

ESPANTANDO A LOS URIBURU: LA POÉTICA POLÍTICA DE OLIVERIO GIRONDO EN LA DÉCADA DE 1930

SCARING THE URIBURU: THE POLITICAL POETICS OF OLIVERIO GIRONDO IN THE THIRTIES

Javier Teófilo SUÁREZ TREJO

Harvard University

Resumen: El presente artículo analiza las múltiples representaciones de la figura femenina en *Espantapájaros... al alcance de todos* (1932). La mirada del *flâneur* latinoamericano, convertido en residente permanente de la ciudad de Buenos Aires, descompone y muestra las contradicciones socioculturales de la ciudad. La figura femenina, lejos de ser la posesión de este residente, se erige en voz y cuerpo autónomos que lo contagian de otra forma de experimentar la modernidad. Pionero, en este sentido, es el análisis de las relaciones entre *Espantapájaros... al alcance de todos* y dos figuras históricas que representaron para Girondo formas de vida opuestas presentes en el texto: José Félix Benito Urriburu (1868-1932) y Norah Lange (1905-1972). Asimismo, se analizan las múltiples representaciones de la figura femenina que muestran alternativas existenciales a la modernidad burguesa. Es la figura femenina singular, cuyo pronombre no es sino «ella», la que se resiste a cualquier intento de homogenización por parte de la ley identitaria.

Palabras clave: vanguardias; *flâneur*; identidades; feminidades; dictadura; Norah Lange

Abstract: The article focuses on the multiple representations of the female figure in *Espantapájaros... al alcance de todos* (1932). The sight of the Latin American *flâneur* who has become permanent resident of the city of Buenos Aires, decomposes and shows the sociocultural contradictions of the city. The female figure, whose representation is far from being the possession of this resident, appears as an autonomous voice and body which materialize another way of experiencing modernity. Pioneer, in this sense, is the analysis of the relationship between *Espantapájaros... al alcance de todos* and two historical figures who, for Girondo, represented two opposite forms of life: José Félix Benito Urriburu (1868-1932) and Norah Lange (1905-1972). Likewise, it focuses on the multiple representations of the female figure that show existential alternatives to bourgeois modernity.

It is the singular female figure, whose pronoun is «she», the one who resists any attempt of homogenization by the identitarian law.

Keywords: avant-garde, *flâneur*, identities, femininities, dictatorship, Norah Lange

TROPELIÁS

Introducción

Si bien el presente artículo se enfoca en *Espantapájaros... al alcance de todos* (1932), es importante mencionar que es parte de una investigación más amplia que busca analizar las transformaciones de la poética girondina a través de sus múltiples representaciones de la figura femenina. En este sentido, el análisis busca comprender literaria e históricamente la fascinación femenina de la que habla Raúl Antelo a propósito de la poética del argentino (1990b: XLVII).

En esta etapa, la representación de lo femenino se configura no solo como crítica de la modernidad burguesa, sino también como alternativa para transformarla. La mirada del *flâneur* latinoamericano, convertido en residente permanente de la ciudad de Buenos Aires, descompone y muestra las contradicciones de la ciudad. La figura femenina, lejos de ser la posesión de este residente, se erige en voz y cuerpo autónomos que lo contagian de otra forma de experimentar la modernidad. Pionero, en este sentido, es el análisis de las relaciones entre *Espantapájaros... al alcance de todos* y dos figuras históricas que representaron para Girondo formas de vida opuestas presentes en el texto: José Felix Benito Uriburu (1868-1932) y Norah Lange (1905-1972).

José Felix Benito Uriburu fue un militar conservador que, a través de un golpe de estado, se autodesignó presidente de la Argentina; desde el 8 de septiembre de 1930 hasta el 20 de febrero de 1932 ejerció simultáneamente los poderes Ejecutivo y Legislativo. Suele olvidarse que el dictador era primo hermano de Girondo cuyo segundo apellido era Uriburu. El análisis mostrará cómo la poética girondina es una respuesta que transgrede y subvierte todo lo que la política del primo hermano representaba. Esta respuesta no habría sido posible sin la impronta de la escritora y poeta Norah Lange quien, luego de una duradera y productiva relación, se casó con Girondo en 1943.

A continuación, se analizan las múltiples representaciones de la figura femenina que muestran alternativas existenciales a la modernidad burguesa. Es la figura femenina singular, cuyo pronombre no es sino «ella», la que se resiste a cualquier intento de homogenización por parte de la ley identitaria; como se verá, la singularidad de «ella» es la movilidad de su cuerpo y su voz que construye aéreamente su coherencia existencial. Lejos de hacer un análisis meramente textual, el presente artículo pone en diálogo literatura e historia con el fin de ofrecer una imagen más compleja y actual de la poética girondina durante la década de 1930.

La belle époque de Oliverio y Norah

Luego de la publicación de *Calcomanías* (1925) y pasada más de la mitad del «próspero» gobierno de Marcelo T. de Alvear (1922-1928), la etapa martinfierrista atraviesa su primera crisis, que anuncia su inminente final, debido a la disparidad de opiniones que despierta entre sus miembros la posibilidad de una segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen, líder del radicalismo. Así, el resultado

de estas diferencias políticas lleva, en 1926, a la suspensión de *Martín Fierro*¹. Si el cierre definitivo de *Martín Fierro* señala un límite entre la primera y la segunda etapa poética de Oliverio Girondo, existe, a su vez, otro acontecimiento que cambiará para siempre su existencia y, con ella, su escritura²: este acontecimiento se llama Norah Lange (1905-1972).

El 6 de noviembre de 1926, Jorge Luis Borges acompañó a Norah Lange a un almuerzo en un restaurante a orillas del lago del parque de Palermo. El almuerzo se daba en honor de Ricardo Güiraldes, cuya novela gaucha, *Don Segundo Sombra*, se había publicado el año anterior. En ese momento, Norah Lange había publicado un libro y era conocida como una poeta del círculo literario de Borges. Sin embargo, su contacto con otros escritores aún era escaso. Durante el almuerzo en el parque de Palermo, Norah y Oliverio son presentados por el autor de *Fervor de Buenos Aires*. Norah Lange cuenta que lo que más le impactó de Girondo fue la voz, le pareció profunda y resonante, como «de caoba, de subterráneo». En un momento dado, Norah regó una botella de vino y, entonces, Girondo se inclinó hacia ella y le dijo: «Va a correr sangre entre nosotros» (Williamson 2007: 176).

Después del almuerzo bailaron juntos y, al final de la tarde, él la acompañó hasta su casa. Norah quedó fascinada: «Oliverio era vital, apasionado. Me enamoré de él desde ese día» (176)³. Para Borges, Norah Lange era «preclara por el doble resplandor de sus crenchas y de su altiva juventud» o «leve y altiva y fervorosa como bandera que se realiza en el viento»⁴. Por otra parte, en la dedicatoria de *Discusión*, su quinto libro de ensayos, la llama «alto y gracioso fuego». La visión de Borges es aún la tradicional corporalidad femenina según la cual el cuerpo femenino es aún un objeto que debe ser descrito por el yo poético masculino (bécqueriano). Como afirma Raúl Antelo, «Borges ensalza casi siempre a Norah Lange en la materialidad del puro cuerpo» (2009: 90). Incluso, le firma un ejemplar de *Historia universal de la infamia* «con el recuerdo de tantos atardeceres de tanta música, de tanta cabellera ardiente»⁵.

Sin embargo, Norah Lange nunca fue sólo una bella materialidad; baste recordar que creció en un ambiente cultivado, liberal y multilingüe y que se caracterizó por ser «la “varonera”⁶ de la familia,

¹ *Martín Fierro* no sobreviviría más allá del fin del gobierno de Marcelo T. de Alvear, 1928. *Martín Fierro* 44-45, «fechado 15-XI-27 (publicado finalmente a fines de diciembre) sería el último número del periódico, si bien otros estaban planeados y fueron anunciados» (García 2005). Discrepancias políticas entre sus miembros y/o dificultades económicas habrían sido causa del fin del proyecto iniciado por Evar Méndez en 1924 junto a la colaboración constante y comprometida de Oliverio Girondo.

² Edwin Williamson, en una amplia biografía de Borges (2007), ha propuesto que el rechazo de Norah Lange influyó en la vida y obra del autor de *Ficciones*. En este trabajo, pretendo sugerir que lo mismo *puede* decirse de la vida y obra de Oliverio Girondo, cuya representación de lo femenino, luego de conocer a Norah Lange, no será la misma que la del período martinfierrista. Esta transformación se verá reflejada en *Espantapájaros (Al alcance de todos)* de 1932.

³ De Miguel, María Esther, *Norah Lange*, Buenos Aires: Planeta, 1991: 119.

⁴ En el prólogo a *La calle de la tarde* que apareció en *Inquisiciones*, Buenos Aires, Gleizer, 1925.

⁵ Como afirma Williamson, «Si Borges estaba inseguro acerca de cómo estaban las cosas con Norah, no era porque ella estuviera viendo de nuevo a Girondo -parece haberse mantenido distante de él- sino porque se sentía tentada a desplegar sus alas como una “Mujer Nueva”» (2007: 222). Es probable que Norah Lange viera en Girondo al amor capaz de comprenderla como «Mujer Nueva».

