

APROXIMACIÓN A UN TEXTO DE VANGUARDIA: *ESPANTAPÁJAROS*
(*Al alcance de todos*) de Oliverio Girondo

ROSE CORRAL
El Colegio de México

«En *Espantapájaros* todas son fecundaciones del porvenir, y lo inventado en ese libro no tiene aún nombre».

Ramón Gómez de la Serna,
Retratos contemporáneos.

«Girondo es un violento. Mira largamente las cosas y de golpe les tira un manotón», escribe Borges en 1925 en un conocido texto dedicado a *Calcomanías*, el segundo libro de poesía de Girondo.¹ Desde la quietud y serenidad del arrabal, alejado de las «novedades ruidosas»,² el Borges de *Fervor de Buenos Aires*, que confiesa sentirse «provinciano junto a él», subraya que la modernidad de Girondo está en la eficacia de su mirada, en la «afanosa puntería» de su «desenvainado mirar», por medio del cual «las cosas dialoguizan, mienten, se influyen». Después de Borges, la crítica ha insistido en la avidez del primer Girondo por registrar, por medio de imágenes visuales impregnadas de dinamismo, el mundo exterior cambiante que el poeta va descubriendo en sus viajes. En este sentido se habla de un «poeta-ojo» para quien el «ver» se convierte en «la máxima moral y estética»³ que rige su literatura, de un «ojo perceptor»⁴ que

1. Publicado inicialmente en *Martín Fierro*, 18: 1925, aparece con el título «Calcomanías», en *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926, pp. 92-95.

2. Cf. *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 9.

3. Beatriz PASTOR, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 63.

4. F. MASIELLO, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986, p. 123.

dialoga con lo inmediato, o también del poeta como de un «ojo que lo quiere acopiar y devorar todo».⁵ Junto a esa voracidad visual del primer Gironde, permeable en el vocabulario mismo que muestra una fijación obsesiva por las «pupilas», merece destacarse, entre otros rasgos, el gusto, como en las *greguerías* de Gómez de la Serna, por las relaciones o asociaciones arbitrarias y sorprendentes junto con el ejercicio del humor, y también la pasión por lo desmesurado e hiperbólico. Gironde explora lo cotidiano porque allí se encuentra, como para los surrealistas, lo insólito, la aventura, la «manifestación admirable y modesta de lo absurdo», si logramos romper primero, dice en la carta-prólogo a los *Veinte poemas...*, «las amarras lógicas» que nos impiden ver, o si, como se lee ya en *Espantapájaros*, nos desembarazamos de la telaraña que «la costumbre nos teje diariamente en las pupilas».⁶ *Espantapájaros*, publicado en 1932, diez años después de *Veinte poemas...*, constituye en varios sentidos una culminación del primer período poético de Gironde. Tal pareciera en efecto que varias de las ideas programáticas, de indudable signo surrealista, que abren los *Veinte poemas...*, sólo adquieren plena vigencia en *Espantapájaros*: búsqueda de la «magia cotidiana» y de la aventura, liberación de la imaginación y del deseo, estrecha vinculación entre poesía y vida. Junto a este proceso de ahondamiento y expansión a la vez que caracteriza por otra parte la búsqueda poética total de Gironde, desde los *Veinte poemas...* hasta a *En la masmédula* (1954), no puede ignorarse el cambio de mirada que lleva a cabo Gironde en *Espantapájaros*, y que apunta con agudeza Enrique Molina en el excelente prólogo a las *Obras completas* de Gironde: «En *Espantapájaros* los protagonistas ya no son las cosas sino los mecanismos psíquicos, los instintos, las situaciones de omnipotencia, de agresividad, de sublimación [...]».⁷ El interés por la plasmación sensorial de las cosas cede el lugar al terreno irracional de lo onírico, a la exploración de las pulsiones ocultas e incontrolables. No es extraño entonces que buena parte de los textos de *Espantapájaros* constituyan, como veremos, una suerte de indagación en torno al sujeto o a la identidad, en torno también a lo que llamaba en *Veinte poemas...*, «el mecanismo de sentir y pensar».

