

## ***Espantapájaros (Al alcance de todos) de Oliverio Girondo: La relación de uno consigo mismo como respuesta al hastío de vivir\****

*Scarecrows (At the reach of everyone)* by Oliverio Girondo: The relationship of oneself with oneself as an answer to the tedium of living

**EDSON FAÚNDEZ V.**

Universidad de Concepción, Chile  
E-mail: efaundez2001@yahoo.com

### **RESUMEN**

El análisis de *Espantapájaros (Al alcance de todos)* revela que el texto de Oliverio Girondo se singulariza, entre otros aspectos, por la conexión en rizoma de fragmentos discursivos heterogéneos, la disolución de la identidad raíz y la irrupción de lo otro. Desde esta perspectiva, los “espantapájaros discursivos” encierran problemas que serán retomados y amplificados en la escritura posterior del poeta argentino.

*Palabras claves:* Literatura latinoamericana, sujeto, identidad, ética.

### **ABSTRACT**

The analysis of *Scarecrows (at the Reach of Everyone)* reveals that this text by Oliverio Girondo is unique for its rhizomatic connection of heterogeneous discursive fragments, the dissolution of the root of identity and the irruption of the other. From this perspective the “discursive scarecrows” encloses problems that will be taken up again and amplified in the later writing of this Argentine poet.

*Keywords:* Latin american literature, subject, identity, ethics.

*Recibido:* 15-09-2006. *Aceptado:* 30-11-2006.

\* Este trabajo sintetiza uno de los capítulos de la tesis doctoral “César Vallejo y Oliverio Girondo: escritura de la re-construcción del alma”, con la cual el autor obtuvo el grado de Doctor en Literatura Latinoamericana (Universidad de Concepción, 2004). Fue su profesor guía don Mario Rodríguez Fernández.

## LOS ESPANTAPAJAROS DISCURSIVOS Y SU CONDICION FRAGMENTARIA

*ESPANTAPAJAROS* (*Al alcance de todos*) se publica en 1932, cuando las vanguardias literarias en Latinoamérica comienzan a debilitarse. El decenio del treinta, al decir de Jorge Schwartz, “muestra un cambio general hacia las preocupaciones de orden ideológico” (1991: 31); en efecto, la palabra poética adhiere a proyectos ideológicos, los cuales la impelen a disciplinarse y territorializarse. En este contexto, la aparición de *Espantapájaros* implica, para muchos, un anacronismo escritural<sup>1</sup>, a saber, los estertores de una forma de discurso literario en descrédito. Esta apreciación puede explicar la escasa recepción crítica del libro<sup>2</sup>. Desde otra perspectiva, sugiere la inalterable convicción de un artista acerca del sendero dinámico y mudable que debe recorrer la poesía; convicción que no se resiente, a mi entender, porque existe la certeza de que la búsqueda en el ámbito estético tiene como correlato una ganancia en la dimensión ética, lo que desvirtúa, por innecesaria, la mediación de las máquinas ideológicas.

La crítica literaria, siempre que se refiere a *Espantapájaros*, no deja de detenerse en un acontecimiento extraliterario: el aparato publicitario que rodea la aparición del libro y genera la venta, en el transcurso de un mes, de la edición completa<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Enrique Anderson Imbert señala: “Se acercó a los niños de posguerra, formó parte de la pandilla ultraísta y cuando los niños crecieron y se hicieron serios Gironde se quedó en niño. Envejeció sin crecer en su talla ultraísta. Es el Peter Pan del ultraísmo argentino” (1954: 316). La antinomia infancia-adulterez que el crítico utiliza, para referirse a las opciones escriturales que los vanguardistas argentinos desarrollan, hace evidente la soledad y la incompreensión que acompañarán a Gironde una vez que declina la fascinación de los escritores y artistas por las formas vanguardistas.

<sup>2</sup> Delfina Muschietti advierte sobre la limitadísima recepción crítica del libro: “De las escasas tres reseñas que se ocuparon de la aparición de *Espantapájaros* (*Al alcance de todos*) en Buenos Aires, transcribo el fragmento de una de las dos que aparecieron en *Nosotros*: “*Espantapájaros* es un libro inmundo y a su autor habría que darle de palos. Tal me decía una dama católica y bonaerense; pero yo no comparto esa opinión. Mi máquina se resiste a transcribir los adjetivos fulminantes con que muchos lectores han calificado este volumen, que les parece asqueroso. ¿Serán esos los pájaros que, deliberadamente, el autor se propuso espantar?” (firmada con las iniciales A.C. En el N° 281, octubre de 1932). Las otras dos reseñas –una firmada por H. B. Delio en el mismo número de *Nosotros* y la otra sin firma en *La literatura argentina*, IV, 48, agosto de 1932– insisten en la misma evaluación: se trata de la “última bufonada de una generación que ya no tiene qué decir” (cito a la segunda de las mencionadas) (1988: 142).

<sup>3</sup> Luis Martínez Cuitiño describe la promoción publicitaria y el éxito comercial del libro: “Lo que más incidió para que se agotase la edición fue la producción con la carroza coronaria que transportaba al espantapájaros de papel maché, con monóculo y chistera, rodeado de cuervos. Este coche alquilado a una conocida empresa fúnebre, tirado por seis caballos y con lacayos ataviados a la moda Directorio, es la mejor pauta extra-textual del intento de carnavalización de Gironde. Así paseó durante días el espantapájaros por Buenos Aires, especialmente por la avenida 9 de Julio” (1988: 162).

Rose Corral lee, con acierto, en uno de los textos de *Membretes* la futura fórmula comercial y publicitaria de *Espantapájaros*: “Un libro debe construirse como un reloj, y venderse como un salchichón” (71). El libro, por lo tanto, va obteniendo su fisonomía a partir de un riguroso trabajo de “relojería”, lo que establece una distancia con la idea de la producción textual condicionada por el método extraliterario y sobrecodificante de las máquinas ideológicas, para encontrar su sentido en un método de rigor “artesanal”, como lo destaca Jorge Schwartz<sup>4</sup>, que privilegia el plegamiento del sujeto y la palabra. Por otro lado, aquello que sugiere el gesto publicitario es la destrucción definitiva del carácter áureo, elevado, elitista y solemne de la literatura, anunciada en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y en *Calcomanías*. Por lo mismo, se amplifica la presencia del bloque producción-destrucción, una constante en la obra del escritor argentino<sup>5</sup>.

Girondo en *Membretes* escribe: “Entre otras... ¡la más irreductible disidencia ortográfica! Ellos: padecen todavía la superstición de las Mayúsculas. / Nosotros: Hace tiempo que escribimos: cultura, arte, ciencia, moral y, sobre todo y ante todo, poesía” (64). El espacio dicotómico que abre este texto, en extremo sugestivo, es fundamental, puesto que el binomio “Ellos” / “Nosotros” presenta, con una fuerte carga axiológica, las dos formas de subjetivación del artista existentes al momento en que la escritura gironiana se actualiza. “Ellos” habitan un territorio estabilizado por ciertos mitos, como el carácter sagrado e institucional de la literatura; en cambio, “Nosotros”, los seducidos por viajes hacia territorios inestables, donde el salto de las fronteras impuestas posibilita otras relaciones entre el ser, la escritura y la realidad, se convierte en voz rebelde que estalla desde las minúsculas, negando así el poder hegemónico de las Mayúsculas. De tal modo, Girondo proclama la potencia de la deriva poética y la irrupción de lo dinámico e ingravido, instancias inmanentes a las zonas política y estéticamente no dominantes. Escribir, por lo mismo, significa producir la casilla libre y vacía que reformule momentáneamente las relaciones de fuerza y convoque a los rostros silenciados por las formas de subjetivación dominantes. Una casilla libre y vacía en la que se desarrolla una batalla incesante contra “la compartimentación de la vida, el lugar fundamental otorgado en la sociedad a

<sup>4</sup> Schwartz escribe: “Del primero al último, Girondo le ha dedicado un excepcional cuidado artesanal a todos sus libros” (1999: 500).

