujeción. Sin ataduras, el ser del lenguaje aparece en la ausencia del sujeto, la voz es la de un “discurso más allá de todo lenguaje, silencio más allá de todo ser, nada”. Último esfuerzo para una lectura vaciada de referencias. No hay buen sentido porque no hay representación, no hay referencias de mundo pero en la negatividad está el secreto y nos pide que invirtamos las cargas, la exigencia de la

inversión se torna dificultosa. La mezcla es la operatoria que le permite desaparecer y los límites más extremos, los de lógica que cercan la relación del lenguaje con el mundo han sido abolidos (“que en voraz queda herrumbre circunroe las parietales costas/ abiertas al murmurio del masombra/mientras se abren las puertas”⁴³⁴). Los signos de puntuación son modos de limitar el espacio y también establecen un juego de relaciones que implica el tiempo. En este poema que citáramos, “Las puertas”, la desaparición del punto final, semantiza la falta de la marca sintáctica y carga productivamente ese lugar del silencio.

Un no-lugar y un no-tiempo implican un no-yo que se anula en la proliferación del significante(“yo gong/gong yo sin son/ un tanto yo San caries con sombra can viandante/vidente no vidente de semiausentes yoes y coyoes”⁴⁵³) ¿Cómo no creer que la nihilidad implica la muerte, que la exclusión, la derrota? Pensar la nada de otra manera: no como lo opuesto y complementario del todo sino que como lo otro establecido en la densidad del no-ser. Desafío que el poeta deja a los otros. Su último poema “Cansancio” indica el final de su viaje. “y sus remuertas reglas y necrópolis de reputrefactas palabras/ simplemente cansado del cansancio/ del harto tenso extenso entrenamiento al engusanamiento/ y al silencio”⁴⁵⁹. Paradójicamente, Gironde graba en un disco este libro. Ya enfermo se preocupa exhaustivamente por la edición fonográfica y, en su lecho de muerte, seguro del cuidado con que se ha llevado a cabo la última empresa, declara. “Entonces, valió la pena”. La última apuesta: la voz . La música del poema para que los significantes ejerzan todo su esplendor.

Oliverio Gironde busca su propia voz para los poemas de su último libro ". El valor de este documento es tal que decidió a los editores a no someter a la grabación original (realizada con los procedimientos vigentes en vida del poeta) a ningún sistema de limpieza o filtrado para no alterar el tono auténtico de la versión. Se trata de una voz cavernosa, casi gutural, lenta que ejerce sobre el oyente la impronta de un ritual. Oliverio Gironde declama sus poemas: pone intensidad en las sílabas acentuadas, pronuncia lenta y enfáticamente, como si hubiese un punto, coma o cesura frente a cada palabra. Sabemos que la declamación es un arte escénico en el sentido que se desarrolla frente a un público que observa y escucha, que participa siendo testigo ocular

y auditivo del arte representado.¹ El poeta solo nos deja su voz y en ella resume ese efecto de teatralidad que el arte de declamar requiere.² Se trata de un efecto que implica el sentido más profundo de la interpretación ya que inventa en la voz el espacio imaginario del poema y busca cautivar al espectador para que vibre con el sonido y significado de las palabras. En el caso de *En la más medula*, como señalábamos antes, sólo hay sonidos, significantes que despliegan un sentido nuevo. La propuesta utópica del libro se acentúa y el poeta nos da su voz para proponernos su experimento y recuperar el modo antiguo de la poesía en voz alta. (Pensemos en las palabras de los autores latinos *canere*, *cantus* y también *carmen*, que no siempre significan un canto propiamente dicho sino un cierto modo de representar o de leer.)