Libro «funambólico», según el decir de Ramón Gómez de la Serna,⁸ *Espantapájaros* reúne veinticuatro textos, numerados por el autor, más cercanos a la

5. G. SUCRE, *La máscara, la transparencia. Estudios sobre poesía hispanoamericana*, México, F.C.E., 1985, p. 236.

6. Cf. O. GIRONDE, *Veinte poemas para ser leídos en tranvía. Calcomanías, Espantapájaros*, Buenos Aires, CEAL, 1966, pp. 9 y 92. De aquí en adelante las páginas de las citas aparecerán en el texto mismo.

7. «Hacia el fuego central o la poesía de O. Gironde», prólogo a sus *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 24.

8. También dice Ramón GÓMEZ DE LA SERNA: «En este libro admirable del que no ha hablado un solo crítico de las grandes publicaciones, y al que la envidia ha evitado toda alusión, está la envidia del talento irrespetuoso que es lo mejor de lo argentino», «Retratos contemporáneos» en *Obras completas*, t. 2, Barcelona, Editorial AHR, 1957, pp. 1549 y 1550.

narrativa que a la lírica, precedidos por un caligrama que dibuja con juegos de palabras una figura antropomórfica que alude al «espantapájaros» del título. *Espantapájaros* es un libro abierto, provocativo, cuya mejor definición o aproximación puede leerse en una de las piezas del mosaico. El «yo» pluriforme, disseminado e inasible que recorre el fragmento octavo del libro, refiere que su «vida resulta así una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, una explosión de fuerzas encontradas que se entrecocan y se destruyen mutuamente» (p. 85). Si trasladamos esta reflexión al libro en su conjunto, resulta evidente que lo que importa no es el texto como un producto acabado, cerrado, excluidos también el misterio, la sorpresa y el juego, sino como un abanico de posibilidades, como una textualidad abierta, en constante mutación. Al problema de la atribución genérica que plantean los textos que conforman *Espantapájaros* —¿poema en prosa, cuento, fábula?—, problema sobre el que reflexiona Yurkievich en uno de los pocos ensayos dedicados exclusivamente a este libro,⁹ hay que agregar también el de la lectura. ¿Cómo leer, en efecto, estos textos? Consciente de la novedad de la obra que ofrecía al lector, después de aludir al carácter fragmentario, discontinuo, de lo que califica como una «tortuosa fantasía», Baudelaire, en el texto de la dedicatoria al *Spleen de Paris*, propone dos posibles lecturas de sus poemas en prosa, lecturas que siguen siendo válidas para *Espantapájaros*: «Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments et vous verrez que chacun peut exister à part».¹⁰ O sea, una lectura que tome cada fragmento de manera autónoma, o una lectura que intente abrirse un camino en esta «tortuosa fantasía», porque de algún modo que no precisa Baudelaire —aunque descarta poco antes el «hilo interminable de una intriga superflua»—, existe un sustrato o una fuente común que la nutre y que permite unir los fragmentos.

Aunque cada texto de *Espantapájaros* constituye un fragmento autónomo y autosuficiente, leída como un conjunto, la «tortuosa fantasía» de Girondo ofrece múltiples vasos comunicantes, procedimientos o recursos expresivos comunes, obsesiones e imágenes recurrentes. En el marco del presente trabajo, nos interesa destacar, tentativamente, tres de los tópicos centrales del libro: la identidad, la mujer y el erotismo y la subversión, en todos los órdenes, de los hábitos o costumbres.

En el título del libro de Girondo que nos ocupa, en el objeto mismo que evo-

9. Cf. «El relato limítrofe», *A través de la trama*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984, pp. 74-82. A pesar de que Yurkievich apunta, en un principio, una sugerente genealogía para leer *Espantapájaros* —Aloysius Bertrand, Baudelaire, Max Jacob— poco después la abandona y centra su análisis en el cotejo con otro parámetro, el cuento, lo cual resulta mucho menos fructífero porque este género responde a principios distintos: el cuento exige una forma cerrada, un mecanismo y una organización precisos, características que no se avienen con los textos abiertos, discontinuos de *Espantapájaros*.