<sup>5</sup> Francine Masiello se detiene en la observación y análisis de los procesos de producción y destrucción que se manifiestan en la obra poética de Oliverio Girondo. Las conclusiones a las que arriba son de sumo interés, puesto que establecen una conexión y reciprocidad entre estas instancias, frecuentemente, consideradas inconciliables. Es así como, en función del estudio del sujeto textual de la obra gironiana señala: “A Girondo le interesa en general producir un yo en el discurso, pero tan pronto como construye un sujeto se las ingenia para anunciar su destrucción” (Masiello, 1986: 124).

la categoría del tiempo y la reglamentación del arte” (Rodríguez Pérsico, 1999: 388); por eso “Llega un momento en que aspiramos a escribir algo peor” (66), o sea, a escribir desde las entradas proscritas por el poder que dictamina cómo se ha de configurar el discurso literario. Escribir alejado de cualquier intención literaria, porque “Escribir también es devenir otra cosa que escritor” (Deleuze, 1996: 17); lo anterior ilumina el comentario a Darío presente en *Membretes*: “¡Si Rubén no hubiera poseído unas manos tan finas!... ¡Si no se las hubiese mirado tanto al escribir!” (69).

*Espantapájaros* habla en una lengua sucia, desliza imágenes que intentan asir lo fragmentario huidizo, incorpora el humor y lo grotesco como estrategias subversivas, explora en el mundo de la vigilia y de lo onírico (en concordancia con el surrealismo y el existencialismo), pero abandona “la depravación de las esferas” (102) del poder, porque no desea constituirse en obra de arte, dado que presiente, como se comprueba también en *Membretes*, que “¡El Arte es el peor enemigo del arte!” (68). Esto no implica que el escritor argentino “abandona todo intento estético” (Scrimaglio, 1974: 172), sino que procura superar las fronteras estéticas imperantes para proyectar otra forma organizativa en su escritura. Alcanza a extremos el celo por superar los límites estéticos que opera incluso sobre los movimientos de la propia escritura:

¡Impongámonos ciertas normas para volver a experimentar la complacencia de violarlas! La rehabilitación de la infidelidad reclama de nosotros un candor semejante. ¡Ruboricémonos de no poder ruborizarnos y reinventemos las prohibiciones que nos convengan, antes de que la libertad alcance a esclavizarnos completamente! (67)

Abandoné las carambolas por el calembur, los madrigales por los mamboretás, los entreveros por los entretelones, los invertidos por los entretelones (82)<sup>6</sup>.

Uno de los signos distintivos de la escritura de Gironde es la desterritorialización estética<sup>7</sup>. Estos movimientos suponen una interrogación constante sobre el sentido de la literatura. El territorio poético deviene en un cuerpo vivo, en un cuerpo a la deriva que escribe problemáticamente, siguiendo a Barthes, una manera de “pensar la literatura” (1967: 20), porque “la esencia de la literatura consiste en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que la

<sup>6</sup> La primera cita corresponde a *Membretes*, la segunda, a *Espantapájaros*.

<sup>7</sup> La observación de estos movimientos hace decir a Aldo Pellegrini que “en *Espantapájaros* el lenguaje cambia” (1964: 28) o a Susana Thénon, que empieza “aquí el proceso de liberación de la palabra, su reconquista de una función autónoma” (1968: 84).

estabilice o realice: ella nunca está ya aquí, siempre hay que encontrarla o inventarla de nuevo” (Blanchot, 1992: 225).

La indisciplinada disciplina del lenguaje<sup>8</sup> posibilita una práctica discursiva que se resuelve en una práctica de libertad. Esta asegura su continuidad en el irrespeto a los aparatos normativos y en el aparente desquiciamiento de la máquina escritural. En *Espantapájaros*, el verso se expande, crece, ocupa toda la extensión de la superficie textual, fracturando sus límites formales. La insistencia en utilizar el poema en prosa se explica en función de la mirada del ojo ubicuo de la máquina de observación girondiana; sin embargo, ahora no sólo surge como efecto de la captación de imágenes fragmentarias de la realidad (como sucede en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y en *Calcomanías*), sino que también por el deseo de textualizar los desplazamientos e intensidades de un sujeto-cuerpo que se subjetiva en función de un yo dividido hasta casi el punto de su disolución. Pero la elección de Girono del poema en prosa, en claro vínculo con las ideas estéticas de Baudelaire, no agota sus implicaciones en la producción de una superficie móvil en donde los pliegues del alma puedan manifestarse espontáneamente. La dificultad para clasificar e instalar los espantapájaros discursivos en uno de los tres géneros literarios más admitidos –épica, lírica, dramática–, revela el problema formal de una escritura que privilegia la fractura y la transposición de los cortes y límites impuestos al discurso literario. Mónica Bueno aclara que la tensión transgresiva del texto, “desanda los marcos del género literario, quiebra las convenciones, mostrando la inutilidad de los límites que determinan la posibilidad de sentido” (1997: 17); por cierto, los textos, que fluyen entre los territorios que la taxonomía retórica ha fijado, saltan, se empujan, se niegan y se buscan a sí mismos, abriendo una herida en la tripartición clásica. *Espantapájaros* es un estallido que se desvanece en lo informe de su propia gestación-desaparición, por lo cual la palabra se niega a asentarse en un solo territorio genérico<sup>9</sup>. Esto no significa, sin embargo, que la huella de los géneros, su rastro, no se encuentre presente; por el contrario, es factible su visualización<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> La indisciplina remite al aspecto revolucionario de la palabra girondiana, es decir, a su capacidad de dislocar la disciplina interna del lenguaje y la disciplina que domina en el campo social; mientras que la disciplina tiene que ver con el rigor que posibilita una nueva organización del discurso a partir de una lengua, siguiendo a Deleuze y Guattari, devenida menor.

<sup>9</sup> Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* señala que es una característica de la literatura moderna la subversión de las formas genéricas. En un fragmento se lee: “La literatura (...) rompe con toda definición de ‘géneros’ como formas ajustadas a un orden de representaciones y se convierte en pura y simple manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar –en contra de los otros discursos– su escarpada existencia” (1997: 293-294).

<sup>10</sup> La crítica ha insistido en que ciertos textos no ofrecen, al parecer, problemas para ser instalados en un género u otro. Saúl Yurkievich advierte este problema de *Espantapájaros*: “Sus veinticuatro

El asunto de los géneros en *Espantapájaros* puede elucidarse de la siguiente manera. En primer lugar, los textos fluyen entre el género épico y el género lírico, al incorporar y conectar rasgos del cuento o del poema; sin embargo, la indisciplinada escritura “no se deja reglamentar por el mecanismo de relojería del cuento, sujeto a una preceptiva demasiado restricta, demasiado disciplinaria” (Yurkievich, 1999: 708)<sup>11</sup>. En segundo lugar, la zona fronteriza y dinámica, en que se posicionan los textos, sugiere la fractura de las lindes establecidas a las formas del discurso literario. En suma, la fisura en la compartimentación y delimitación genéricas es efecto de la guerra estética declarada contra las codificaciones existentes y los procesos de sobre-codificación que despliegan las máquinas sociales, ideológicas, literarias, etc.<sup>12</sup>. Pero no se debe sostener que las formas del discurso literario experimentan una derrota, porque el ataque, indudablemente, va dirigido al poder social que codifica ciertas propiedades discursivas y las instauro como norma, regulando, de tal modo, “los usos sociales del lenguaje en una comunidad histórica y socialmente específica” (Alvarado Jiménez, 1991: 86). Los espantapájaros discursivos, por el contrario, provocan que las formas genéricas se revitalicen, perdiendo su profundidad y sentido al desdibujarse sus respectivas fronteras. *Espantapájaros*, por lo tanto, se aleja del carácter convencio-

---

piezas, numeradas y sin título, oscilan entre los polos narrativo y poético, pero sólo dos se alinean nítidamente en las categorías poema y cuento (Ambas se sitúan en posiciones simétricas, la una es la decimosegunda, la otra, la vigésimo-cuarta)” (1999: 705-706). Rose Corral, por su parte, señala que sólo dos textos pueden ser adscritos al género lírico, negando así la visión de Yurkievich: “Si aceptamos al poema ideográfico del principio y un poema escrito en verso (texto decimosegundo) ninguno de los textos puede adscribirse a un género único: aunque emparentados con el poema en prosa por su carácter abierto y fragmentario, se trata en el fondo de textos híbridos, más cercanos en su conjunto a la narrativa que a la lírica” (1999: 591). Los planteamientos de Yurkievich y Corral podrían adquirir otro carácter si advirtieran la relación que los textos establecen con el lector; en efecto, la teoría de la recepción de la obra literaria nos ha enseñado que el lector no sólo es relevante en el proceso de producción de sentidos del texto, sino que también lo es en la identificación genérica de una obra específica.