⁶ Se refiere a la mujer que adopta modos de actuar y de decir que, según los discursos patriarcales de la sociedad burguesa (ley identitaria), pertenecen solamente a los individuos de sexo masculino. Al hacer esto, la mujer desobedecería-interrumpe los roles (de hija virginal y sumisa, esposa obediente y madre devota) que la sociedad patriarcal le ha asignado y que estarían determinados biológicamente; actitud que caracteriza a la «Mujer Nueva».

notoria por sus escapadas y bromas» (Williamson 2007: 151). Durante su adolescencia, se ponía un poncho y un sombrero de ala ancha, y se trepaba al techo de la casa donde vivía para gritar, escandalizando a los vecinos, «una corriente de palabras en varios idiomas, puntuada por insultos y estallidos de risa aguda» (151). En este sentido, el humor que irradiaba su personalidad siempre cautivó a quienes la conocieron; como recuerda su hermana Irma, Norah era «famosa entre sus amigos por sus arranques de humor... ella era capaz de meterse bajo una mesa y saltar de golpe en medio de todo el mundo a recitar un poema» (Antelo 1999a: 357), acontecimientos que dan cuenta de la necesidad vital de Norah de *actuar y hacer oír su voz*.

La búsqueda de su propia voz⁷ fue una meta que Norah persiguió durante toda su vida publicando incansablemente. En este sentido, todos los acontecimientos descritos, a pesar de lo anecdóticos que a primera vista podrían parecer, son relevantes para y guardan estrecha relación con el presente trabajo, ya que permiten afirmar que Lange encarnaba una nueva actitud de la mujer latinoamericana de la primera mitad del siglo XX: una mujer no anquilosada en la materialidad propia del yo bécqueriano. Podría decirse que Norah calzaba en lo que en aquella época se denominó «Mujer Nueva». En síntesis, fueron todas estas características las que Oliverio Gironde (gracias a esa nueva mirada que ya anunciara en *20 poemas para ser leídos en un tranvía* y en el Manifiesto de *Martín Fierro*⁸) fue capaz de ver en Norah Lange.

Fueron la voz, el canto y la mirada nuevos los que los mantuvieron unidos, a pesar de desencuentros y dificultades al inicio de su relación, durante toda una vida. Repárese en el hecho de que Oliverio llamaba a Norah, «Curruca». Esta es una pequeña ave de plumaje discreto y poco vistoso, de canto melodioso y prolongado, muy activa, que se mueve constantemente en busca de insectos para alimentarse y que habita zonas de bosques frondosos y claros, campos agrícolas y también áreas urbanas. Si se compara la descripción de la curruca con la personalidad de Norah Lange, se encuentran varios rasgos en común:

- 1) el vuelo,
- 2) el canto (voz) melodioso y prolongado, no efímero,
- 3) la actividad, moviéndose siempre sin detenerse (en convenciones) y, por último,
- 4) el hábitat: la urbe.

«Curruca» o Norah Lange influyó profundamente en la visión que Gironde tendría de lo femenino en esta segunda etapa de su poética que se inicia en 1926, fecha en que la conoce, y culmina en 1932 con la publicación de *Espantapájaros*. Así, luego de todas las dificultades, la relación entre Norah y Oliverio «se hizo firme»⁹ y, desde 1934, se vería en ellos a una pareja estable y conformada. Borges había perdido la batalla por el amor de Norah; y esta derrota, sostiene Williamson, influyó

⁷ Como afirma Raúl Antelo en «Voces en la sala», «Norah debería ser pensada a partir, precisamente, de la búsqueda de la voz» (90). En este ensayo, se intenta reconstruir la voz de Norah a partir de la escucha de otras voces femeninas, ya que «Norah no está sola. Hay que pensarla, por ejemplo, junto a Nydia Lamarque, a Luisa Sofovich, a Amparo Mom o a Maruja Mallo» (92).

⁸ Así como a su experiencia cosmopolita que le permitió conocer realidades y mujeres diversas.

⁹ «Por las apariencias, Norah no se mudaría realmente con Oliverio hasta que por fin lo convenciera de que se casara con ella nueve años después (Williamson 2007: 232).

profundamente en su escritura. Entonces, cabe preguntarse si la personalidad y el amor de Norah influyeron asimismo en la mirada (de lo femenino) de Oliverio Girondo y en su obra poética; y si esto fue así, de qué modo influyeron.

El presente artículo busca responder estas preguntas. Como se verá, un ejemplo de esta influencia es el primer poema en prosa de *Espantapájaros* en el que se describe a una mujer etérea. La compleja relación entre Lange y la mujer voladora, paradigma de la nueva visión de lo femenino en la poética gironcina, se desarrolla en las siguientes secciones. Hasta ahora, se ha descrito el contexto personal en el que se conocieron Norah y Oliverio. Sin embargo, teniendo en cuenta que el presente trabajo pretende una revaloración crítica de la historia en el análisis textual, cabe preguntarse lo siguiente: ¿en qué contexto se conocen Oliverio y Norah? ¿Y en cuál aparece *Espantapájaros* (*Al alcance de todos*)?

***Espantapájaros* en la década del 30: espantando a los Uriburu**

Marcelo T. de Alvear gobernó el país entre 1922 y 1928, período considerado como la *belle époque* argentina, en cuya atmósfera se respiraba tranquilidad y mesura. Como afirma González Lanuza¹⁰,

[...] en el orden político, podemos decir que fue aquella en verdad nuestra *belle époque*. La endémica tergiversación del sufragio queda reducida a un mínimo tolerable, asistimos al gobierno de don Marcelo, equilibrado y prudente por su equidistancia entre los impulsos del yrigoyenismo plebeyo y la corrección de maneras y de fortunas del Jockey Club. El presidente asiste a inauguraciones y actos culturales, y aparece en las correspondientes fotografías cruzado de brazos, en la simbólica actitud de *dejar hacer, dejar pasar*. La capital alcanza la cifra impresionante de 1 900 000 habitantes (Antelo, 355).

Desafortunadamente, en 1926, «sigue cundiendo el contagio fascista» y «en Italia, se procede a la creación de los *balillas*¹¹ para asegurar la temprana infección de los niños» (356). Como se afirmó en el primer capítulo, la prosperidad de la *belle époque* es aparental, ya que oculta la otra cara de la Modernidad, cuyas contradicciones sociales, políticas y económicas serán la causa del fracaso del proyecto moderno europeo burgués del siglo XX, cuyo cruento epítome será la Segunda Guerra Mundial. La inminente crisis del liberalismo económico y la intensificación de las políticas fascistas serán dos de los signos más evidentes de que se avecinan tiempos difíciles.

En 1928, luego de una lucha entre yrigoyenistas y antipersonalistas¹², Hipólito Yrigoyen es plebiscitado convirtiéndose en presidente por segunda vez. Sin embargo, la ofensiva de los sectores

¹⁰ Eduardo González Lanuza (1900-1984) fue un escritor argentino de origen español. Emigró a los nueve años, con sus padres, a Buenos Aires. Recibió el Premio Nacional de Poesía de Argentina. Fundó con Jorge Luis Borges la revista *Prisma* (1925), impulsora de la vanguardia argentina, y colaboró en *Proa* y en *Martín Fierro*.

¹¹ El término *balilla* proviene de la deformación del nombre Battista, que hace referencia a Giovanni Battista Perrazo, el adolescente que, en 1746 inició, con célebre lanzamiento de piedra a un cónsul austriaco, la insurrección de los genoveses contra la ocupación austriaca. En su honor, y recordando su gesto de valentía patriótica, la organización de la juventud italiana fascista tomó su nombre y así fueron conocidos mundialmente como *Opera Nazionale Balilla* (en español, *Obra Nacional Balilla*), desde su fundación el 3 de abril de 1926.

¹² La Unión Cívica Radical (UCR) estaba dividida interiormente, desde principios del siglo XX, entre los llamados «azules», de tendencia más conservadora y de la clase media alta, muy fuertes en la ciudad de Buenos Aires, y los llamados «radicales» de tendencia más popular y de la clase media baja, fuertes en la provincia de Buenos Aires. Estas diferencias

nacionalistas más conservadores¹³, quienes dirigían la economía de exportaciones, en contra de las políticas yrigoyenistas, y agravada por la crisis económica de 1929, mina definitivamente el prestigio político del otrora poderoso líder del radicalismo cuando apenas cumplía un tercio del mandato constitucional. La consecuencia inmediata de esta crisis fue el primer golpe de estado de la época constitucional argentina, el 6 de setiembre de 1930, dirigido por el general José Félix Benito Urriburu y apoyado por la prensa, el ejército y la oposición conservadora.

La clase media, clave para la llegada al poder de Yrigoyen, había dejado de respaldarlo tras la debacle económica. Este hecho marcó el inicio de 1) la reducción sustancial de los derechos ciudadanos, conseguidos a partir de la ley de sufragio universal para criollos e inmigrantes (de clase media) que el gobierno argentino aprobó en 1912 durante el mandato de Roque Sáenz Peña (1910-1914), y 2) al auge de las simpatías fascistas en el país, y sobre todo en la ciudad de Buenos Aires, que caracterizarían la década del 30 argentina.