10. *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Garnier, 1958, p. 6.

ca y, tal vez, de manera todavía más precisa, en su consistencia o materialidad, es posible advertir una constante de la poética de Gironde. Si en *Veinte poemas...* Gironde alude a los «poemas tirados en medio de la calle» o a «los poemas que uno recoge como quien junta puchos en la vereda» (p. 7), subrayando con ello el carácter espacial de su primera poesía y, sobre todo, su deliberada impureza, aquí se acentúa la noción de «mezcla», de combinación de materiales heterogéneos, quizá a semejanza de las ropas o vestimentas que cubren el espantapájaros. En este sentido, es revelador que el último libro de Gironde empiece precisamente con el poema «La mezcla» («la viva mezcla / la total mezcla plena / la pura impura mezcla»), porque la poesía y, concretamente, el lenguaje o las palabras, se convierten aquí en una materia que el poeta trabaja: dividiéndolas, acoplándolas, creando, dice Molina, verdaderas «galaxias verbales». ¹¹ Por otra parte, tampoco puede pasarse por alto la coincidencia entre la figura del «espantapájaros» elegida por Gironde y la predilección del arte de vanguardia por los muñecos, los maniquís, sustitutos inquietantes de lo humano, figuras ambivalentes a medio camino entre lo animado y lo inanimado. ¹²

Por fin, los juegos de palabras que recorren el cuerpo del espantapájaros en el poema que abre el libro anticipan los que se hallan en los textos mismos. Bajo un aspecto lúdico, la conjunción del verbo «no saber» a todas las personas, («yo no sé nada, tú no sabes nada», etc..., se plantea sin embargo una de las ideas medulares de *Espantapájaros*, la erosión y disgregación del «yo», la denuncia de su ilusoria coherencia y unidad. La identidad no constituye ya, como se encargan de revelarlo los textos, un centro o un principio ordenador.

Muchos de los textos de *Espantapájaros* parecen animados por una fuerza expansiva, avasalladora e incontrolable, cuyo origen se desconoce. Bastaría citar, primero, los fragmentos en los que no aparece ninguna voz narrativa: los que se construyen sobre el modo infinitivo («Llorar a lágrima viva. Llorar a chorros etc...» (p. 97) o, en torno a un sustantivo que aglutina o atrae como un imán todas las demás palabras: «Amor de cartón piedra, amor con leche... lleno de prevenciones, de preventivos; lleno de cortocircuitos, de cortapisas [...]. Amor espermatozoico, esperantista. Amor desinteresado, amor untuoso...» (p. 83). Las largas enumeraciones con aliteraciones refuerzan el efecto de expansión buscado. Por otra parte, la primera persona (del singular y del plural) que asume el papel de hablante en la mayoría de los textos aparece de manera fragmentaria, como una congregación dispar de sensaciones, pulsiones, pensamientos, de «fuerzas encontradas» (p. 85) que difícilmente pueden cohesionarse. En uno de los fragmentos más significativos del conjunto, se alude al carácter pluriforme, en permanente mutación, de la identidad:

11. *Op. cit.*, p. 36.

12. Cf. A. SÁNCHEZ VIDAL, «Extrañamiento e identidad de "Su majestad el yo" al "éxtasis de los objetos"», en Víctor G. de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 50-73.

Yo no tengo una personalidad, yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades. En mí, la personalidad es una especie de forunculo-sis anímica en estado crónico de erupción; no pasa media hora sin que me nazca una nueva personalidad (p. 83).

Esta identidad expansiva y gozosa puede, en otra parte, «transmigrar de un cuerpo a otro» y franquear incluso los límites de lo «humano» para abarcar otros reinos: «La certidumbre del origen común de las especies fortalece tanto nuestra memoria, que el límite de los reinos desaparece y nos sentimos tan cerca de los herbívoros como de los cristalizados o de los farináceos» (p. 80), o también: «[...] a mí me gusta meterme en las vidas ajenas, vivir todas sus secreciones, todas sus esperanzas, sus buenos y malos humores» (p. 95). Aunque las metamorfosis sean experimentadas por lo general como una fuente de gozo y como una expansión del ser por el cosmos, también es cierto que a medida que los límites entre el «yo» y el mundo exterior se esfuman, «se intensifica el terror», se dice en uno de los textos, «de perjudicar a algún miembro de la familia» (p. 81). La ironía que recorre el fragmento anterior, no logra sin embargo borrar el carácter inquietante y perturbador de esta fusión entre sujeto y objeto que abre las puertas a lo fantástico. Podría pensarse en este sentido en un ejemplo paradigmático posterior, «Axolotl» de Cortázar, o en algunas páginas fantásticas de Macedonio Fernández, «Tantalia» y, sobre todo, «¿Quién era ese mosquito?». En Girondo, sin embargo, lo fantástico aborta y se convierte en una carcajada final: «[...] llega un momento en que no hay otra 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» (p. 81).