Arturo Carrera en su discurso de apertura de su experimento “Estación Pringles” en 2008 recupera esa tensión entre poesía y canto. Señala: “ Cada nuevo poema exige una revisión de los recursos sensibles y técnicos. Toda la poesía se puede declamar, porque la declamación, en todos los tiempos y en todas las formas que adopta, ha sido útil para darle vida, relieve, brillo u opacidad a los versos de innumerables poetas.” De esta manera, indica la marca de teatralidad que la poesía tenía en sus orígenes. Se trata del dictum que nos implica porque, como bien lo señala Derrida, la poesía es memoria y corazón como un erizo arrojado en el medio del camino. Decíamos que nos implica porque vira nuestra colocación respecto de la poesía: nos pone en la escucha poética. Jean-Luc Nancy lo ha definido: “Estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido

¹ Utilizamos en forma indistinta recitación y declamación. Muchos autores han tratado de diferenciar *declamación* y *recitación*, aunque para los investigadores, en la actualidad ambos términos se utilizan como sinónimos. Estos autores hacen énfasis en que la recitación excluye el uso del gesto y mímica, concentrando todo su arte en la voz y su modulación, muy parecido a la lectura de poemas, solo que haciendo la diferencia que en la recitación se memoriza el poema y se carece de atri. El sentido teatral de ambas formas es lo que nos interesa en relación con el gesto de Girondo.

² Según el *Diccionario* de María Moliner. "Declamar" es 'decir artísticamente una composición literaria en prosa o en verso; particularmente, decir su parte los actores en una representación teatral . "Declamación" es 'acción y arte de declamar . "Declamatorio: [aplicado al estilo, el lenguaje, el tono, etc.] Ampuloso o grandilocuente, de afectada solemnidad o grandeza."

o en un sentido de borde y extremidad, y como si el sonido no fuese justamente otra cosa que ese borde, esa franja o ese margen.”³

El experimento final de Gironde lleva la poesía a una dimensión al mismo tiempo utópica y mítica. Uno de sus poemas del libro, “Habría”, nos habla de lo posible (“o enviñ varón habría que osar izar un yo flamante en gozo/ o autoengendrar hundido en el propio ego pozo (...) volver a ver reverdecer la fe de ser / y creer en crear”⁴⁴⁸).

Raúl González Tuñón: un poeta revolucionario

Se trata de atacar por todos los medios, y procurar se reconozca a todo precio, el engañoso carácter de las viejas antinomias hipócritamente destinadas a impedir cualquier insólita inquietud humana, dándole al hombre una pobre idea de los medios de que dispone, y haciéndole desesperar de la posibilidad de escapar, en una medida aceptable, de la coacción universal.

André Breton

En el Prólogo a la primera edición de *La rosa blindada*, Raúl González Tuñón declara: “Si una pretensión tengo es la de ser un poeta revolucionario”. En realidad, ya lo es. Ha construido esa figura textual en sus dos libros anteriores: *La calle del agujero en la media* y *Todos bailan*.

Una trayectoria poética, una obra literaria, no podrán nunca representarse por una línea. Plena de paradojas, de marchas y contramarchas, la literatura nos muestra diseños obtusos, llenos de volutas, de cruces. El principio, el punto de partida de este periodista poeta es el grupo Florida. “El otro poeta de los suburbios “ lo llama Borges cuando le dedica *Luna de enfrente*. Es cierto, *El violín del diablo* y *Miércoles de ceniza*, sus dos primeros libros, muestran imágenes de los márgenes de una ciudad modernizada pero no son, ni geográfica ni ideológicamente, los mismos márgenes que

³ Nos dice Nancy: “¿qué es un ser entre-gado a la escucha, formado por ella o en ella, que escucha con todo su ser?» —(...) ¿qué es lo que resuena? —un cuerpo sonoro. —pero, ¿cuál? ¿una cuerda, un metal, o bien mi propio cuerpo? —escucha: es una piel tensa sobre una cámara de eco, y que otro golpea o puntúa, haciéndote resonar, según tu timbre y a su ritmo” (Nancy: 26)

los que diseña Borges. “A la luz de tu farol cansado/, conventillo, yo también quiero cantar”, “Viene del bar cercano unas canciones rotas” “Un puerto y otro puerto y otro, tal vez mañana/ veré otros más, lejanos, muy lejanos” son claros ejemplos de algunos de los lugares que Tuñón elige. Cantar el cosmopolitismo, ése parece ser el axioma de estos dos primeros libros. Elige los márgenes de esa “nueva geografía urbana” porque en ellos está la marca lingüística y social de la diferencia. Como señala Sarlo, “A las tres bolas” tematiza la mezcla que encuentra en esos lugares nuevos. La compraventa le sirve como figura precisa para dar cuenta de esa hibridación que registra.