El golpe del 6 de setiembre anunciaba, asimismo, ciertas tendencias ideológicas que estarían presentes en la sociedad argentina durante toda la década del 30. Toda una historia republicana de sucesión democrática llega a su fin en 1930 con el golpe de Urriburu, cuyo proyecto político poseía dos ejes principales. Consideraba necesario «reinstalar el voto calificado», es decir, consideraba necesaria para la renovación de la democracia la anulación de la ley electoral Sáenz Peña que daba voto a todos los ciudadanos del país (inmigrantes y criollos)» (Macor 2001: 53), ya que la universalidad del voto (creía Urriburu) había traído como consecuencia el desorden social en el país. Asimismo, y en consonancia con los modelos europeos que surgieron como respuesta a la crisis económica del 29, buscaba promover un modelo nacionalista corporativo, «opuesto al liberalismo del individuo y a la representación a través de partidos»; este proceso estaría apoyado «no en un movimiento de masas, como los fascismos, sino en el Ejército, última fuente del orden jerárquico perdido en el mundo de la democracia liberal» (54-55).

Como se puede ver, las directrices políticas y económicas de Urriburu atentaban contra las libertades obtenidas a partir de 1912. Urriburu consideraba que era de vital importancia que su gobierno dirigiese «un proceso de reconstrucción de una democracia de élite, a partir de la redefinición de la Ley Sáenz Peña que impedía el «gobierno de los mejores» (54), el voto calificado impediría la demagogia y la manipulación del electorado. Socialmente, el proyecto uriburista era promovido por los grupos más intransigentes de la derecha nacionalista, es decir, por la tradicional oligarquía criolla que en 1912 se había opuesto a la ley Sáenz Peña, y que, en 1930, pretendía encabezar una jugada política cuya principal medida era la revisión de las disposiciones institucionales sobre las que se

internas se profundizaron a partir del enfrentamiento entre Yrigoyen y Alvear que, a su vez, condujo a una fractura de la UCR entre yrigoyenistas y antipersonalistas a partir de 1924.

¹³ Durante su primer gobierno (1916-1922), Yrigoyen «había recompensado a sus seguidores (radicales de clase media alta y baja) ampliando el número de empleos en el sector estatal y aumentando muchísimo el gasto público. Sin embargo, las consecuencias de una economía mundial desestabilizada por la Gran Guerra (1914-1919) fueron una inflación alta y la turbulencia obrera, que culminaron en la infame Semana Trágica de enero de 1919, que presenció enfrentamiento entre la policía y los trabajadores durante una implacable huelga general conducida por líderes sindicales anarquistas» (Williamson 2007: 187). Desde sus inicios, el radicalismo yrigoyenista se opuso a los intereses de la más conservadora oligarquía criolla.

asentaba el régimen derrocado: el sistema electoral con sus mecanismos de representación y la misma Constitución Nacional» (53).

Sin embargo, la depresión económica mundial había afectado la popularidad del general Uriburu. En consecuencia, el 5 de abril de 1931, éste había permitido elecciones libres para el puesto de gobernador de la provincia de Buenos Aires, con el fin de poner a prueba la legitimidad y el poder políticos de su gobierno. Sin embargo, la victoria masiva del radicalismo reflejaba la precaria situación del Gobierno. En este clima, la oposición se movilizaba en contra del gobierno militar y los nacionalistas conservadores salían a las calles en defensa del régimen de Uriburu. Asimismo, hizo su aparición la Legión Cívica, «un grupo fascista que reclutó a 10 mil integrantes en pocos meses y lo hizo desfilar por las calles en camisas grises, botas altas y haciendo el saludo fascista» (Williamson 2007: 214). Las fuerzas políticas opuestas al dictador reconocieron lo peligroso¹⁴ de los planes de Uriburu; entonces, lo presionaron a que convocara a elecciones con el fin de sostener la tradición institucional.

Así, en las elecciones de noviembre de 1931, «el *establishment* argentino fraguó una elección en noviembre de la que se excluyó al Partido Radical» (216) y el general Agustín P. Justo, ex ministro de Defensa en la junta de Uriburu y aliado del sector más conservador del radicalismo, gana las elecciones y se convierte en el primer presidente constitucional de la década del 30, iniciándose la etapa de la historia argentina conocida como la Década Infame, «infame para los radicales porque iban a verse privados del poder debido al fraude electoral, pero infame también para los nacionalistas que verían frustradas sus esperanzas de crear un estado corporativo de estilo fascista» (220). Mientras las nubes negras del conservadurismo comenzaban a oscurecer la política argentina, mientras se violentaban los derechos democráticos a través de elecciones fraudulentas y mientras el fascismo acrecentaba su prestigio en Buenos Aires, *irrumpe* a mediados de 1932 *Espantapájaros* (*Al alcance de todos*), el tercer libro de Oliverio Girondo, quien había regresado a Buenos Aires ese mismo año para quedarse, muy probablemente, debido a la voz de Norah Lange.

«*Espantapájaros* es un libro inmundo y a su autor habría que darle de palos. Tal me decía una dama católica, apostólica 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» (Capdevila 1932: 561). De este modo, en una de las escasas reseñas de 1932, describe un crítico la recepción en Buenos Aires del tercer libro de Girondo. Este breve testimonio, no sabemos si real o inventado, abre un complejo abanico de elementos que guiarán el análisis a lo largo de este capítulo. En primer lugar, es evidente el disgusto frente a un libro que fue considerado irrelevante o poco serio¹⁵; no hace falta sino leer la reseña de la H.B. Delio en *Nosotros*, en la cual afirma que *Espantapájaros* es «la última bufonada de una generación que ya no tiene qué decir»¹⁶. En

¹⁴ Los peligros autoritarios del régimen uriburista encuentran su expresión más cruel en el jefe de policía Leopoldo Lugones (hijo) quien introduce el uso de la picana eléctrica en los interrogatorios. Asimismo, se decreta la pena de muerte.

¹⁵ Según testimonios orales, Borges habría llamado a Oliverio Girondo «el Peter Pan de la literatura argentina»; y éste, desde entonces, cortésmente le habría retirado el saludo (Muschiatti 2009: 121).

¹⁶ *Nosotros*, N.º 281, octubre de 1932.

segundo lugar, el testimonio nos ubica en un contexto histórico determinado: la Argentina de Uriburu y Agustín P. Justo, iniciadores de la Década Infame. En tercer lugar, en el fragmento citado, se describe a quien emite tal juicio acerca del libro de Girondo: una mujer conservadora y muy devota, y, más interesante aún, natural de Buenos Aires, que quiere darle una buena paliza al poeta de la sonrisa estoica y la barba triunfal como lo bautizara su amigo Ramón Gómez de la Serna.

Espantapájaros (*Al alcance de todos*), desde el título, se opone radicalmente al academicismo conservador de la intelectualidad argentina, pero también, y la crítica no le ha dado la debida importancia a este hecho, a las medidas antidemocráticas que el gobierno de Agustín P. Justo representaba. Girondo se oponía conscientemente al *art pour l'art*; asimismo, era un artista muy consciente de su época, ya que «el artista (...) al contacto de la vida que lo rodea y lo modela, capta el ritmo de su época y traduce su acento en la obra que crea»¹⁷. Si *20 poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) representaba el uso legítimo del derecho del autor a renunciar a cualquier dogmatismo conservador y a simpatizar con las contradicciones; en *Espantapájaros*, el autor desarrollará y complejizará este programa.

Sin embargo, este desarrollo no será solamente el ataque. La «piedra» del *flâneur* latinoamericano que recorre y denuncia a la urbe moderna y la «sonrisa» ante «la inutilidad de su gesto»¹⁸ se transformarán en una apuesta consciente para contemplar y experimentar la realidad de un modo distinto al de la ley identitaria (y todo lo que ella implica). Si Uriburu pretende una jerarquización de la sociedad, Girondo pretende que las diferencias estallen dialécticamente en el cuerpo del poema; si aquel pretende instaurar un régimen con rasgos fascistas y nacionalistas; Girondo, en un gesto democrático, pondrá su poemario «al alcance de todos».

El alcance político poético del tercer libro de Girondo es un elemento que la crítica contemporánea ha olvidado. En este sentido, se suele olvidar o se menciona como un simple detalle anecdótico el segundo apellido de Oliverio Girondo; en toda la bibliografía que he consultado con respecto al escritor argentino, sólo he encontrado un artículo que menciona este hecho e intenta, sin remitirse a los textos literarios, reivindicar este aspecto de la obra girondina¹⁹; otros críticos no le dan importancia. El segundo apellido de Oliverio Girondo es Uriburu²⁰, primo hermano del dictador José Evaristo Uriburu, golpista del 6 de setiembre del 30. Este hecho es relevante dentro de un análisis histórico-crítico, ya que permite comprender la distancia, y la oposición poético-política, que el autor toma del lugar social dentro del cual nació, a saber, la tradicional élite oligárquica y criolla de la Argentina, cuyo tiempo vacío es el de la ideología burguesa europea. Este proceso desmitificador se observa, en primer lugar, en el irónico cuestionamiento del prestigio hegemónico de la familia burgues/oligárquica (lugar) llevada a cabo por la voz poética que afirma, en el poema 4, que su «repulsión hacia los parentescos me hizo eludir los padrinzgos, los padre-nuestros» (82).