Los textos anteriores indagan, por diversos caminos, la noción de identidad, rompen los estrechos límites en que ha sido confinada, y socavan en particular la ilusoria coherencia del yo, porque no existe, como decía también Borges pocos años antes en *Inquisiciones*, «un yo de conjunto».¹³

Aunque la mujer y el erotismo acaparen varios textos de *Espantapájaros*, no resulta fácil desentrañar el sentido de los mismos, porque la imagen de la mujer es por lo general ambivalente. Si en el primer texto se contraponen la mujer etérea, ligera, «que sepa volar» (p. 75) a la mujer pedestre o terrestre, en otros, aparecen distintas variedades de mujeres peligrosas: las mujeres vampiros, las mujeres «con un sexo prehensil», «las mujeres eléctricas» (p. 104). El peligro sin embargo es minimizado por la presencia de la comicidad que envuelve los recursos puestos en práctica para defenderse de tales mujeres: «Es inútil que nos aislemos como un anacoreta o como un piano. Los pantalones de amianto y los pararrayos testiculares son iguales a cero» (p. 104).

13. *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, pp. 84 y ss.

En el texto decimoséptimo se conjugan la fascinación y el terror ancestrales ante el sexo femenino, sexo aprehendido como una boca voraz, insaciable:

Me estrechaba entre sus brazos chatos y se adhería a mi cuerpo, con una violenta viscosidad de molusco. Una secreción pegajosa me iba envolviendo, poco a poco, hasta lograr inmovilizarme. De cada uno de sus poros surgía una especie de uña que me perforaba la epidermis. Sus senos comenzaban a hervir. Una exudación fosforescente le iluminaba el cuello, las caderas; hasta que su sexo —lleno de espinas y de tentáculos— se incrustaba en mi sexo, precipitándome en una serie de espasmos exasperantes (p. 96).

La atmósfera aterradora crece hasta que una nota amena deshace el hechizo y confirma la naturaleza onírica de la primera escena: «¡Bonita fiesta la de ser un durmiente que usufructúa de la predilección de los súcubos» (p. 97). En la poesía posterior de Gironde, en el poema «Ella» del libro *En la masedula*, vuelve a aparecer la imagen del ser demoníaco y del molusco: «un chupo chupo, súcubo molusco» y, refiriéndose al sexo femenino, «voraz contractil prensil-corola entreabierto». El erotismo que configura en el texto anterior una suerte de «cuerpo del horror»,¹⁴ mitigado o conjurado, desde luego, por el humor, es sinónimo de absorción violenta y aniquilamiento. Aquí desaparece la fuerza expansiva y gozosa que busca a través de la compenetración con el todo, el ensanchamiento de las posibilidades vitales.

Justo a la mitad del recorrido de los veinticuatro textos que integran *Espan-tapájaros* —y no creemos que sea gratuita su inserción en ese lugar— sobresa le el texto decimosegundo, único poema en verso del conjunto, de un erotismo intenso. Otro hecho que no puede tampoco ser casual es que el total de versos de este poema o sea veinticuatro, es idéntico a la suma de los textos que integran *Espan-tapájaros*. Este conjunto de notaciones precisas, casi matemáticas, parece confirmar la idea de que se trata de un poema clave, una suerte de núcleo o de matriz, tal vez el centro o el principio unificador del que carecen los demás textos del libro. La compenetración de los cuerpos es transmitida en el poema únicamente por medio de verbos recíprocos:

Se miran, se presienten, se desean,
se acarician, se besan, se desnudan,
se respiran, se acuestan, se olfatean,
se penetran, se chupan, se demudan, etc... (p. 89).

El erotismo es aquí sinónimo de actividad: actividad lúdica de los cuerpos que se aman y, paralelamente, actividad de las palabras mismas que se acoplan

14. Ver el libro de la antropóloga Françoise Duvignaud, *El cuerpo del horror*, México, F.C.E., 1987.

y desacoplan como los cuerpos. Muy cerca estamos en estos versos de la asociación que propone André Breton entre experiencia poética y experiencia amorosa:

La poesía se hace en el lecho como el amor
sus sábanas deshechas son la aurora de las cosas [...]
El abrazo poético como el abrazo carnal
Mientras duran
Prohíben caer en la miseria del mundo.¹⁵

Es significativo, pues, este poema en verso en el conjunto caótico de *Espantapájaros*: constituye una pausa, una reconciliación momentánea, recobrada a través del acto erótico.