<sup>11</sup> Saúl Yurkievich se detiene en un rasgo del cuento tradicional: su carácter disciplinario. Sabemos que el cuento surge de la novela realista decimonónica y que ésta establece un fuerte vínculo con la sociedad disciplinaria. Foucault escribe: “Y si desde el fondo de la Edad Media hasta hoy la aventura es realmente el relato de la individualidad, el paso de lo épico a lo novelesco, del hecho hazañoso a la secreta singularidad, de los largos exilios a la búsqueda interior de la infancia, de los torneos a los fantasmas, se inscribe también en la formación de una sociedad disciplinaria” (Foucault, 2000: 198). La novela y el cuento constituyeron instancias apropiadas para desplegar el poder disciplinario –piénsese, por ejemplo, en los procesos de aprendizaje o disciplinamientos de los personajes, destacados por Susan Suleiman, en las novelas realistas.

<sup>12</sup> *Interlunio*, publicación que continúa a *Espantapájaros (Al alcance de todos)*, es un texto en prosa que, al decir de Adriana Rodríguez Pésico, “cuestiona ciertas interpretaciones culturales al trabajar los motivos del artista marginal y las oposiciones entre naturaleza y civilización” (1999: 383). Por lo mismo, en este momento de la escritura de Oliverio Girondo se intensifica la guerra estética señalada.

nal de las formas genéricas, y explota el signo dinámico y mudable que subyace a los géneros<sup>13</sup>, porque “el género es el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado” (Bajtín, 1986: 150).

La palabra poética gironiana, en la medida que reconoce la inexistencia de un lenguaje libremente usado, exalta la implementación de “un lenguaje libremente producido” (Barthes, 1967: 20). En razón de esta búsqueda, se hace comprensible la abundancia y yuxtaposición de flujos verbales provenientes de espacios disímiles, destacada, entre otros críticos, por Delfina Muschietti<sup>14</sup>. En el diagrama textual (signado comúnmente, a partir de las ideas de Bajtín, como polifónico-carnavalesco) se mezclan los discursos, desconectados de su origen, que se actualizan en el entramado social; tales conjugaciones provocan la anulación del poder que ha iluminado a estos discursos. Girono asedia a las lenguas política y literariamente dominantes, al arrancarle la luminosidad a los discursos con que éstas se van configurando. La fragmentación y conexión de todos los materiales de la lengua, desjerarquizados y desolemnizados, provocan que la palabra poética gironiana se aleje de los centros grávidos de la lengua y en las orillas del lenguaje encuentre su fisonomía. En *Espantapájaros*, los flujos verbales se despliegan, se conectan tumultuosamente, se van destruyendo y reanimando, amplificándose en función del corte y la discontinuidad; su profundidad y sentido se diluyen en el sobreplegamiento discursivo que caracteriza a la superficie textual<sup>15</sup>. El poema, por otro lado, parece que respetara “las leyes

<sup>13</sup> Tzvetan Todorov ha insistido en poner en evidencia el factor dinámico inmanente a los géneros literarios, para replantear los accesos a las formas discursivas consideradas y no consideradas como literarias. En *Los géneros del discurso* señala: “Es necesario aprender a presentar los géneros como principios de producción dinámicos” (1996: 55).

<sup>14</sup> Delfina Muschietti escribe: “Lo que resulta explosivo es la puesta en sucesión abigarrada y vertiginosa a la vez de diferentes discursos que confluyen sin respetar diferencias de orden genérico, social, de ambiente o situación” (1988: 146).

<sup>15</sup> En el excelente trabajo de Adriana Rodríguez Pérsico “Girono o el triunfo de una ética posagónica” se lee: “En su libro sobre Leibniz, Deleuze sostiene que ‘lo múltiple no es sólo lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras’ (1989: 11). La interpretación deleuziana del barroco con su forma turbulenta primaria puede iluminar esta lectura de Oliverio. Así como en el arte barroco, la división incesante de la materia genera pequeños torbellinos, la escritura de Girono establece conexiones tumultuosas con lo plural para obtener un estatuto intermedio” (1999: 381-382). La investigadora, a partir de la reflexión sobre el arte barroco de Gilles Deleuze, establece las múltiples conexiones que se efectúan en el diagrama textual. El particular plegado de la escritura gironiana abre la posibilidad de pensarla desde los rasgos de las estéticas barroca y neobarroca –como lo ha realizado, por ejemplo, Jorge Schwartz en “La trayectoria masmedular de Oliverio Girono”–, dentro de los cuales destaco, siguiendo el trabajo de Irelemar Chiampi (2000), artificio y metalenguaje, enunciación paródica y autoparódica, apoteosis de la forma e irrisión de ella, expansión de los significantes en una profusión que oscurece el objeto al que se hace referencia, abundancia y desperdicio, carnavalización.

sintácticas y morfológicas” (Muschiatti, 1988: 146); esto, me inclino a pensar, se debe a que Gironde desea en este corpus textual revitalizar el lenguaje mediante la conexión en rizoma de fragmentos verbales heterogéneos separados de sus sistemas de codificación. Si éstos conservan la gramaticalidad de su origen es porque se busca construir un texto que contenga la huella de la derrota de las consignas de muerte presentes en los discursos dominantes.

### EL NUEVO DIAGRAMA TEXTUAL

La crítica ha señalado que una de las claves para ingresar a *Espantapájaros* se encuentra en el “no saber” girondeano, puesto que expresa la crisis existencial que domina al sujeto textual. Sin embargo, existen ciertas zonas textuales, en las que es factible percibir la presencia de “certidumbres” que impiden la parálisis existencial del “no saber” e intensifican el carácter profundamente vitalista de la poesía del escritor argentino<sup>16</sup>.

Mi abuela –que no era tuerta– me decía:

(...) La costumbre nos teje, diariamente, una telaraña en las pupilas. Poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario, y aunque los mosquitos vuelen tocando la corneta, carecemos del coraje de llamarlos arcángeles. Cuando una tía nos lleva de visita, saludamos a todo el mundo, pero tenemos vergüenza de estrecharle la mano al señor gato, y más tarde, al sentir deseos de viajar, tomamos un boleto en una agencia de vapores, en vez de metamorfosear una silla en trasatlántico.

Por eso –aunque me creas completamente chocha– nunca me cansaré de repetirte que no debes renunciar ni a tu derecho de renunciar. El dolor de muelas, las estadísticas municipales, la utilización del aserrín, de la viruta y otros desperdicios, pueden proporcionarnos una satisfacción insospechada. Abre los brazos y no te niegues al clarinete, ni a las faltas de ortografía. Confeccionate una nueva virginidad cada cinco minutos y escucha estos consejos como si te

<sup>16</sup> Por momentos, la máquina escritural parece convertirse en una máquina de llanto: “Llorar a lágrima viva. Llorar a chorros. Llorar la digestión. Llorar en sueño. Llorar ante las puertas y los puertos. Llorar de amabilidad y de amarillo” (101). Olga Orozco, Susana Thénon, entre otras(os) investigadoras(es), se han detenido en este problema. Orozco escribe: “Y como resultado de tanto inconformismo, de tanto esfuerzo por cambiar el orden, la personalidad, las leyes llamadas naturales, la causalidad, la familia, tal vez lo único posible, en última instancia, sea llorar” (1978: 236); mientras que Thénon señala: “El vaivén se hace más nítido: la nostalgia de sus primeros libros se hace llanto declarado” (1968: 85). Empero, me parece arriesgado sostener que *Espantapájaros* desemboca en el llanto; por el contrario, se libera de los efectos catastróficos del dolor, opera sobre él, transformándolo, conduciéndolo a niveles insospechados de productividad y vida: “Llorarlo todo, pero llorarlo bien. Llorarlo con la nariz, con las rodillas. Llorarlo por el ombligo, por la boca” (101).

los diera una moldura, pues aunque la experiencia sea una enfermedad que ofrece tan poco peligro de contagio, no debes exponerte a que te inflencie ni tan siquiera tu propia sombra.

¡La imitación ha prostituido hasta los alfileres de corbata! (95)<sup>17</sup>.