¹⁷ Girondo, Oliverio. «Arte puro, arte propaganda» (1933). *Xul Solar*, N.º 6, 1984.

¹⁸ Las citas pertenecen a «Carta abierta a La Púa», prólogo del autor a *20 poemas para ser leídos en el tranvía*.

¹⁹ De Objeta, Adolfo. «Un político desconocido». *La Razón/Cultura*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1985.

²⁰ Apéndice I: árbol genealógico de Oliverio Girondo Uriburu. <http://www.genealogiafamiliar.net/getperson.php?personID=I59014&tree=BVCZ>.

Luego, se describe cómo la hegemonía de la familia burguesa es capaz de identificar todo con ella misma, con su idea²¹, con el fin de que ningún objeto de la realidad pueda escapar de su poder organizador y, en consecuencia, dador de significado. Es tan potente este poder que «en cualquier parte donde nos encontremos, a toda hora del día o la noche, ¡miembros de la familia! Parientes más o menos lejanos, pero con una ascendencia *idéntica*²² a la nuestra» (83). Esta identificación invade incluso los reinos vegetal y animal sobrepasando los límites de lo humano e históricamente producido, como la familia burguesa, con el fin de no dejar escapar a nadie de su obsesivo afán de identificación, de allí que «¿cualquier gato se asoma a la ventana y se lame las nalgas?... ¡Los mismos ojos de la tía Carolina! ¿El caballo de un carro resbala sobre el asfalto?... ¡Los dientes un poco amarillentos de mi tío abuelo José María! (...) Y lo peor, es que los vínculos de consanguinidad no se detienen en la escala zoológica» (83).

A continuación, la voz poética, crítica del obsesivo proceso identificatorio de la familia, se pregunta, luego de comerse un puchero, si es que en «un período geológico; este zapallo, ¿no sería hijo de nuestro papá? Los garbanzos tienen un gustito a paraíso, ¡pero si resultara que estamos devorando a nuestros propios hermanos!» (84). La locura y el absurdo parecen apoderarse del individuo, ya que, al identificar todo el mundo material con la familia, éste debe ocultar y/o reprimir ciertos deseos, pues «a medida que nuestra existencia se confunde de cuanto nos rodea, se intensifica más el terror de perjudicar a algún miembro de la familia. Poco a poco, la vida se transforma en un continuo sobresalto. Los remordimientos que nos corroen la conciencia llegan a *entorpecer las funciones más impostergables de nuestro cuerpo y del espíritu*» (83); esta imagen dialéctica manifiesta la represión o el ocultamiento de aquello que no puede identificarse con la ideología burguesa. A lo largo del análisis de la poética girondina, se debe tener en cuenta que ésta no sólo apela a lo que está más allá o antes de la razón, algo así como un impulso irracional, por un lado, o un instinto edípico o prerracional, por otro; el poema es claro al decir que la culpa se produce por la imposibilidad de satisfacer las necesidades del cuerpo y del espíritu (mente).

En consecuencia, frente a la constatación de que «cada día que pasa nos es más difícil alimentarnos, nos es más difícil respirar» (83), la voz poética ofrece dos alternativas: o se es «simple y humildemente, un víctima de la familia», en otras palabras, sucumbimos ante el poder identificatorio de la familia burguesa, o, por el contrario, nos «resignarnos a cometer todos los incestos, todos los asesinatos, todas las crueldades», es decir, a transgredir para desmitificar y resignificar todas las convenciones (endogamia, elitismo, conservadurismo) de la ley identitaria.

Obsérvese que el poema culmina con una trasgresión sexual y legal: incestos y asesinatos, opuestos de todo aquello que simboliza la familia burguesa. Como se verá a lo largo del análisis, será

²¹ La máxima del pensamiento identitario es «lo real es real; lo racional es real». Según Adorno, este pensamiento identifica falsamente lo real (el múltiple y mutuamente determinado devenir de la historia humana y el mundo material/corporal) con lo racional (categorías subjetivas que determinan/identifican la naturaleza material y corporal. El paradigma de lo racional son las categorías kantianas y su desarrollo en la filosofía de Hegel); el idealismo burgués, sobre todo kantiano-hegeliano, encarnaría este pensamiento no dialéctico opuesto, como se verá, a la poética girondina.

²² Todos los énfasis en los poemas de *Espantapájaros* serán míos, a menos que se indique lo contrario.

la figura femenina, su representación y manifestación dialéctica en el espacio del poema, la que llevará hasta sus últimas consecuencias, en esta etapa de la poética girondina, esta labor de oposición y distanciamiento de todas las leyes y lugares comunes del idealismo decimonónico. Los poemas 4 y 5 alegorizan así la crisis de la sociedad burguesa y, en el caso de la Argentina, la crisis, agravada por la depresión económica del 29, de la oligarquía criolla conservadora, nacionalista y pro-Fascista a la cual Girondo por nacimiento pertenecía²³.

Su labor como artista es refuncionalizar las técnicas modernas y transformarlas²⁴ demostrando sus contradicciones internas a través de imágenes dialécticas o iluminaciones profanas, con el fin de liberar la conciencia individual del velo de la ideología burguesa, del tiempo vacío de la ley de la identidad²⁵. Lo importante no es el origen burgués de las técnicas estéticas, sino la actitud crítica del intelectual y/o el artista con su material. En este mismo sentido no es necesario el compromiso político declarado para colaborar con la praxis revolucionaria²⁶; Girondo, sin un compromiso político explícito, se oponía al fascismo nacionalista, al militarismo conservador y al mito del progreso de la modernidad que impregnaban el contexto político y social de Europa y de la Argentina de su época.

Espantapájaros: alegoría y espacio privado

Desde el primer poema, el carácter alegórico-carnavalesco de la representación de lo femenino se hará presente. El texto que abre el libro es un caligrama en forma de espantapájaros. Lo primero que se afirma es la completa ignorancia de (casi) todos los sujetos:

Yo no sé nada
Tú no sabes nada
Ud. no sabe nada
Él no sabe nada
Ellos no saben nada
Ellas no saben nada
Uds. no saben nada
Nosotros no sabemos nada.

Nadie sabe nada e incluso el yo poético se inscribe dentro de esta ignorancia. A continuación, una palabra introduce la historia en el texto: «mi generación». Los sujetos que no saben nada son aquellos

²³ Como afirma y subraya Lukács, «la crisis ideológica es un síntoma infalible de esa decadencia. La clase está ya constreñida a la defensiva... *la clase burguesa ha perdido inapelablemente su papel de dirección*». En *Historia y conciencia de clase*. México: Editorial Grijalbo, 1969. p. 74.

²⁴ «... la creación estética era un sector de la producción, y el papel revolucionario del artista era el de transformar dialécticamente los avances técnicos dentro de su profesión, invirtiendo sus funciones, transformándolos de herramientas ideológicas en herramientas para la liberación humana» (Benjamin 1993b: 85).

²⁵ Según Benjamin, esta era la técnica artística en los dramas épicos de Bertolt Brecht (1993b).

²⁶ Como afirma Adorno, «alguien que, sin compromiso, es decir, aquí y ahora, trabaja solitariamente sobre su material, sirve a un colectivo verdadero mucho mejor que alguien que se somete a las exigencias de lo que existe actualmente y por eso, a pesar de las apariencias, olvida las exigencias sociales que surgen de su esfera estética propia, es decir, de su trabajo y sus problemas». En Theodor Wiesengrund-Adorno, «Anton von Webern» (1932), *Impromptus*, pp. 49-50. (Buck-Morss 1981: 99-100).

que pertenecen a la generación del yo poético, identificable, en este caso, con el propio Girondo. El yo poético concretiza aún más esta ignorancia histórica declarando su causa:

La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era –¡sin discusión!– una mistificación

Se describe a la educación como un engaño y se le acusa de haber «desorientado» a toda una generación; el análisis histórico-crítico permite afirmar que esta denuncia se dirige al idealismo y al positivismo filosófico que ha regido la educación de la modernidad burguesa cuya encarnación, en el caso de la Argentina de la primera mitad del siglo XX, es la oligarquía criolla a la cual pertenece el poeta por nacimiento. Asimismo, la crítica de la educación enfatiza aquello que la lógica burguesa oculta, a saber, la racionalidad de los medios-fines en pro de la idea naturalizada de un progreso sin límites. Entonces, se declara enérgicamente el deseo de su generación, en contra de una ideología educativa que está en contradicción

con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación. (Gutural, lo más guturalmente que se pueda.)

La ley identitaria ha mixtificado una capacidad humana, la acción racional, en detrimento de otras como la meditación y la contemplación (fenómenos del pensamiento no necesariamente racionales o de una racionalidad distinta a la burguesa) y la masturbación (fenómeno eminentemente material y corporal que alude al deseo que esta ideología burguesa idealista ha pretendido ocultar o eliminar a partir del poder de una educación que, desde el punto de vista del yo-sotros poético ¿masculino?²⁷, ha dejado en la ignorancia a toda su generación).