Si los materiales con los que trabaja son los de un borde urbano nuevo, las formas poéticas que utiliza son las tradicionales: el verso medido (corto o largo, según los casos), la estrofa, la rima (en muchos casos consonante) . Las “nuevas formas” de las que hablaban sus compañeros de grupo no aparecerán hasta su libro siguiente.

La calle del agujero en la media (1930) muestra el giro doble de su poesía: el surrealismo y la revolución formaran una curiosa ecuación que en una tensión productiva no abandonará hasta el final su escritura. “Raúl fue el primero de nosotros que blindó la rosa” dirá Pablo Neruda. Esta decisión de Tuñón se hace escritura poética en este libro. Si como dice Daniel Freidemberg, “su poesía puede verse como una especie de ficción autobiográfica”, en este libro está la clave de su decisión de convertirse en un poeta revolucionario.

El cruce de caminos y la determinación de avanzar son los indicios del enigma poético. Desde el epígrafe se pone en evidencia su trama. La estrategia básica es la misma de sus libros anteriores, sin embargo, opera de otra manera. En los primeros poemas instala al lector en una escritura que se desliza por los espacios periféricos habitados por hombres peculiares que enseñan sus lenguajes particulares. Poner en el centro de la escritura poética, el desecho, el borde, la ausencia; es su primer movimiento ideológico que se opone claramente a las centralidades hegemónicas. Y en el borde hay otro lenguaje o, mejor dicho, hay un collage de lenguas, una Babel espontánea. “El hijo de inmigrantes” que es aceptado por “los argentinos sin esfuerzo” (así era como se definían recíprocamente Florida y Boedo) pone en la poesía, el cruce de lenguas que queda fuera de la ley, la incorrección. En medio del debate acerca del

idioma de los argentinos, como lo demuestran textualmente Arlt y Borges, Raúl González Tuñón sacude el lugar de la poesía y establece con la tradición un diálogo particular.

Citábamos antes el artículo de Mignolo que intenta mostrar el giro de la construcción textual del sujeto poético y la separación del yo social del poeta en la vanguardia. Masiello por su parte, señala dos movimientos en la posición del yo textual, como ya citáramos. En el caso de la producción de este poeta, el sujeto textual no sólo organiza el espacio del poema sino que homologa su figura textual a la social. La poesía diseña la nueva figura de poeta revolucionario y anticipa los gestos en la vida del poeta. Raúl González Tuñón es el poeta en el poema. No sólo el nombre propio sino ciertas referencias biográficas aparecen reiteradamente. Nos parece un gesto ex profeso que nos permite sostener la hipótesis apuntada más arriba. El giro ideológico debe ser sustentado poéticamente. Su oficio de poeta encuentra su función política. Por eso casi exagera la presencia de ese yo que mira y sabe, que tiene nombre y deambula, piensa y añora las revoluciones pasadas. Esta omnipresencia buscada le valida su oficio y le justifica el cambio. Su objetivo es preciso: dejar de ser el bohemio para ser el revolucionario, buscar en la poesía las formas anticipatorias de la revolución. El Prólogo a la primera edición de *La rosa blindada* (1936) es un paratexto no sólo del propio libro sino también de estos anteriores, ya que legitima desde otro lugar de enunciación el yo dibujado en la escritura poética. La pretensión de ser un poeta revolucionario ya la ha justificado en los dos libros anteriores, es más, ha construido textualmente esa figura. En este libro, no debe forzar tanto la presencia del sujeto poético, es más, ahora “blinda la rosa” y canta a España, a los mineros de Asturias, a la Revolución.