El texto 14 sugiere que la abuela, una intensidad que ilumina una verdad en interdicto, forma bloque con una máquina de ver la realidad; no obstante, también se lee “¡Si no fuese por la esperanza de ver un poco mejor después de muerta”, lo que me insta a pensar que en “ese ver un poco mejor” se produce el acoplamiento de una máquina de lectura de la realidad. Desde esta entrada, “ver un poco mejor” implica abrir un campo de legibilidad entre los pliegues materiales captados por la máquina de observación y desplegar una analítica. La lectura crítica de la realidad negativiza y hace estremecer a las formas y contenidos que organizan lo real, como también a los dispositivos y signos productores de identidad<sup>18</sup>. Surgimiento de un saber problemático que hace relativo el “Yo no sé nada” (77) del texto inaugural. Entonces, cuando se expresan aseveraciones afirmativas como “La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación” (77) adviene la certeza de que las máquinas sociales disciplinan y encauzan perniciosamente las conductas y los deseos de los individuos. Por lo mismo, *Espantapájaros* abre pasajes que erosionan las relaciones maquínicas que afectan a los individuos y los condenan a una muerte ineludible; de esto deriva el ataque sistemático a la familia, a las instituciones, al nacionalismo, verdaderos puntos de gravedad que preservan y proyectan una manera de pensar la vida en el campo social. Es necesario, por lo tanto, poner obstáculos a las fuerzas que fluyen de los aparatos normativos y obturan los flujos vitalistas, dejar de ser la víctima sacrificial que augura la espectacularidad, el esplendor y la continuidad de una forma de organización social: “no hay otra

<sup>17</sup> El deseo de libertad impulsa a Girono a protegerse de los poderosos influjos de otras poéticas, lo que no equivale a decir que en su escritura es imposible detectar el diálogo con otras voces. Sobre el problema de las influencias, Pound escribía algo, aunque menos violento, parecido: “No permitas que el término *influencia* signifique para ti únicamente absorber y reproducir el vocabulario de uno o dos poetas a quienes da la casualidad que admiras” (Pound, 1983: 10).

<sup>18</sup> No se debe olvidar que la escritura de Girono se actualiza en un escenario social y político bastante definido, donde aún las fronteras no se han abierto a otros contactos. En Argentina, la dictadura del 30 hace evidente todo el aparato normativo de una sociedad cerrada, intensificándolo hasta convertir a la red social en opresiva. En este contexto, la construcción de la identidad se realiza sobre la base de las ideas de familia, institución y nación. La identidad de los sujetos se construye en función de los relatos cifrados en los libros escolares, en los museos, en los rituales cívicos, en los discursos políticos, pero también en los discursos literarios –tal es el caso, en Argentina, del discurso poético de Lugones que construye y consolida una identidad nacional oficial–. Al advertir esto, se comprueba el poder disolvente de una escritura que disloca las convenciones familiares, institucionales y nacionalistas, fuerzas relevantes en la constitución de los individuos.

escapatoria que la de optar, y resignarnos a cometer todos los incestos, todos los asesinatos, todas las crueldades, o ser, simple y humildemente, una víctima de la familia” (83). Este saber perturbador orienta la praxis escrituraria y la relación conflictiva que se establece con el modelo normativo de la sociedad.

Retomo el texto 14 para amplificar lo expuesto: “La costumbre” –que contribuye al establecimiento del individuo social– y “la sintaxis” –que produce una ilusión de equilibrio– constituyen dos instancias que instauran territorios y límites en las dimensiones social y estética. Estas inhiben otras maneras de relación –cifradas en “estrecharle la mano al señor gato”– y de movimientos –visibles en “en vez de metamorfosear una silla en trasatlántico”–. Por eso, se debe acceder a otras formas de expresión –“Abre los brazos y no te niegues al clarinete, ni a las faltas de ortografía”– y de contenido –“Confeccionate una nueva virginidad”. El texto revela las estrategias empleadas en la escritura para escamotear el “largo embrutecimiento”<sup>19</sup> que gravita en torno a los códigos dominantes, a saber, “renunciar” y producir “una nueva virginidad”. La renuncia tiene como correlato, en el plano del sujeto, el despojamiento del yo asignado, la superación del cuerpo grávido, la constitución siempre diferida de un sujeto-cuerpo móvil expuesto a intensos procesos de rostrificación; del mismo modo, signa la guerra política entre la máquina literaria y las máquinas sociales: “Cuando comienzo a dar patadas, es inútil que quiera contenerme. Necesito derrumbar las cornisas, los mingitorios, los tranvías (...) Nada me satisface tanto como hacer estallar, de una patada, los gasómetros y los arcos voltaicos. Preferiría morir antes que renunciar a que los faroles describan una trayectoria de cohete y caigan, patas arriba, entre los brazos de los árboles” (94). Quien ha renunciado “a las sociedades de beneficencia, a los ejercicios respiratorios, a la franela” (82) requiere, como lo he sugerido, un territorio apropiado para sus desplazamientos, el cual se alcanza mediante las operaciones realizadas sobre el lenguaje<sup>20</sup>. *Espantapájaros* se instala en un borde difuso, desde donde deben intentar observarse las tensiones en las formas de expresión y de contenido. La escritura enseña el trayecto de un sujeto que está siendo tironeado hacia los bordes, pero que necesita dirigir la mirada hacia los centros para dar “patadas” a “los edificios públicos”. Doble seducción que incide en los movimientos del sujeto; éste no puede desterritorializarse de manera absoluta, porque aún lo capturan los fragmentos de realidad recogidos por la máquina de observación con la que hace bloque. El sujeto girondiano, por lo tanto, experimenta en esta zona intermedia

<sup>19</sup> En *Membrete* se encuentra la penúltima estrofa del texto 14 de *Espantapájaros*, precedida de la aseveración “La vida es un largo embrutecimiento” (72).

<sup>20</sup> Esto, según Enrique Molina (1998), permite instalar la fuga del sujeto como una de las características de la poética girondiana.

un movimiento de entrada y salida, de flujo y reflujo, entre territorios disímiles, resultado de la operación de las máquinas de observación y lectura de la realidad presentes en *Espantapájaros*. El poema se despliega y repliega, conjuga en un impensado cruce la destrucción y la creación, por lo que la migración define su carácter y no la completa separatividad, aquella que establecerá la aparente unidad en lo múltiple y heterogéneo<sup>21</sup>: “Mi vida resulta así una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, una explosión de fuerzas encontradas que se entrechocan y se destruyen mutuamente” (87).

He sugerido que en *Espantapájaros* la máquina de observación está conectada y supeditada a una máquina de lectura de la realidad. El diagrama textual, por consiguiente, adopta un nuevo diseño: los pliegues de materialidad continúan debilitando la vida, pero son más relevantes e intensos los pliegues que hacen visible a un sujeto deseante, los cuales he signado como pliegues del alma. Desde este acceso, la máquina escritural no sólo corta los flujos de las máquinas sociales, sino que produce otros que se lanzan libérrimos a la búsqueda de espacios de positividad y dilatan el campo de acción del sujeto. Reconversión de la mirada desde el mundo y desde los otros hacia sí mismo<sup>22</sup>, hacia la fascinante mirada introspectiva del sujeto<sup>23</sup>. Paso decisivo a una escritura que cartografía no sólo a la ciudad moderna, sino que también las habitaciones y los misteriosos habitantes de la ciudad interior. La irrupción sistemática de los pliegues del alma, que la máquina de leer pone en escena, permite determinar que los veinticuatro textos confirman la travesía por “alguno de los agujeritos que hay en el

<sup>21</sup> La presencia en el texto 15 de quien “abandonó sus costumbres y sus cofres de sándalo” (96), para hacerse indiscernible e imperceptible entre las “piedras que se acuestan en los caminos” debe pensarse como una aspiración vedada al sujeto textual, la última frontera quizá a la que accede quien ha emprendido el largo y complejo viaje hacia sí mismo: todos los rostros se han agitado en la llama, todas las posibilidades y todos los esponsales se han efectuado, y el mundo y todo lo que contiene se hace uno en el sujeto, quien deviene así indiscernible de las cosas y los seres que habitan en la luz y en las tinieblas.

“En vano los peregrinos acudieron, de todas partes, con sus oraciones y sus ofrendas. En vano se extremaron, ante su indiferencia, los ríos de la cábala y de la mortificación. Ni las penitencias, ni las cosquillas consiguieron arrancarle tan siquiera un bostezo, y en medio del espanto se comprobó que mientras el verdín le cubría las extremidades y el pudor de su cuerpo se iba transformando, poco a poco, en una de las piedras que se acuestan en los caminos para empollar gusanos y humedad” (97).