Asimismo, la voz que denuncia e irrumpe no es armoniosa. Por el contrario, es caracterizada como la hipérbole de lo gutural, que hace referencia a sonidos graves y desgarradores, similares a los producidos por algunos animales. Además, en el solfeo, lo gutural alude al error que se comete al emitir el sonido de las notas utilizando únicamente la nariz para lograr producir los sonidos de las notas. Es clara la intención del sonido gutural: irrumpir e interrumpir el tiempo vacío de la ley identitaria y su educación. Sin embargo, a continuación, la voz poética declara la duda frente a sus creencias: «Y creo que no creo en lo que creo que creo». Si el poema culminara en este punto, sería posible afirmar que la respuesta de la voz poética a la ignorancia de su generación es la incertidumbre;

²⁷ Obsérvese cómo el sujeto poético se desplaza constantemente entre la primera persona singular («mi generación») y plural («nuestra educación»); esta estrategia textual impide caracterizar al sujeto poético unívocamente como un *yo* o un *nosotros*. En este sentido, considero más apropiado denominarlo un *yo-sotros poético*. Por otra parte, el género del sujeto poético está signado por la ambigüedad: no hay marcas textuales que determinen su género unívocamente; de allí que sea un *yo-sotros ¿masculino?*

sin embargo, el yo-sotros poético ¿masculino? propone un nuevo modo de ver, comprender y sentir la realidad, propone el

«Cantar de las ranas»

	¡Y	¡Y	¿A	¿A	¡Y	¡Y
	su	ba	llí	llá	su	ba
	bo	jo	es	es	bo	jo
	las	las	tá?	tá?	las	las
	es	es	¡A	¡A	es	es
	ca	ca	quí	cá	ca	ca
	le	le	no	no	le	le
	ras	ras	es	es	ras	ras
	arri	aba	tá	tá	arri	aba
	ba!...	jo!...	!...	!...	ba!...	jo!...

Este cantar alude al movimiento de este animal terrestre: el salto (vuelo efímero y regreso necesario a la tierra, ya que las ranas por naturaleza no son seres voladores). Además, este ser terrestre, a quien es posible identificar con la voz del sujeto poético, puede cantar; y efectivamente lo hace a través de la poesía. Sin embargo, no es una rana solitaria, sino que son ranas, sujeto colectivo que agrupa a los ignorantes del poema (todos los pronombres juntos) que podrían, en virtud de este canto, de esta voz, participar de un nuevo modo de ver el mundo.

Esta nueva mirada, encarnada en el canto de las ranas, no es de ningún modo una iluminación mística o una comunión con el todo (sea este materialista/comunista o idealista). Por el contrario, es lo que denomino *la paradoja ética de la poética girondina*: un permanente encuentro dinámico entre el pensamiento (arriba, meditación, contemplación) y el necesario regreso al mundo material (abajo, masturbación). Este modo de ver y experimentar la realidad se configura como una dinámica poética eminentemente dialéctica que permitirá a cada individuo experimentar la realidad más allá de cualquier pensamiento binario²⁸.

Un elemento que ha pasado desapercibido es que el único pronombre que está ausente de la ignorancia burguesa es ELLA, lo femenino singular, ya que hasta lo femenino colectivo comparte la ignorancia del yo. En consecuencia, desde el primer texto de *Espantapájaros*, la representación de lo femenino encarna aquel nuevo modo de existencia que buscan experimentar, a través del canto (voz), las ranas terrestres para salir de su ignorancia histórica.

Mujeres voladoras: María Luisa, la aventurera y la abuela

Las tres figuras de lo femenino que se analizarán a continuación se encuentran, cada una a su modo, entre el espectro que separa a la mujer voladora (dialéctica no identitaria) de la mujer terrestre

²⁸ Esta dinámica es análoga a la metodología crítica de Adorno y Benjamin. Para Adorno, no existe identidad entre pensamiento y realidad, sino una *no identidad y mutua determinación* entre el arriba (pensamiento: «meditación, contemplación») y el abajo (realidad empírica y material: «masturbación»). El método de Adorno intensifica la tensión entre el pensamiento del hombre y la realidad material/corporal: este método se convierte en un «campo de fuerzas» que permitiría, a través de la crítica, la realización futura de la libertad. Este método es análogo a la poética girondina en *Espantapájaros* y sus imágenes dialécticas.

(ley identitaria). A diferencia de los dos primeros poemarios de Gironde, en *Espantapájaros*, el yo no solo representa, sino que busca a la mujer voladora, ni una diosa ni un nirvana trascendente sino una praxis concreta. Al inicio del poema 1, el yo poético manifiesta que le importa «un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higos» (78). Más aún, le da «una importancia igual a cero, al hecho de que amanezcan con un aliento afrodisíaco o con un aliento insecticida» (78). Estas primeras líneas muestran que el yo poético no busca un cuerpo bello e ideal (símbolo) ni uno a la moda (tiempo vacío en tanto eterna repetición de lo mismo).

Por el contrario, lo que se busca es un *movimiento*, una praxis, cuya metáfora es la acción de volar. En este sentido, el yo afirma categóricamente que es «perfectamente capaz de soportarles una nariz que sacaría el primer premio en una exposición de zanahorias; ¡pero eso sí! -y en esto soy irreductible- no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar» (78); y este vuelo es la imagen dialéctica clave de la poética girondeña en *Espantapájaros*. Obsérvese que la actitud de la mujer voladora es la condición necesaria, irreductible, para experimentar el deseo, ya que sin este movimiento sería imposible. Por esa razón, el yo afirma que «si no saben volar ¡pierden el tiempo las que pretendan seducirme!» (78). Pues bien, esta actitud voladora se muestra en una mujer particular, con nombre propio²⁹: «Ésta fue -y no otra- la razón de que me enamorase, tan locamente, de María Luisa» (78), la mujer etérea.

María Luisa se aleja de aquella figura femenina representada por el yo becqueriano, acercándose a una voz femenina dinámica que actúa. El yo poético se queja de la imposibilidad de que ella sea suya en todo momento debido a «sus labios por entregas y sus celos sulfurosos» (78). Asimismo, no puede comprender esta enérgica actitud voladora presente en sus «extremidades de palmípedo» y es incapaz de saber todo de ella debido «a sus miradas de pronóstico reservado». Sin embargo, esto no le importa al yo, ya que «¡María Luisa es una verdadera pluma!», es decir, es una actitud dinámica que la hace imprevisible y desconcertante, como la nueva mirada que Gironde propone para experimentar la *praxis* cotidiana más allá de cualquier pretensión de fijar la realidad en su constante devenir y transformación.

En el plano erótico, esta actitud voladora implica estar listo para experimentar el deseo y la pasión recíprocamente, es decir, sin que uno de los amantes sea el que «posea» al otro. Por el contrario, se trata de que los amantes busquen el encuentro dialéctico que los *eleve* al goce del cuerpo y los *regrese* a la materialidad histórica del mundo (lenguaje). Encuentro dialéctico que permite experimentar lo femenino sin intentar fijarlo o petrificarlo en el símbolo de la belleza ideal o en el tiempo vacío de la moda. Esta dialéctica de ascenso-caída se ve en la descripción que el yo poético hace del encuentro con María Luisa.

En primer lugar, se experimenta el anhelo de estar con ella debido a su ausencia: «¡Con qué impaciencia yo esperaba que volviese, volando, de algún paseo por los alrededores! Allí lejos, perdido

²⁹ Repárese en el uso del nombre propio en la representación de la mujer voladora; este hecho está en relación directa con el caligrama que abre *Espantapájaros*: ELLA siempre es una, una individualidad, nunca una colectividad anónima. ELLA es Norah Lange.

entre las nubes, un puntito rosado. «¡María Luisa! ¡María Luisa!» (78). A continuación, se produce el encuentro: en un primer momento, ELLA lo «abrazaba con sus piernas de pluma, para llevarme, volando, a cualquier parte» (78). El encuentro se inicia en el aire, sin palabras (espacio de la contemplación y goce del cuerpo): «Durante kilómetros de silencio planeábamos una caricia que nos aproximaba al paraíso; durante horas enteras nos anidábamos en una nube, como dos ángeles» (78). Sin embargo, progresivamente, se acercan, cayendo, a la tierra (espacio de la materialidad/corporalidad de la historia), de allí que «de repente, en tirabuzón, en hoja muerta, el aterrizaje forzoso de un espasmo» (78), el regreso necesario al mundo con una nueva mirada.

Aunque se ha visto en la mujer etérea a un ángel (de hecho, Norah Lange era descrita como uno), considero que la imagen del ave, cuyo desplazamiento es un constante desplazamiento del aire a la tierra y viceversa sin perder su naturaleza material, expresa, de modo más preciso y en coherencia con el análisis histórico textual que se ha venido haciendo, la específica representación de lo femenino en *Espantapájaros*. No hace falta sino recordar que Girondo llamaba a Norah Lange, curruca, un ave. María Luisa no es una mujer de aire, trascendente y/o inmaterial; por el contrario, es una mujer cotidiana, encarnada en el mundo y en la historia, que «volaba del dormitorio a la cocina, volaba del comedor a la despensa. Volando me preparaba el baño, la camisa. Volando realizaba sus compras y sus compras, sus quehaceres» (78).