En otro cuerpo de textos, la rebelión en contra de las convenciones, los hábitos o costumbres, en definitiva en contra de un orden moral y social que encarna preferentemente en la familia, se manifiesta a través del ejercicio del humor y por medio de la irrupción de situaciones o hechos absurdos. Aunque existen diferentes grados y matices del humor a lo largo de *Espantapájaros*, su carácter subversivo y liberador aparece de manera nítida en el texto segundo. Las «visitas» que penetran en la casa rompen el orden cotidiano, lo que en el texto se denomina, «las cadenas»: «Jamás se había oído el menor roce de cadenas» (p. 76). Los actos estrafalarios, imprevisibles, de las visitas —actos de estirpe vanguardista— anticipan zonas de cierto Cortázar, del Cortázar de los almanaques y de las *Historias de cronopios y de famas*. Fuerza expansiva en estado bruto, la «patada» incontenible que recorre el texto décimotercero amenaza con destruir indiscriminadamente todo lo que encuentra a su paso: «Cuando comienzo a dar patadas, es inútil que quiera contenerme. Necesito derrumbar las cornisas, los mingitorios, los tranvías» (p. 91). La convivencia con lo absurdo, la liberación de las leyes de causalidad —hay efectos sin causa—, se convierten también en una poderosa fuente de evasión de lo conocido.

El radical inconformismo de Gironde, su empeño por socavar la rutina asfixiante y las convenciones al parecer inamovibles, se extienden también a los hábitos lingüísticos, a las fórmulas hechas o a los clichés. Entre otros ejemplos, podría citarse el consejo de la abuela a su nieto: «Recuerda que nunca encontrarás un sitio mejor donde meter la lengua que tu propio bolsillo, y que vale más un sexo en la mano que cien volando» (p. 92) y, en otra parte: «Que los ruidos te perforen los dientes» (p. 102), donde evidentemente se espera «oídos» o «tímpanos». Como en Gómez de la Serna, las asociaciones inesperadas, las nuevas y desacostumbradas yuxtaposiciones, provocan una saludable «liberación

15. Poema de Breton intitulado «Sur la route de San Romano», citado por Henri Béhar et Michel Carasou (eds.), *Le surréalisme. Textes et débats*, París, 1984, pp. 85 y 87.

por la incongruencia». Pero la mayor experimentación lingüística, con el mismo propósito de liberación de las reglas que norman la sintaxis habitual, se encuentra sin duda en el texto cuarto, dedicado exclusivamente al calambur: «Abandoné las carambolas por el calambur, los madrigales por los mamboretás, los entreveros por los entretelones, los invertidos por invertebrados» (p. 79). Varios de los recursos puestos aquí en práctica se encuentran diseminados en los demás textos de *Espantapájaros*.

Los textos explosivos de *Espantapájaros* a los que intentan asomarse las páginas anteriores, constituyen un hito decisivo en la trayectoria poética de Gironde, trayectoria cada vez más intensa y radical que, literalmente, «estalla» en su último libro, *En la masmédula*. Si en este libro Gironde centra su búsqueda poética en el lenguaje mismo, en las palabras en tanto «creadoras de energía», en *Espantapájaros* explora esencialmente la naturaleza del «yo», y cuestiona las nociones de unidad, coherencia y centro. Existe sin duda una estrecha correspondencia entre la identidad disgregada, pluriforme, fragmentada que recorre los veinticuatro textos de *Espantapájaros* y su poética: textos concebidos como «fuerzas» en pugna, como mezcla y choque o estallido de elementos dispares. Al interés intrínseco de *Espantapájaros*, habría que agregar las múltiples afinidades que es posible establecer entre este libro y la obra experimental de otros escritores argentinos, como en particular la de Macedonio Fernández o también la de escritores posteriores, en particular Cortázar. Como bien dijo Ramón Gómez de la Serna, celebrando ese texto desde 1941, en «*Espantapájaros* todas son fecundaciones del porvenir, y lo inventado en ese libro no tiene aún nombre».