En el sujeto textualizado, al parecer, lo otro desaparece incorporado al yo. La libertad produjo la desconexión del yo, la relación de uno consigo mismo, y lo empujó a otras relaciones y conjunciones; trayecto perturbador, experiencia donde el sujeto se vuelve otro para intentar acceder a una verdad silenciada y misteriosa, recorrido que insinúa nuevas claves para desplegar una ética.

<sup>22</sup> La respuesta que da Sócrates a Menón en “Menón o de la virtud” confirma lo expuesto: “Por consiguiente, es preciso que nos consagremos con todo cuidado a nosotros mismos antes que a ninguna otra cosa, y que busquemos a alguno que nos haga mejores por cualquier medio que sea” (1957: 444).

<sup>23</sup> Esto explica la imposibilidad de la realización del sujeto textual en la dimensión amorosa convencional. La insistencia en esta fractura hace patente la reconversión de la mirada.

cielo" (37), cifrada en "El tren expreso" de *Calcomanías*. Dado que "la muerte es un país donde no se puede vivir" (92), la escritura busca la salida, el pasaje y la fuga que eclipsen el imperio de los pliegues materiales de negatividad y, por otro lado, procura que los flujos del alma, contenidos por fuerzas productoras de una identidad homogénea y unívoca, se manifiesten en absoluta independencia. La escritura poética ilumina la tensión entre la realidad legible y un sujeto deseante visible o la tensión entre los pliegues materiales y los pliegues del alma. Escritura de la revolución continua, donde se enfrentan fuerzas disciplinarias que obturan la vida y la indisciplina estética como una fuerza obstinada y vitalista que socava los basamentos y las estrategias de las máquinas sociales, esas "máquinas de coser (que) amenazan zurcirnos hasta los menores intersticios" (102), para conseguir "gritar con voz virgen y ancestral: / ¡Viva el esperma... aunque yo perezca!" (103).

La conjunción de las superficies de expresión y de contenido es garante de la tesis que integra sin diferenciación palabra y sujeto, escritura y cuerpo. En *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *Calcomanías*, el cuerpo del flâneur, a partir del plegado de realidad que efectúa, experimenta la misma violencia que la que el poder ejerce sobre el cuerpo de los individuos. De tal manera, el cuerpo diagramático y poemático deviene en un cuerpo vacío, sensorial y pensativo, el cual se va llenando con los fragmentos de realidad con los que entra en relación. El cuerpo-poema, sin embargo, instala frente a los pliegues materiales de negatividad la urgencia de los pliegues del alma, los que abren una salida hacia otras formas de organización social, de subjetivación del yo y de operar sobre el lenguaje. *Espantapájaros* es un texto que da continuidad a lo propuesto en las obras anteriores, por lo que profusamente se manifiestan flujos deseantes que remiten al alma del sujeto textual. En suma, escritura del alma, escritura de la subjetivación del yo que encuentra en una particular disposición y despliegue del cuerpo la estrategia para concretarse.

Para que advenga la escritura del yo, para que la escritura erosione la hegemonía de los rostros asignados y se convierta, como lo han advertido Maurice Blanchot y Elías Canetti, en guardiana de las metamorfosis<sup>24</sup>, la aparente uni-

<sup>24</sup> Elías Canetti en "La profesión del escritor", discurso pronunciado en Munich (enero, 1976), advierte que el rol del escritor no puede ser otro que el de convertirse en custodio de las metamorfosis. Un fragmento señala:

"Esto suena demasiado a resumen y tendrá poco valor si no intentamos dilucidar lo que un escritor debe poseer hoy en día para tener derecho a serlo.

Lo primero y más importante, diría yo, es su condición de custodio de las metamorfosis..." (1994: 354-355). Maurice Blanchot en *El libro que vendrá* expresa: "Libros, escritos, lenguaje están destinados a metamorfosis que aceptan ya, sin que lo sepamos, nuestras costumbres, pero que rechazan aún nuestras tradiciones" (1992: 27).

dad del sujeto se fractura y experimenta su disolución. El lenguaje ha estallado y habita sólo en la ingravidez de un diseño fragmentario; pero también ha estallado la molaridad del sujeto, el cual sólo es identificable en su desmembramiento, en su condición fragmentaria e ingrávida.

La opción de supervivencia, los trayectos de fuga y transmigración pueden concretarse en tanto el sujeto expropia al poder el lugar destinado a los trabajos de disciplinamiento y regulación sociales. Es en función de esta sustracción que el sujeto textual de *Espantapájaros* puede ingresar a zonas en las que captura y es capturado por lo heterogéneo minoritario, ampliando los movimientos de sus libros previos. Arrebatarle al poder el cuerpo, el lugar de su ejercicio, no sólo para que éste se sature hasta el límite de fragmentos de realidad, sino que también para que se convierta en el lugar de los esponsales siniestros, de las síntesis disyuntivas, de la resistencia al poder. Es así como el cuerpo deviene en escritura; es así como el diagrama textual se edifica sobre la base de un cuerpo desarticulado, fragmentario y atractivo, el cual produce “un yo emplumado que se burla de la ley de gravedad” (Thénon, 1968: 84). La imagen de la sombra escindida de su cuerpo contribuye al esclarecimiento del problema:

¿Será posible que hayamos vivido junto a ella sin habernos dado cuenta de su existencia? ¿La habremos extraviado al doblar una esquina, al atravesar una multitud? ¿O fue ella quien nos abandonó, para olfatear todas las otras sombras de la calle?

La ternura que nos infunde su presencia es demasiado grande para que nos preocupe la contestación a esas preguntas. (88).

El cuerpo del sujeto textual ha sido abandonado por su sombra. Esta deviene en viajera y entra en vecindad con “las otras sombras de la calle”, en un territorio tan virtual y evanescente como los formantes del bloque en devenir que el texto singulariza a partir del puente olfativo. La escritura, en este momento, enseña el carácter de los desplazamientos y agenciamientos con que se construye. La presencia de la sombra autónoma cifra la superación de la rigidez y gravedad del cuerpo, y la instalación de un cuerpo-sombra ingrávido; un cuerpo-sombra sin órganos, un simulacro de cuerpo, un cuerpo-fantasma que entra en relación con los espíritus que recorren el territorio de la ciudad<sup>25</sup>. Cuerpo sin

<sup>25</sup> El cuerpo-sombra, el cuerpo sin órganos (Artaud), a partir del cual se construye el sujeto, sólo puede evolucionar a-paralelamente con cuerpos tan ingravidos como él. De ahí que sea posible abrir una zona de convergencia y vecindad con la mujer sólo cuando ésta experimenta la superación de la gravedad corporal: “Los únicos brazos entre los cuales nos resignamos a pasar la vida, son los brazos de las Venus que han perdido los brazos” (63). El privilegio y exaltación de la mujer etérea, de “las Venus que han perdido los brazos”, por sobre la mujer pedestre, da cuenta de lo anterior. La escritura

órganos, cuerpo-fantasma, simulacro de cuerpo en donde se efectúan los agenciamientos del sujeto: intensidades que revelan el verdadero poder disolvente de la escritura. He planteado que *Espantapájaros* cartografía preferentemente la ciudad interior; de esto deriva, sin duda, el que los devenires del sujeto, el contacto entre las sombras, utilicen el diseño de la ciudad –“las calles”– para su actualización. En Gironde, todo deviene ingrátido –el lenguaje, el cuerpo, la ciudad–, lo que sugiere que las estrategias para aproximar la vida no se manifiestan sólo para satisfacer objetivos individuales, sino que también colectivos<sup>26</sup>. La escritura poética girondeana, por lo tanto, se hace mucho más activa y dinámica; la sombra no se separa del cuerpo para perecer entre las “ruedas de un tranvía”, como sucede en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*; la sombra ahora deviene en viajera, enfrentándose –y superando– a los flujos maquínicos de la modernidad. Todo intento por aproximarse a los trayectos y contagios del sujeto debe considerar a éste como resultado de una experiencia de disolución y reconfiguración del cuerpo. Así es factible pensar lo que, por ejemplo, se encuentra cifrado en el texto 6:

Si por casualidad, cuando me acuesto, dejo de atarme a los barrotes de la cama, a los quince minutos me despierto, indefectiblemente, sobre el techo de mi ropero.