Este pasaje revela, a pesar de la cercanía de la mujer etérea con la ética voladora, el poder identitario en la representación de lo femenino al asignar un lugar patriarcal (labores del hogar) a la mujer etérea dentro del *intérieur*. Entonces, el yo poético exclama que es una delicia «tener una mujer tan ligera..., aunque nos haga ver, de vez en cuando, las estrellas» (78); gramaticalmente, el conector concesivo «aunque» expresa la objeción, limitación o reparo a lo dicho con anterioridad: el reparo es el riesgo del encuentro: las «estrellas» que hace ver la mujer etérea al yo poético no son sino los signos de la potente fuerza dialéctica de ascenso-caída que ilumina y transforma la mirada cada vez que se vuela junto con ella.

En la penúltima estrofa del poema, la mujer etérea es comparada con la mujer terrestre, figuras que expresan dos modos opuestos de experimentar la existencia. La mujer terrestre ha naturalizado la ley identitaria. Incapaz de existir críticamente al estar sujeta al tiempo vacío de la convención burguesa, se encuentra anclada a una realidad histórica (en Argentina, la oligarquía criolla cuyo modelo es Europa) que cree eterna e inmutable. Esta mujer no es sino una vaca, signo de su incapacidad ética y de una identidad sin voz que rumia el desierto de la insignificancia atada fijamente a la tierra.

En este sentido, el sujeto poético, irónicamente, se pregunta: «Después de conocer a una mujer etérea, ¿puede brindarnos alguna clase de atractivos una mujer terrestre?» (78), para luego afirmar que es lo mismo vivir con una vaca que con «una mujer que tenga las nalgas setenta y ocho centímetros del suelo» (78). El poema concluye con la enérgica afirmación del sujeto poético: «no me es posible ni tan siquiera imaginar que pueda hacerse el amor más que volando» (78).

En los poemas 3 y 14, aparecen dos figuras femeninas que encarnan la poética voladora; se trata de la esposa de un empleado de correos y la abuela del yo poético. Por primera vez, se escucha la voz-

palabra femenina que critica la ley identitaria burguesa y su tiempo vacío que se naturaliza como destino necesario para toda la humanidad. El sujeto poético del poema 3 nunca «ha dejado de llevar la vida humilde que puede permitirse un modesto empleado de correos» (80). Es clara la subordinación del individuo a la ley de la convención reafirmada por el adverbio «nunca» que niega la transformación existencial y el verbo «permitirse» que implica la auto imposición de una identidad considerada inmutable y eterna.

Sin embargo, el polo dialéctico que criticará esta incapacidad ética aparece inmediatamente después, se trata de la esposa del yo: ELLA «se empeña en atribuirme los destinos más absurdos que puedan imaginarse» (80), ya que «tiene la manía de pensar en voz alta y de decir todo lo que le pasa por la cabeza» (80). Es posible ver en esta caracterización de esta figura la reactualización del estereotipo de lo femenino como desborde incontrolado de palabras; sin embargo, obsérvese que esta representación la hace un yo identitario que reproduce acríticamente las convenciones de género de la burguesía. Asimismo, frente a esta descripción, la voz activa de la esposa hace estallar el *continuum* de las convenciones de la institución matrimonial a través de la imaginación poética, la cual abre la posibilidad de experimentar diversas identidades que el yo, atrapado en las redes infinitas de la inmóvil burocracia, ha olvidado.

La voz femenina irrumpe en la realidad histórica, el aquí y ahora del *intérieur* en el cual se ha anquilosado el sujeto: «Ahora mismo, mientras leía los diarios de la tarde, me preguntó sin ninguna clase de preámbulos: / “¿Por qué no abandonaste el gato y el hogar?”» (80). La voz femenina critica la incapacidad del sujeto para renunciar a la comodidad de la indolente rutina del burócrata; asimismo, distingue dos modos de experimentar el mar:

¡Ha de ser tan lindo embarcarse en una fragata!... Durante las noches de luna, los marineros se reúnen sobre cubierta. Algunos tocan el acordeón, otros acarician una mujer de goma. Tú fumas la pipa en compañía de un amigo. El mar te ha endurecido las pupilas. Has visto demasiados atardeceres. ¿Con qué puerto, con qué ciudad no te has acostado alguna noche? ¿Las velas serán capaces de brindarte un horizonte nuevo?

Por un lado, la voz femenina expresa la dinámica del viaje que no es sino una imagen de la poética voladora. No se trata de un viaje hacia lo desconocido o sin retorno, sino de un trayecto, de una aventura colectiva caracterizada por la presencia de la música, el canto y el deseo. A este primer modo, se opone la experiencia solitaria y/o libresca del mar. Dos solitarios amigos burócratas miran el mar desde la silenciosa tranquilidad de la costumbre. Este mar, mirado desde la quietud del interior del barco, se paraliza y quienes lo miran se endurecen también.

Es posible que la voz femenina aluda, asimismo, al *spleen* producido por el consumo de la literatura de viajes dentro del *intérieur*, gracias a la cual es posible «conocer» todos los puertos y las ciudades del mundo. La voz se pregunta, escéptica, si la luz de las velas³⁰ nocturnas podrá «transportar» al solitario yo al espacio del descubrimiento, de lo nunca visto/leído. La crítica que la

³⁰ Es relevante reparar en la polivalencia semántica del sustantivo «velas», pues alude, por un lado, a las velas de un barco, cuya función es *mover* la nave; pero, al mismo tiempo, alude a las velas que *alumbran* la lectura/la mirada del yo poético en el *intérieur* burgués o en el camarote del barco. Este último es, a su vez, una imagen del *intérieur*, ya que el pasajero del barco *se aísla* en su «cucheta» sin salir a la «cubierta».

voz femenina hace al yo culmina con la constatación de que la «aparente» tranquilidad burguesa no tiene como fin sino la muerte y la destrucción: «Un día en que la calma ya es una maldición, bajas a tu cucheta, desanudas un pañuelo de seda, te ahorcas con una trenza de mujer»³¹ (80). La esposa le revela el rostro oculto de la «calma» y le muestra lo que realmente es: una maldición.

A continuación, la actitud no identitaria de la voz irrumpe en la conservadora e identitaria memoria del yo poético, anclado en el correo hace dieciséis años, haciéndolo navegar por el mundo y preguntándole lo siguiente: «¿Recuerdas las que tenía cuando me conociste?... En ese tiempo me imaginaba que serías soldado y mis pezones se incendiaban al pensar que tendrías un pecho áspero, como un felpudo»³² (80). Frente a la inmóvil memoria del burócrata, hacen su aparición el recuerdo irruptor, expresado por la voz femenina, que revelará todas aquellas identidades que el sujeto poético ha olvidado a causa de estar atado a la ley de la identidad³³. En consecuencia, la voz femenina le recuerda al yo, convertido en un hombre terrestre, que su existencia es «un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades»³⁴ (81) como el propio lenguaje poético que desestabiliza al binomio identitario del significante/significado. Sin embargo, como se ha visto, Gironde busca asimismo la coherencia dialéctica de la no-identidad, no la explosión histórica del consumo de identidades.

La voz femenina, al recordar/imaginar las múltiples identidades del yo, erotiza, materializándolos, aquellos lugares caracterizados históricamente por reprimir el deseo de los individuos: «Eras fuerte. Escalaste los muros de un monasterio. Te acostaste con la abadesa. La dejaste preñada» (80). La abadesa, mujer terrestre, es la imagen de la iglesia burguesa que pretende acabar con el deseo carnal de los individuos. El yo, recordado/imaginado por la voz femenina, penetra el monasterio y le hace el amor a la abadesa, la hace fértil. No es el verbo divino el que posee a la iglesia, sino el verbo poético dialéctico. A través de la mirada de la mujer voladora, el sujeto se convierte en

³¹Es posible que la esposa imagine al solitario yo poético desanudando un «muy fino pañuelo de seda» (que implica ya una posición social hegemónica), dentro del cual ha conservado la trenza de una mujer que amó en el pasado, pero con la cual nunca pudo experimentar el deseo de manera plena (de hecho, su mujer se está quejando justamente de esa actitud). Ironizando sobre un clásico tópico romántico, la esposa imagina al yo suicidándose (Werther) con la ayuda de la prenda sublimada del amor imposible.

³² Repárese en la polivalencia semántica de «las» debido a la carencia de referente inmediato y enfatizada con los tres puntos al final de la pregunta. Con respecto a su significado, lo único que puede decirse es que alude a algo que poseía la voz femenina. Sin embargo, lo más sugerente es que esta polivalencia semántica desestabiliza al binomio identitario del significante/significado burgués. En este sentido, obsérvese cómo en el poema 3 la voz femenina recuerda y/o imagina la pasión erótica, haciendo de un empleado de correos un soldado que hace estallar el deseo de la voz femenina, ya que sus «pezones se incendiaban» (80).