Años más tarde comprobará que su acto era profético. En un teatro de Madrid, al cierre del acto de homenaje a los delegados al Segundo Congreso Internacional de Escritores, un coro cantará “La Libertaria” el poema que Tuñón escribiera en homenaje a Aída Lafuente. No se mencionará el autor de la letra. “Es de todos” responderá alguien ante la pregunta del poeta. “Y eso me pareció entonces algo así como la consagración del anonimato” dirá Tuñón en el Prólogo a la Segunda Edición del libro

en 1962 en el que reiterará su apuesta a la revolución y su fe en la utopía. Massimo Cacciari en *El dios que baila* analiza la antigua relación entre poesía y canto. Nos dice al respecto:

Un presupuesto real, trascendente, da origen a la creación, que ocurre en el poeta, hasta ese canto que resuena en forma audible y que lejos de ser la mimesis de una cosa real, aun de un sueño o de una sombra, no es más que la repetición (en el sentido etimológico del término) de la voz que la inspiró, de la voz experimentada al comienzo: se trata aquí de un acontecimiento imprevisible, de una gracia de las Musas, de un kairós, que ninguna intención, ninguna elección pueden proyectar.(Cacciari; 24)

De esta manera, aquella figura de poeta que Tuñón diseñara en su libro anterior tiene ahora la experiencia comunitaria de su decisión: se ha transformada en vate, sin nombre, de la palabra de todos, y la repetición del canto indica la fórmula nueva y vieja, a la vez, es decir la marca revolucionaria, antiburguesa que buscara.

La voz de la poesía de Tuñón que se hace comunitaria en los treinta encontrará, como en Gironde al final de su vida, la *tejné* que definirá su nuevo gesto vanguardista: En el disco *Cuarteto Cedrón canta a Raúl González Tuñón*, el grupo pone música a los poemas pero el poeta habla y cuenta. Es el relato de sí en medio del canto del otro. Nueva comunidad para Tuñón.

“Soy un hacedor”, reflexiona Cedrón en una entrevista. "Por ejemplo siempre pienso en una cosa ecológica del sonido Recientemente musicalicé una poesía de Raúl González Tuñón que en este sentido es maravillosa, “Recuerdo de A. O. Barnabooth”. Esperá". El Tata busca el texto y lee a Tuñón: "Esperar, esperar en una esquina, encender un cigarrillo, y escuchar con asombro, con miedo, con nostalgia, la música amontonada del mundo'. ¿Te das cuenta?, acá Tuñón habla de los sonidos amontonados del mundo. Antes había sonidos diferentes a los de ahora ¿y cómo recuperamos aquellos sonidos?" Así se repite el gesto antiguo y en el gesto del canto de todos.⁴

⁴ "Juan "Tata" Cedrón: "Soy un hacedor" <http://vos.lavoz.com.ar/tango/juan-tata-cedron-soy-hacedor> 20/04/2012

Las dos experiencias de Tuñón remedan la forma tan particular, y extraña para nosotros, del canto difónico, una técnica vocal primitiva, originaria de Mongolia y Sudáfrica, en la que el cantante produce dos o más notas simultáneas y audibles con claridad. Uno de estos dos sonidos es generalmente un bordón o nota grave mantenida, mientras que la otra línea melódica está compuesta por los armónicos más agudos. Dos voces a la vez en el hombre que canta: la propia y la ajena.

En este recorrido intentamos mostrar cómo los gestos finales de poeta, en los dos escritores, son vanguardistas porque siguen experimentando la poesía. Si la imagen visual fue el dispositivo de sus primeros poemarios, la voz, el canto y el ritmo definirán los últimos pero además la decisión de grabar su voz (y de permitir el canto de sus poemas, en el caso de Tuñón) revelan esa coherencia de vanguardistas. Por un lado, recuperan la vieja tradición de la poesía como canto y , por otro, establecen una relación con la cultura de masas y definen una respuesta política.

La voz es, entonces, quien dice o canta poesía; es un modo de excepción ya que “habla con un tono que se reconoce en los antepasados, establece sus parentescos y crea, a la vez, una sucesión” señala Jorge Monteleone.(Monteleone: 151) Pensemos solo en el tono gutural y dramático que utiliza Gironde y parece recuperar las tonalidades de las recitadoras de época que tanto éxito popular habían tenido.