Mi digestión inventa una cantidad de crustáceos, que se entretienen en perforarme el intestino. Desde la infancia, necesito que me desabrochen los tiradores, antes de sentarme en alguna parte, y es rarísimo que pueda sonarme la nariz sin encontrar en el pañuelo un cadáver de cucaracha (84).

---

de Gironde transfigura en escritura de la seducción, al momento en que los signos se entrelazan en su absoluto vaciamiento significativo, en la pérdida de su profundidad; así mismo, los cuerpos se enlazan y conjugan, cuando han abandonado su condición gravítica, cuando son pura superficie, pura intensidad en movimiento: “¡Qué delicia la de tener una mujer tan ligera..., aunque nos haga ver, de vez en cuando las estrellas! ¡Qué voluptuosidad la de pasarse los días entre las nubes... la de pasarse las noches en un solo vuelo!” (78).

<sup>26</sup> Theodor Adorno en “Discurso sobre poesía lírica y sociedad” (*Notas sobre literatura*, 2003) indica que el contenido de la poesía lírica tiene carácter universal. Tal universalidad, continúa el filósofo alemán, del contenido lírico es esencialmente social, por lo que en la aparente soledad del poema se escucha la voz de la humanidad. Por otro lado, Deleuze y Guattari señalan, en *Kafka por una literatura menor*, que una de las características de las literaturas menores es su dimensión política, es decir, “su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política” (1990: 28). Además, si advertimos el carácter colectivo de la enunciación (tercera característica de las literaturas menores), se intensifica la presencia del flujo que va desde la individuación hacia la universalidad, rasgo singularizador de las obras líricas. Sobre este aspecto de la escritura de Oliverio Gironde, volveré más adelante.

El cuerpo se eleva “sobre el techo”, su tránsito hacia un más allá que se intuye positivo no cesa. En esos trayectos estalla el contagio con entidades de otros reinos: los “crustáceos” y las “cucarachas”. El cuerpo se ha vaciado, el cuerpo ha devenido en cuerpo sin órganos, casilla vacía que aguarda a una multitud de ocupantes sin sitio.

### **LA RELACION DE UNO CONSIGO MISMO COMO RESPUESTA AL HASTIO DE VIVIR**

El viaje introspectivo del sujeto, su inmóvil errancia, es posible en el espacio del poema en cuanto éste ha abandonado las profundidades, es decir, en tanto se ha desconectado de las máquinas sociales productoras de sentido, para transfigurarse en pura superficie. Sobre el diagrama textual, la identidad raíz no encuentra dónde arraigarse, dónde instalar su verdad. El espejo, en el cual se reflejaba el rostro asignado por las costumbres, la moral, la religión, la idea de nación, la literatura es ahora lo revocado; sus fragmentos se diseminan, pueblan en todas direcciones el cuerpo-poema, permiten que rostros de espíritus viajeros se manifiesten y enseñen su diferencia. El texto 8 es profundamente revelador:

El hecho de tomar la menor determinación me cuesta un tal cúmulo de dificultades, antes de cometer el acto más insignificante necesito poner tantas personalidades de acuerdo, que prefiero renunciar a cualquier cosa y esperar que se extenuen discutiendo lo que han de hacer con mi persona, para tener, al menos, la satisfacción de mandarlas a todas juntas a la mierda (87).

La identidad raíz ha devenido en identidad rizomática. El sujeto textual experimenta intensos y mudables procesos de rostrificación; por lo mismo, su personalidad, como bien lo explicita el fragmento anterior, se multiplica en un sinnúmero de personalidades. La emergencia de simulacros de yo es obligada a pensar el problema del sujeto en función de su carácter heterogéneo y múltiple. La danza de los rostros, que se hace visible por la manifestación de los pliegues del alma y determina las intensidades que se actualizan en el cuerpo sin órganos, revela toda la turbulencia del conflicto interno. El sujeto ingresa a una dimensión indeterminada, donde se suspende la voluntad y se deterioran las unicidades corporal e identitaria: zona en donde los sentidos y los órdenes que gobiernan en el entramado social son desplazados por una efervescencia caótica. El sujeto, doblado sobre sí mismo, se aleja de la identidad raíz para transmigrar e intentar mirarse en el lugar en que ya no está, en el rostro que una vez incorporado

desaparece<sup>27</sup>, porque “somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte” (Paz, 1998: 266). A partir de lo anterior, es factible proponer que la instancia caótica se presenta como un umbral en el cual invariablemente sujeto, cuerpo y palabra se instalan y combinan. En este momento, me parece prudente retomar el fragmento citado, ya que está textualizado ahí el descontrol y enfrentamiento de las diversas personalidades del sujeto. Es la proliferación de rostros, de personalidades, lo que ocasiona la guerra interna<sup>28</sup>. Estas “personalidades” constituyen, por lo tanto, la diversidad de rostros o los agenciamientos de cuerpos que se conjugan conflictivamente: “El hecho de que se hospeden en mi cuerpo es suficiente, sin embargo, para enfermarme de indignación” (86).

Todas las conexiones, yuxtaposiciones y combinaciones son posibles en el reino de lo inestable, de lo múltiple y heterogéneo, donde todo muta y cambia, sin leyes y sin fronteras; por lo tanto, los centros, la homogeneidad, las jerarquías, los sistemas son desplazados. En ese lugar, se ha suspendido el poder de la individuación social, pues el sujeto se encuentra expuesto al contagio con los espíritus que dilatan y complejizan la mirada de sí mismo. En este contexto, surge un sujeto, cansado y disconforme<sup>29</sup>, que se despoja de la gravidez para diseminarse, multiplicarse y hacerse heterogéneo en función de la transmigración: “Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades” (86), “A mí me encanta la transmigración” (98). Quien ha ingresado al caos comprueba, inerme, cómo es tocado por la diferencia. Esta se encuentra, desde este momento, inscrita en él, deja de ser un externo al ser plegada en el cuerpo-sujeto: arruga pertinaz, que es él mismo enfrentado a una “oscilación entre dos órdenes distintos” (Bergson, 1936: 56). Resulta impensable anular la condena de la multiplicación de lo diferente, separarse de los espíritus que acechan para incorporarse a la danza del cuerpo crepi-

<sup>27</sup> Delfina Muschietti señala que el yo travestido, desde *Espantapájaros* hasta *En la masmédula*, es incapaz de reconocerse. Me parece adecuada la observación, siempre que ese “reconocerse” remita a la adquisición de un saber de sí que le conceda una nueva unidad al sujeto. En Gironde, el sujeto se subjetiva en función de un trayecto en donde está deviniendo otro constantemente; por lo tanto, la nueva unidad resulta impensable, ilusoria, queda diferida. No obstante, en cada estado del sujeto, en lo heterogéneo minoritario con que se relaciona, me parece, es factible visualizar una instancia que permite un conocimiento de sí mismo.

<sup>28</sup> En esta dirección se desliza un signo que revela una nueva forma de organización del entramado social, ya que en el cuerpo sin órganos se actualiza una micro sociedad en crisis que busca ser modificada y corregida en el acuerdo de todos sus formantes: “En vez de contemporizar, ya que tienen que vivir juntas, ¡pues no señor!, cada una pretende imponer su voluntad, sin tomar en cuenta las opiniones y los gustos de los demás” (86).

<sup>29</sup> Olga Orozco escribe, en “Oliverio Gironde frente a la nada y lo absurdo”, lo siguiente: “*Espantapájaros* es el testimonio exuberante de un esencial disconformismo” (1978: 235).

tante. Cuando surge el deseo de “mandarlas a todas juntas a la mierda”, escucho el eco apenas audible de la identidad raíz que intenta desesperada su defensa; intuyo, además, su retirada.

La palabra poética, insisto, se convierte en una práctica reflexiva e intuitiva de la libertad, que Girono reconoce como “*indispensable* a toda creación espiritual” (1999: 325)<sup>30</sup>; ésta exige para su concreción el plegamiento del sujeto enunciante al interior del poema: ejercicio de uno sobre sí mismo, viaje interminable por los jardines interiores del ser. Es el “conócete a ti mismo” socrático<sup>31</sup> en bloque con el “cuidado de uno mismo”, en síntesis, lo que trae como correlato la revisión y disolución de la identidad asignada por la sociedad normalizadora, y la inversión de la relación de fuerza sujeto-sociedad, pues cuando estallan en movimiento los pliegues del alma, cuando el cuerpo abandona el influjo de su “esqueleto”<sup>32</sup> y cuando el lenguaje se despoja de sus marcas de poder y saber adviene “la Gran Danza”<sup>33</sup>, evidencia de la llama interior, del sujeto de acción que se sirve del cuerpo y del lenguaje para proclamar por sobre la muerte el derecho a la libertad y a la vida.