³³ A propósito de esto, Benjamin, citando a Reik, afirma que «la función de la memoria es proteger las impresiones. El recuerdo apunta a su desmembración. *La memoria es esencialmente conservadora; el recuerdo es destructivo* (1993a: 128; énfasis mío). El recuerdo de un deseo humano reprimido, a través del arte, destruye la memoria continua y sin fisuras que pretende imponer el ideal de progreso moderno, la ley, el Estado, la Iglesia y la Academia. Afirmando lo siguiente:

La memoria *se hace*.

El recuerdo *irrumpe*.

En este sentido, la voz femenina hace que el recuerdo del deseo irrumpe violentamente para desestabilizar cualquier *continuum* histórico (social, político, sexual, literario) que invisibilice la voz colectiva y la agencia sociopolítica de todos aquellos que no tienen voz. El recuerdo irrumpe violentamente (a través de la forma estética) y, en ese sentido, es capaz de instaurar y mantener una nueva forma de existir.

una individualidad inclasificable que no teme a la muerte, y es esta fuerza la que inflama el lúdico deseo de la mujer voladora: «¿A qué tiempo, a qué nación pertenece tu historia?... Te has jugado la vida tantas veces, que posees un olor a barajas usadas. ¡Con qué avidez, con qué ternura yo te besaba las heridas! Eras brutal. Eras taciturno» (80). La esposa le recuerda a su amado el placer de la corporalidad que se encarna en los gustosos olores que producen los genitales (masculinos y femeninos) y en la impetuosa potencia del encuentro amoroso: «Te gustaban los quesos que saben a verija³⁵ de sátiro... y la primera noche, al poseerme, me destrozaste el espinazo en el respaldo de la cama» (80).

Sin embargo, el yo, anclado en la ley de la identidad, se resiste a experimentar la poética voz femenina al responderle que «no he ambicionado, durante toda mi existencia, más que ingresar en el Club Social de Vélez Sársfield» (80), resignándose así al tiempo vacío del burócrata cuyo único anhelo existencial es ingresar a una organización social. La sangre de estatua no radica en el oficio del individuo (empleado de correos), sino en su actitud terrestre que le impide estallar su identidad y abrirse al juego y a la multiplicidad en la *praxis* cotidiana. La voz femenina se indigna y desenmascara la actitud del esposo, a quien ve «arrodillado en una iglesia con olor a bodega» (80). Obsérvese el paralelo entre la «bodega», donde se guardan y añejan (envejecen) los vinos, y la iglesia como el lugar en el que los viejos dogmas se utilizan como sedantes para que los sujetos se evadan de la/su historia en busca de una salvación trascendente.

El sujeto poético se ha sometido a la ley de la identidad patriarcal representada por la represión religiosa. El tono anticlerical de este fragmento da cuenta de la identificación que, desde sus primeros textos, hace Girondo entre la rigidez de las convenciones y la represión sexual de la iglesia, ya que, a causa de esta, las manos del ser humano, que deberían ser creadoras, «sólo sirven para hojear misales» (81). La «aparente»³⁶ sabiduría religiosa se tiñe de vergüenza, de falsa modestia. El ethos del hombre terrestre es la sumisión, ya que este se hinca «a cada instante para besar las hojas que se quejan y que suspiran» (81). En lugar de disfrutar dialécticamente de la materialidad de la *praxis* y de los cuerpos, cuando una mujer lo mira «bajas los párpados y te sientes desnudo» (81); esta mirada incendia las prendas de su represión dejándolo sin la protección de los dogmas religiosos. A causa de estos, el yo se avergüenza de su propio deseo que se ha convertido en tabú, pero que en realidad es «pureza» y «sabiduría» (81). El yo hace todo lo posible para aplacar la fiebre que se desencadena dentro de él, se

³⁵ Obsérvese que «verija» es la región de las partes pudendas (DRAE) o el espacio comprendido entre los órganos genitales femeninos o masculinos y el muslo. Obsérvese el uso que la voz femenina hace de elementos radicalmente corporales (gusto/olfato-genitales) para caracterizar el deseo de su amado/amante. En este sentido, no está de más recordar que la iglesia ha considerado, tradicionalmente, a los sentidos (sobre todo, al gusto y al olfato) como aquello que aleja al hombre de la verdad divina, del bien moral. Repárese que la voz femenina, históricamente reprimida por la ley de la iglesia, sea la que relativice y desestabilice sus dogmas. Con respecto a la jerarquía de los sentidos, ver San Agustín, *Confesiones*, Libro X, capítulos 9, 10 y 11; y Santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, Parte II-IIae- Cuestión 141.

³⁶ Hago énfasis en el carácter aparente de las virtudes religiosas, ya que históricamente han pretendido reprimir, ocultar o aniquilar (olvidar) el deseo carnal de los individuos. No se debe olvidar, asimismo, la cercana relación entre el proyecto político proto fascismo de Uriburu y el sector más conservador de la Iglesia Católica argentina. En ese sentido, la «aparente» virtud religiosa no sería sino otro modo de aquello que se ha denominado, a lo largo del trabajo, la «otra cara» de la Modernidad burguesa del siglo XX que, en la Argentina, estuvo representada por la oligarquía criolla a la cual, por nacimiento, pertenecía Oliverio Girondo.

oculta en la naturaleza, «bajo la lluvia» o «en pleno campo, a mirar estrellas...» (81): toda su vida no ha sido sino el olvido del deseo que la voz femenina quiere hacerle recordar.

La conclusión de la esposa es lapidaria: «Una noche -en que te hallas con Dios- entras en un establo, sin que nadie te vea, y te estiras sobre la paja, para morir abrazado al pescuezo de alguna vaca...» (81). La consecuencia del encuentro con una «aparente» divinidad, en un «aparente» éxtasis, es la solitaria muerte del yo que desenmascara la falsedad y la crueldad de una religión históricamente represora. Más aún, el destino del hombre terrestre es el suicidio, de allí que no quiera que lo vean a morir en los brazos de una vaca³⁷, es decir, en el seno de la incapacidad ética, unido para siempre a una mujer terrestre. El destino del hombre terrestre no puede ser más claro: la autoaniquilación. La esposa del poema 3 se configura, así, como un espacio de tensión dialéctica entre la actitud terrestre del identitario yo poético y la voz no-identitaria de la esposa.

El poema 14 se inicia con la representación de la abuela en tanto imagen dialéctica de la poética voladora, de la nueva mirada que a pesar de su edad poseía, pues «no era tuerta» (95). Si el yo becqueriano informa al silencioso objeto femenino, la abuela, en cambio, hace uso de su voz para indicar cómo representar al sujeto femenino en su individualidad sin caer en los estereotipos del tiempo vacío de la belleza y la moda burguesas. Es por eso que afirma que «las mujeres cuestan demasiado trabajo o no valen la pena. ¡Puebla tu sueño con las que te gusten y serán tuyas mientras descansas!» (95).

Al parecer, la abuela considera que, si el contacto con una mujer no es una aventura, un riesgo, una dificultad, es preferible optar por la imaginación, ya que esta ofrece la posibilidad de expresar lo femenino desenmascarando los estereotipos. Dicho de otro modo, la imaginación, en tanto manifestación del pensamiento no-identitario, es el modo de manifestar a lo femenino en su irreductible particularidad. Si el símbolo representa los estereotipos femeninos, la imagen dialéctica imagina la irreductibilidad de los sujetos. Sin embargo, la ambigüedad del lenguaje de la abuela revela la distancia con respecto a la poética voladora, ya que, a pesar de aconsejar el ejercicio de la imaginación, parece aún estar dentro de la lógica de la posesión que implica el yo becqueriano.

A continuación, la abuela aconseja escapar de lo sexual manido, preso de las convenciones burguesas: «No te limpies los dientes, por lo menos, con los sexos usados» (95). A propósito de esto, piénsese en las mujeres de la milonga (prostitutas) en *20 poemas para ser leídos en un tranvía* que, si bien experimentaban la corporalidad y el deseo, lo hacían dentro de las normas de una sociedad falocéntrica, es decir, eran objetos del deseo masculino. No basta con experimentar el cuerpo y el deseo, se necesita de la nueva mirada. En consecuencia, el encuentro dialéctico entre dos seres, en este caso con un sujeto femenino, implica un riesgo (para el yo becqueriano el riesgo no existe; es él quien le da la forma al objeto femenino convirtiéndose en una suerte de demiurgo) representado por las «enfermedades venéreas» (95).

³⁷ Las implicancias histórico-políticas de la mujer terrestre, de la vaca, en tanto signos ideológicos, serán analizadas en el capítulo siguiente.

Entre la abstinencia sexual (virtud religiosa) y la sífilis (causa de locura) la abuela aconseja no dudar un solo instante, es mejor decidirse por esta última, ya que «¡el mercurio es mucho menos pesado que la abstinencia!» (95). La cura es más tolerable que la represión del deseo en pro de una trascendencia inmaterial cuyo fin, como se vio en el análisis del poema anterior, no es sino la muerte, la sangre de estatua. La voz de la abuela le recuerda al yo que, si tiene la oportunidad de encontrar el deseo de un cuerpo, debe protegerlo (pues es la posibilidad y, a su vez, el riesgo de encontrar el amor dialéctico de la mujer voladora) y no ser presa de la histeria del consumo erótico, de allí que «cuando unas nalgas te sonrían, no se lo confíes ni a los gatos. 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» (95).