Paul Zumthor señala “La voz (...) tiende a despojar el signo de todo lo que tiene de arbitrario; lo motiva con la presencia de ese cuerpo del que emana (...) A la presentación prosódica, a la temporalidad del lenguaje, la voz impone así, hasta borrarlos, su densidad y la verticalidad de su espacio.” El poeta resulta entonces, como pedía John Cage “un organizador de sonidos”, que define un sentido porque además, crea una escucha. “La escucha se dirige –o es suscitada por– aquello donde el sonido y el sentido se mezclan y resuenan uno en otro o uno por otro” señala Jean Luc Nancy. (Nancy: 29)Esta resonancia es la que funda un espacio nuevo, puro presente del poema, y marca condiciones particulares de la recepción. Se trata de las condiciones de lo audible que marcan la mutabilidad de las cosas y definen la forma de la resonancia de un cuerpo que no está porque la voz se ha separado definitivamente del ausente.

El programa de la vanguardia, se cumple entonces, en este ejercicio final de la poesía que Tunón y Gironde disponen: la voz funda nuevos modos; una temporalidad basada en el presente y la repetición, una escucha, un espacio de la resonancia y un ritmo que es un canto y un poema. Le preguntan a Schönberg sobre una pieza no estrenada I: 'Entonces, ¿usted aún no la ha oído?', respondió: 'Sí, al escribirla'. Esto vale también para nuestros dos poetas.

Bibliografía

- BARTHES, Roland. "El acto de escuchar", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Traducción de C. Fernández Moreno. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986
- BUCH, Esteban. *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical*, Buenos Aires: FCE, 2010
- BURGER, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- CACCIARI, Massimo. *El dios que baila*, Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós, 2000.
- CAGE, John. "Una declaración autobiográfica (1989)" y "El futuro de la música: credo", en *Escritos al oído*. Presentación, edición y traducción de Carmen Pardo. España: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Colección de Arquitectura, 1999, pp. 31-49 y pp. 51-59.
- DOLAR, Mladen. *Una voz y nada más*. Traducción de Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli. Buenos Aires: Manantial, 2007 [2006].
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: "Las aporías de la vanguardia" , Sur N° 285 (nov-dic 1963).
- FOUCAULT, M, *El pensamiento del afuera*, Valencia: Pre-textos, 17
- MASIELLO, Francine: *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Bs. As.: Hachette, 1986.
- MIGNOLO, Walter: "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" Revista Iberoamericana, Pittsburgh, N ° 118-119, 1982, 131-138.
- MONTALDO, Graciela (comp.): *Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Bs. As.: Contrapunto, 1989.
- MONTELEONE, Jorge. "Voz en sombras: poesía y oralidad". En: *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, Rosario, Nro. 7, octubre de 1999; pp. 147-153
- NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2007 [2002].
- PORRÚA, Ana. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011.
- PRIETO, Adolfo: *El Periódico Martín Fierro*. Buenos Aires.: Galerna, 1968.
- QUIGNARD, Pascal (1996). *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, Buenos Aires,

Andrés Bello, 1998:106

SANGUINETTI, Edoardo: "Vanguardia, sociedad, compromiso" en *Por una vanguardia revolucionaria*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

SARLO, Beatriz: "Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro" en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: CEAL, 1983, 127-171.

-----: *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: 1920- 1930. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

SCRIMAGLIO, Marta: *La literatura argentina de vanguardia (1920-1930)*. Rosario: Biblioteca, 1974.

SCHWARTZ, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.

SZENDY, Peter. *Escucha. Una historia del oído melómano*. Precedido de "Escoltando" de Jean-Luc Nancy. Traducción de José María Pinto. Barcelona: Paidós, 2003 [2001].

ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la literatura medieval*. Traducción de Julián Presa. Madrid: Cátedra, Colección Crítica y estudios literarios, 1989 [1987].