En este momento, el yo disciplinado, el yo maquinado por la sociedad, que condena al hombre a la muerte cifrada en el olvido de sí mismo, se fractura e innumerables yoes lo enfrentan, lo despojan de su señorío. Un ejercicio reflexivo-intuitivo-crítico posibilita, entonces, la presencia, momentánea hija del relámpago y “la tartamudez” (71), de disímiles entidades. “El límite de los reinos desaparece” (83) y el sujeto, abolidas las fronteras, busca una salida, evoluciona

<sup>30</sup> La cita corresponde a “El periódico *Martín Fierro*. Memoria de sus antiguos directores”, texto preparado y redactado por Girono a petición de Evar Méndez, Alberto Prebisch y Eduardo J. Bullrich –sus compañeros en la dirección del periódico–. La memoria fue leída por Córdoba Iturburu en un acto organizado por la Comisión Directiva de la Sociedad Argentina de Escritores, con motivo de cumplirse veinticinco años de la aparición del periódico *Martín Fierro*, en la Casa del Escritor el 27 de octubre de 1949.

<sup>31</sup> Beatriz de Nóbile escribe en relación con este aspecto de la escritura de Girono lo siguiente: “Es además una búsqueda de sí mismo, un viaje introspectivo a través de sus propios laberintos. Ejerce el tan viejo y poco practicado principio socrático: ‘conócete a ti mismo’, sin desestimar a ninguno de sus huéspedes (o maneras de ser), desde el más sublime, pasando por el sensual, el corrupto, el filósofo, el poeta, el maldito que desea los mayores desastres para su prójimo, hasta el más común de los mortales” (1972: 56).

<sup>32</sup> En *Membretes* se lee: “la nacionalidad es algo tan fatal como la confirmación de nuestro esqueleto” (66).

<sup>33</sup> “Así como la voz canta enajenada, así como la llama canta locamente entre la materia y el éter furiosamente ruge y se precipita, la Gran Danza, oh amigos míos, ¿no es esa liberación de nuestro entero cuerpo dominado por el espíritu de la mentira, y de la música que es mentira, y ebrio de la negación de la nula realidad? Vedme ese cuerpo que, salta como la llama a la llama reemplaza; ved cómo huella lo verdadero y lo patalea; cómo destruye furiosamente, gozosamente, el lugar mismo en que se halla y cómo le embriaga el exceso de sus mudanzas” (Valéry, 1940: 47).

a-paralelamente con seres señalados como insignificantes por el poder: fantasmas que deambulan, espíritus, ingresan al campo de los afectos, de las intensidades, al campo de la gran danza, de la llama vivida que agita y estremece al ser, recordándole su existencia:

Yo, al menos, tengo la certidumbre que no hubiera podido soportarla sin esa aptitud de evasión, que me permite trasladarme adonde yo no estoy: ser hormiga, jirafa, poner un huevo, y lo que es más importante aún, encontrarme conmigo mismo en el momento en que me había olvidado, casi completamente, de mi propia existencia (99).

La insistencia en la fuga del sujeto, la recurrente "aptitud de evasión", se resuelve en la estrategia esencial para el diálogo de uno consigo mismo: "Sólo después de arrojarlo todo por la borda somos capaces de ascender a nuestra propia nada" (73)<sup>34</sup>. La confianza en la vida exterior se ha perdido; es necesario, por lo tanto, producir un simulacro de vida más plena. A partir de la desidentificación, del despojamiento del yo y de la producción de un espacio lábil en el cuerpo-poema, el sujeto deviene en "hormiga" o "jirafa", pero también en "gato", "abejorro", "caballo", "zanahoria", "manzana", "piedra", etc. Son estos devenires, que hacen sentir al sujeto "tan cerca de los herbívoros como de los cristalizados o de los farináceos" (83), en definitiva, la prueba de la transfiguración del ser que respira de sí mismo. Empero, lo que aquí interesa no es la revelación de un saber último, sino la problematización de los saberes existentes que no se encuentran en sincronía, por ejemplo, con lo deseado por Spinoza, quien sostiene que "la sabiduría no es una meditación de la muerte, sino que de la vida"<sup>35</sup>; no es la implementación de una verdad que se imponga a los juegos de verdad del entramado social, sino que es el trayecto donde los saberes eventualmente se forman. En este trayecto, quien estaba subyugado se libera, se dilata, se eleva, encuentra una medicina para el hastio de vivir. Se obtiene, en consecuencia, una energía que ayuda a dislocar la negatividad y a experimentar el influjo de la vida: "¡Qué delicia la de metamorfosearse en abejorro, la de sorber el polen de las rosas! ¡Qué voluptuosidad la de ser tierra, la de sentirse penetrado de tubérculos, de raíces, de una vida latente que nos fecunda... y nos hace cosquillas!" (98). Desde este acceso, es posible sostener que el resultado de estos devenires del sujeto activa una estrategia de sanación individual y colectiva, una estrategia para exorcizar a la muerte<sup>36</sup>. Escribir se convierte así en una experiencia, cuya significa-

<sup>34</sup> La cita corresponde a *Membretes*.

<sup>35</sup> La cita la he recogido de *Ética para Amador* de Fernando Savater. Ver referencias bibliográficas.

<sup>36</sup> Elías Canetti escribe con extraordinaria precisión y belleza acerca del sentido que adoptan las metamorfosis en la escritura: "Las mil formas de vida que penetran en él (el escritor) y quedan

ción social más relevante se elucida en conjurar la muerte política de los otros. Es tarea del escritor-abejorro, del escritor-molécula terrígena, del escritor devenido en otro no “dejar a la humanidad en los brazos de la muerte” (Canetti, 1994: 363).

*Espantapájaros* evidencia una forma de ejercicio del poder profundamente perturbadora de las estrategias con que éste se actualiza en los sistemas integrados al entramado social. Es la fuerza ejercida sobre sí misma, es una tecnología del poder que encuentra su génesis y su praxis en el interior del sujeto y no en la relación con individuos, colectividades o sistemas; fuerza que, al decir de Platón o de Cicerón, anima al sujeto, lo moviliza por un movimiento interior y suyo<sup>37</sup>. Este poder de lo uno sobre sí mismo inhabilita, como ya lo he sugerido, la sobre-codificación disciplinaria y puede desencadenar, además de una transformación individual, nuevas maneras de contacto con los otros<sup>38</sup>. Estar con uno mismo, ingresar a los laberintos del ser, es estar con lo otro, es conectarse a cada instante con un rostro o una “personalidad” diferentes<sup>39</sup>. Establecer “vínculos de consanguinidad” (83) con seres de otros territorios y reconocerlos en la propia interioridad hace surgir los caminos que pueden gestar una ética, cuya producción resulta insostenible sobre la base de los códigos que organizan sistemas

---

aisladas en todas sus manifestaciones, no se unen luego para formar un simple concepto en su interior, pero le dan la fuerza necesaria para enfrentarse a la muerte y se convierten así en algo universal” (1994: 363).

<sup>37</sup> Cicerón en *La república* advierte: “Todo lo que es agitado por un impulso externo está inanimado, y lo que está animado es movido por un movimiento interior y suyo. Esta, pues, es la propia naturaleza del alma” (1944: 181). Cicerón retoma en su reflexión las ideas de Platón sobre la naturaleza del alma: “En efecto, todo cuerpo que es movido por un impulso extraño es inanimado; todo cuerpo que recibe el movimiento de un principio interior es animado; tal es la naturaleza del alma” (1957: 140). El pensamiento de Platón y Cicerón sobre el alma, en este momento, permite comprender cómo las dependencias exteriores pueden convertirse en un obstáculo para el sujeto en tanto que reconoce como natural y propio del alma la libertad de movimiento. Me parece pertinente remarcar que este trabajo comprende al alma, a partir de la lectura que realiza Foucault de Platón, como “sujeto de sus acciones en tanto que se sirve del cuerpo y de sus facultades” (1994: 49).