En la segunda parte del texto, se introduce otra característica de la abuela: la contradicción, y se hace énfasis nuevamente en su mirada (algo deteriorada debido a la experiencia): «Pero a mi abuela le gustaba contradecirse, y después de pedirme que le buscara los anteojos que tenía sobre la frente, agregaba con voz de daguerrotipo» (95)³⁸. Es la experiencia histórica de la abuela la que introduce la crítica de la ley identitaria pero que, al mismo tiempo, manifiesta la incapacidad de superarla. Esta incapacidad convierte a la abuela en un espacio que está a medio camino entre la mujer terrestre y la voladora; es crítica, pero no logra superar ciertos elementos identitarios.

Si en la primera parte del texto la voz aconsejaba experimentar el deseo; en la segunda, descubrirá las contradicciones de la existencia burguesa/oligárquica que probablemente ella ha llevado y de las cuales ella también participa. En este sentido afirma que «(l)a vida -te lo digo por experiencia- es un largo embrutecimiento. Ya ves en el estado y en el estilo en que se encuentra tu pobre abuela. ¡Si no fuese por la esperanza de ver un poco mejor después de muerta!...» (95). Ver con mayor claridad el mundo es algo que se espera, aunque la abuela, influida probablemente por su formación cristiana, vislumbra esa nueva mirada, no en esta vida, a través del encuentro dialéctico, sino en un más allá trascendente, fuera de la historia.

Por un lado, la lúcida y enérgica crítica de la experimentada abuela se centra en los peligros de la ley de la identidad cuyas convenciones «nos teje(n), diariamente, una telaraña en las pupilas» (95). Asimismo, la identidad genera la incapacidad de desenmascarar la fantasmagoría del proyecto moderno y de resignificar los objetos del mundo, de allí que diga que «poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario, y aunque los mosquitos vuelen tocando la corneta, carecemos del coraje de llamarlo arcángeles» (95) o que «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 transatlántico» (95). El tiempo vacío de la convención paraliza la capacidad de imaginar.

³⁸ El *daguerrotipo* es un proceso por el cual se obtiene una imagen en positivo a partir de una placa de cobre recubierta de yoduro de plata. El daguerrotipo fue el primer proceso fotográfico de aplicación práctica, presentado por François Arago en la Academia de Ciencias de París el 19 de agosto de 1839. Obsérvese el hecho de que la voz (audición) de la abuela sea comparada con un daguerrotipo (visión) que, aunque un invento clave del proyecto burgués del siglo XIX, es ya un instrumento fotográfico anticuado dentro del contexto histórico en el que surge el texto de Girondo.

Por otro, la abuela aconseja girar la mirada hacia los objetos olvidados, los desechos, todo aquello que «parece» inútil: «El dolor de muelas, las estadísticas municipales, la utilización del aserrín, de la viruta y otros desperdicios, pueden proporcionarnos una satisfacción insospechada» (95). Es esta la mirada de la poética voladora, la del coleccionista que lucha contra la dispersión y la fragmentariedad de las cosas: el historiador-coleccionista benjaminiano se transfigura en el poeta-coleccionista girondino. El coleccionista-historiador recoge y recompone los restos de historia que nadie toma en cuenta y los ordena dotándolos de nuevos sentidos; «todo lo que la gran ciudad ha rechazado, todo lo que ha perdido, todo cuanto ha despreciado, *todo lo que ha roto en pedazos, él lo cataloga, lo colecciona* (...) él recoge las porquerías que, rumiadas por la divinidad de la Industria, se convertirán en objetos de utilidad o de disfrute» (Benjamin 2004). En este sentido, la abuela le aconseja al yo poético que observe el rostro y escuche la voz de aquellos objetos y/o seres considerados mudos desechos dentro del marco de la racionalidad utilitaria (lógica de los medios y fines) del progreso moderno, ya que en ellos puede encontrarse aquella iluminación profana crítica del proyecto burgués/oligárquico del siglo XX. La abuela aconseja así leer (reconocer) lo nunca escrito. Este fragmento expresa la ética de la mujer voladora: solidarizarse con los márgenes, recordar(los), *r(ê)-ver(los)*³⁹.

Finalmente, la abuela aconseja a su nieto que «(abra) los brazos y no (se niegue) al clarinete, ni a las faltas de ortografía» (95), es decir, que experimente en su existencia la voz, el cuerpo de la música brillante, clara y profana del mundo, que irrumpa en las normas del lenguaje, para así abrirle espacio a la nueva mirada de la crítica, a ese mirar a contrapelo la historia que hace consciente a los individuos de su inalienable derecho a renunciar: «Por eso -aunque me creas completamente chocha- nunca me cansaré de repetirte que no debes renunciar ni a tu derecho de renunciar» (95) a un sistema hegemónico de convenciones políticas, sociales, estéticas, académicas, sexuales o de cualquier otra índole que pretendan erigirse como eternas (aunque estas puedan «aparentemente» ser encarnaciones de una supuesta libertad) desconociendo su carácter transitorio. Esta renuncia crítica es base de la libertad y la felicidad humanas, de este recordar, *r(ê)-ver* el mundo dialécticamente, ya que hoy «¡la imitación ha prostituido hasta los alfileres de corbata!» (95), de allí que la voz de la abuela, a pesar de sus contradicciones, desmitifica la ley de la identidad burguesa que ha erigido su ideología en el tiempo vacío del progreso sin límites.

La abuela del poema 14, se presenta como espacio ambiguo entre dos modos de ver la realidad: la relaciones de poder de la ley identitaria burguesa y el derecho volador de poder renunciar siempre en búsqueda de una nueva mirada. Mas no se trata de una renuncia nihilista, sino de una que tome en cuenta, que escuche, la voz irruptora de la abuela quien (relativizando su propia experiencia) le dice al sujeto poético lo siguiente: «Confeccionate una nueva virginidad cada cinco minutos y escucha estos consejos como si te los diera una moldura, pues aunque la experiencia sea una enfermedad que ofrece

³⁹ Utilizo esta caprichosa formación léxica porque permite captar simultáneamente la acción de ver nuevamente (esp. rever), pero también la de soñar e imaginar (fr. rêver).

tan poco peligro de contagio, no debes exponerte a que te inflencie ni tan siquiera tu propia sombra» (95).

Las figuras femeninas analizadas en esta sección representan una búsqueda, aún incompleta, de la poética voladora. No obstante, esta búsqueda, a pesar de sus limitaciones y contradicciones, permite afirmar que, en *Espantapájaros*, se trata de preguntar y cuestionar el poder de la ley «para *hacer ver* y no de preguntar para encontrar, de inmediato, una guía para la acción. No son preguntas de *qué hacer* sino del *cómo armar una perspectiva para ver*» (Sarlo 2004: 8) que sea la base de una praxis que transforme el presente.

Referencias

- ANTELO, Raúl (1999): «III. Cronología», en Oliverio GIRONDO, *Obra Completa*. Edición crítica de Raúl Antelo. Lima, ALLCA XX, pp. 349-365.
- (2009): «Voces en la sala», en *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. VII: Rupturas*. Buenos Aires, Emecé, pp. 89-117.
- BENJAMIN, Walter (1993a): *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre. Madrid, Santillana.
- (1993b): *Iluminaciones III. El artista como productor*. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre. Madrid, Santillana.
- (2004): *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal.
- BUCK-MORSS, Susan (1981): *Origen de la dialéctica negativa*. México, Siglo XXI.
- CAPDEVILA, Arturo (1932): «*Espantapájaros (Al alcance de todos)*, por Oliverio Gironde», *Nosotros*, LXXVII, 281.
- CIXOUS, Hélène (1995): *La risa de la Medusa*. Barcelona, Anthropos.
- CORRAL, Rose (1999): «Relectura de *Espantapájaros (Al alcance de todos)*» en Oliverio GIRONDO, *Obra Completa*. Edición crítica de Raúl Antelo. Lima, ALLCA XX, pp. 587-599.
- GIRONDO, Oliverio (1999): *Obra Completa*. Edición crítica de Raúl Antelo. Lima, ALLCA XX.
- IBARGUREN Carlos (s. a.): «Oliverio Gironde Urriburu», *Genealogía Familiar*, en <http://www.genealogiafamiliar.net/getperson.php?personID=I59014&tree=BVCZ> (última consulta, 08-03-17).
- MUSCHIETTI, Delfina (2009): «Oliverio Gironde y el giro de la tradición», en Noé JITRIK, dir., *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, pp. 121-146
- SARLO, Beatriz (2004): *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires, Seix Barral.
- WILLIAMSON, Edwin (2007): *Borges: una vida*. Trad. Elvio E. Gandolfo. Barcelona, Seix Barral.

Apéndice 1: Genealogía de Oliverio Gironde