<sup>38</sup> “Si uno se ocupa de sí mismo como es debido, es decir, si uno sabe ontológicamente quién es, si uno es consciente de lo que es capaz, si uno conoce lo que es ser ciudadano de una ciudad, ser señor de su casa en un *oikos*, si sabe qué cosas debe temer y aquéllas a las que no debe temer, si sabe qué es lo que debe esperar y cuáles son las cosas, por el contrario, que deben de serle completamente indiferentes, si sabe, en fin, que no debe temer a la muerte, pues bien, si sabe todo esto, no puede abusar de su poder en relación con los demás” (Foucault, 1994: 119). Foucault considera que la clave para generar una relación adecuada entre los humanos pasa por la implementación de una ética del cuidado de uno mismo, la cual permitirá el dominio crítico de las instancias del yo y provocará una nueva manera de relación con los otros.

<sup>39</sup> “Desde que estoy conmigo mismo, es tal la aglomeración de las que me rodean, que mi casa parece el consultorio de una quiromántica de moda. Hay personalidades en todas partes: en el vestíbulo, en el corredor, en la cocina, hasta en el W.C.” (86).

en la sociedad<sup>40</sup>; por lo mismo, en Gironde lo ético adquiere la significación destacada por Savater, es decir, “lo ético es el gran escándalo, la mayor provocación a lo establecido” (1975: 72). Despojada de la individuación disciplinaria, el sujeto, a través de su carácter múltiple, percibe que en él se encuentra inscrito el otro, por mínimo que parezca y, en consecuencia, “comprende la diferencia en sí, lo desigual en sí” (Deleuze, 1971: 380). Sólo entonces es posible “estrecharle la mano al señor gato” (95). El sujeto, desde esta perspectiva, puede pensarse como un acontecimiento de lo otro, como un lugar vacío y móvil que ocupa lo incalculable libre. Tal aseveración es fundamental, pues explica los vínculos que, entre el sujeto y lo otro, establecen los textos definitivos de Gironde: *Persuasión de los días* y *En la masmédula*.

La práctica de uno consigo mismo se da en Gironde como mecanismo para conjurar las erradas costumbres, las coerciones y dependencias establecidas, las imposturas, los mitos existentes, etc. Sobre ese fondo de extravío, el sujeto se hace cargo de sí mismo, se purifica o transfigura; sólo se encuentran él y sus rostros en la fragmentación del cuerpo-poema, sin tradición social, sin tradición mitológica y sin un sistema formalizado de pensamiento; en efecto, “la de Oliverio es una ética a la que se arriba trasponiendo límites, fundada no en un sistema legal o en una doctrina religiosa sino en el cultivo de una poética vital” (Rodríguez Pésico, 1999: 380). Desde esta perspectiva, la ética a la que en potencia se puede aspirar está determinada por la desconexión de la máquina literaria y las máquinas ideológicas sociales; por la recuperación del lenguaje, que sólo se remitía a designar cuerpos y manifestar un yo, lograda sobre la base de la construcción en fragmentos de una lengua extraña y vital; y por la disolución de las unicidades corporal e identitaria del sujeto y su posterior reproducción, cuyos signos distintivos se resuelven en la proliferación de rostros y en la inscripción de la diferencia. Estas instancias se convierten en estrategias esenciales para la liberación del sujeto, el dominio de sí mismo, el nacimiento de una terapéutica individual y colectiva, y una manera alternativa de relación con los otros, rasgos todos que constituyen la verdadera materialidad de la ética inmanente a la escritura girondeana. En definitiva, la ética íntima de *Espantapájaros* surge como resultado de una exploración estética en donde el alma, el sujeto de acción, moviliza y se incorpora al espacio inconcluso del cuerpo-poema indescifrable.

<sup>40</sup> Enrique Molina (1998) lee en *Persuasión de los días* en *En la masmédula* el surgimiento de la ética girondeana; me parece, sin embargo, que en *Espantapájaros* ya se encuentran cifrados sus componentes materiales básicos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Adorno, Theodor W. 2003. *Notas sobre literatura. Obra completa*, 11. Madrid: Akal.
- Alvarado Jiménez, Ramón. 1991. "Géneros y estrategias del discurso". En *Versión*, octubre.
- Anderson Imbert, Enrique. 1954. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Asturias, M. Angel. 1999. "En la masmédula". En: Oliverio Girondo, *Obra completa* (edición crítica coordinada por Raúl Antelo). Madrid: Editorial Universitaria: 655-656.
- Bajtín, Mijaíl. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland. 1967. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Ed. Jorge Alvarez.
- Blanchot, Maurice. 1992. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Bergson, Henri. 1936. *El pensamiento y lo movible* (Ensayos y conferencias). Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.
- Bueno, Mónica. 1997. "La escritura de Oliverio Girondo: la utopía de vanguardia". En: *CELEHIS*, año 6, N° 9: 11-26.
- Canetti, Elías. 1994. *La conciencia de las palabras*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cicerón, Marco Tulio. 1944. *La república. Las paradojas*. Buenos Aires: Editorial Glem.
- Corral, Rose. 1999. "Relectura de *Espantapájaros (Al alcance de todos)*". En: Oliverio Girondo, *Obra completa* (edición crítica coordinada por Raúl Antelo). Madrid: Editorial Universitaria: 587-599.
- Chiampi, Irlemar. 2000. *Barroco y modernidad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles. 1971. *Lógica del sentido*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- , 1996. *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. 1990a. *Kafka, por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- , 1990b. *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- De Nobile, Beatriz. 1972. *El acto experimental; Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Derrida, J. y Roudinescu, E. 2003. *Y mañana, qué*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel. 1994. *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- , 1997. *Las palabras y las cosas*. México: D.F., Siglo Veintiuno Editores.
- , 2000. *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Girondo, Oliverio. 1999. *Obra completa* (Edición crítica coordinada por Raúl Antelo). Madrid: Editorial Universitaria.
- Martínez Cuitiño, Luis. 1988. "Girondo y sus estrategias de vanguardia". En: *Filología*, año XXXIII, N° 1: 151-176.
- Masiello, Francine. 1986. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachete.

- Masiello, Francine. 1999. "Oliverio Gironde: naturaleza y artificio". En: Oliverio Gironde. *Obra completa* (Edición crítica coordinada por Raúl Antelo). Madrid: Editorial Universitaria: 404-417.
- Molina, Enrique. 1998. "Prólogo". En: Oliverio Gironde. *Persuasión de los días. En la masedula*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Muschiatti, Delfina. 1988. "El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia (César Vallejo, Oliverio Gironde)". En: *Filología*, año XXIII, N° 1: 127-149.
- Muschiatti, Delfina. 1999. "Oliverio Gironde y su tienda nómada". En: Oliverio Gironde. *Obra completa* (edición crítica coordinada por Raúl Antelo). Madrid: Editorial Universitaria: 369-378.
- Orozco, Olga. 1978. "Oliverio Gironde frente a la nada y lo absoluto". En: *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 335: 226-250.
- Paz, Octavio. 1998. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Pellegrini, Aldo. 1964. *Oliverio Gironde*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Platón. 1957. *Diálogos escogidos*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Pound, Ezra. 1983. *El arte de la poesía*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Rodríguez Pérsico, Adriana. 1999. "Gironde o el triunfo de una ética posagónica". En: Oliverio Gironde. *Obra completa* (edición crítica coordinada por Raúl Antelo). Madrid: Editorial Universitaria: 379-403.
- Savater, Fernando. 1975. *De los dioses y del mundo*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Savater, Fernando. 2001. *Ética para Amador*. Buenos Aires: Ariel.
- Scrimaglio, Marta. 1974. *Literatura argentina de vanguardia*. Buenos Aires: Biblioteca.
- Schwartz, Jorge. 1991. *Vanguardismo y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Schwartz, Jorge. 1996. "La trayectoria masedular de Oliverio Gironde". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°s 553-554: 217-230.
- Schwartz, Jorge. 1999. "Ver/Leer: el júbilo de la mirada en Oliverio Gironde". En: Oliverio Gironde. *Obra completa* (edición crítica coordinada por Raúl Antelo). Madrid: Editorial Universitaria: 490-512.
- Thénon, Susana. 1968. "Oliverio Gironde: una historia del fervor". En: *Sur* N° 315: 82-87.
- Todorov, Tzvetan. 1996. *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Valéry, Paul. 1940. *El alma y la danza*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Yurkievich, Saúl. 1999. "El relato limítrofe". En: Oliverio Gironde. *Obra completa* (Edición crítica coordinada por Raúl Antelo). Madrid: Editorial Universitaria: 705-710.