

La búsqueda de lo primigenio en el poema “12”, de Oliverio Girondo

THE SEARCH OF THE PRIMEVAL IN POEM NUMBER “12”, BY OLIVERIO GIRONDO

RAISACRUZ HUERTAS-NERI*

Resumen: Con base en los postulados de María Zambrano, Giorgio Agamben y Wilhelm Dilthey se analizó la interacción entre filosofía y poesía presente en el poema “12” de *Espantapájaros (al alcance de todos)*, de Oliverio Girondo. Se hizo énfasis en la labor emprendida por la literatura para notar, afrontar y transformar la decadencia del orden instaurado bajo leyes obsoletas. Finalmente, se dio cuenta de la necesidad del sujeto lírico que busca la experiencia primigenia y el encuentro con el otro, búsqueda efectuada gracias a la palabra poética y al delirio del amor, estableciendo una analogía entre el éxtasis de la experiencia amorosa y el placer estético de la poesía.

Palabras clave: literatura latinoamericana; análisis literario; filosofía; semántica; Argentina

Abstract: Based on the principles stated by María Zambrano, Giorgio Agamben and Wilhelm Dilthey, we analyzed the interaction between philosophy and poetry existing in poem number “12” of *Scarecrow (available for everyone)*, by Oliverio Girondo. Particular emphasis was made in the work undertaken in literature to become aware, confront and transform the decay of the established order under obsolete laws. Finally, we give an account of the need of the lyrical subject who searches for the primeval experience and the encounter with the other. Such quest is made thanks to the poetic word and to the delirium of love, establishing an analogy between the ecstasy of love experience and the aesthetic pleasure of poetry.

Key words: Latin American literature; literary analysis; philosophy; semantics; Argentina

* Universidad Autónoma del Estado de México, México

Correo-e:
assereth_02@hotmail.com

Recibido: 26 de noviembre de 2015
Aprobado: 14 de marzo de 2016

Y en la angustia del poeta sí, sí existe ya algo que él se ve forzado a crear, porque se ha enamorado de su presencia sin verla, y para verla y gozarla la tiene que buscar.

María Zambrano

Las críticas hacia la cotidianidad de la vida moderna y su excesivo carácter racional sistemático no se hacen esperar cuando los resultados de esa orientación son catastróficos. Entonces, el afán de hallar lo primigenio se hace presente para manifestar la necesidad de encontrar lo perdido, aun cuando ello suponga visualizar el caos. Bajo esta perspectiva, se acude a algunos postulados de María Zambrano, Giorgio Agamben y Wilhelm Dilthey para encontrar un sentido filosófico en el poema “12” de *Espantapájaros (al alcance de todos)*, publicado en 1932 en Buenos Aires, Argentina. El autor del texto es Oliverio Gironde (1891-1967), poeta que incorporó en su obra las corrientes vanguardistas con las que tuvo contacto directo, principalmente el dadaísmo, el surrealismo y el martinfierrismo.

La escritura de Gironde constituye una muestra de la madurez de la poesía de vanguardia en Latinoamérica, orientada a evolucionar las esferas estética y artística de las letras. Además, en el marco de toda su poesía, *Espantapájaros* constituye el partea-guas entre un modo de hacer literatura tradicional y rígido según el canon realista del siglo XIX, apegado al raciocinio positivista, y otro flexible, iconoclasta y abierto plenamente a la libertad imaginativa. Aunque es claro que la transformación emprendida por Gironde comienza con su obra *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, publicada en 1922, el poemario que nos atañe en este artículo constituye una pieza central en la labor artística iconoclasta del argentino. A decir de Rose Corral (1999) y de Guillermo Sucre, al estar situado entre las dos obras más celebradas de Gironde (*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *En la masmédula*), *Espantapájaros* se convierte en un libro clave por ser el más intenso y revelador del primer periodo de su

escritura. Así mismo, es el inicio de la labor reconstructiva del lenguaje que culmina en su último libro.

En *Espantapájaros* se promueve un cambio de mirada sustentado en una cosmovisión surrealista, “en la irrupción de obsesiones, en la presencia de lo absurdo en la cotidianidad, en el humor negro” (Corral, 1999: 589). Dichos factores abren nuevas perspectivas de lectura y marcan una actitud que pretende desacralizar el arte. De acuerdo con Delfina Muschietti, “los primeros textos son bien recibidos porque se apoyan en un ‘metatexto y un circuito cultural prestigioso: Europa-Buenos Aires’. A partir de *Espantapájaros* ‘se exagera la propuesta vanguardista sin la mediación neutralizadora del circuito de emisión y recepción europeo’” (Corral, 1999: 588).

Uno de los afanes de la poética de Gironde reside en la transgresión cultivada por los ismos europeos de principios del siglo XX. Su intención es distanciarse, rechazar toda convención para alcanzar la esencia de las cosas y emprender un camino nuevo, distinto al anterior, pues el racionalismo de su época “aun albergando muchas y opuestas teorías, tornaba al mundo comprensible, apartando al hombre, agradecido y sumiso, de la dolorosa confusión de sus orígenes: de su vida” (Maillard, 1992: 22). Según Agamben (2013), la poesía, que vive en la tensión y diferencia entre sonido y sentido, entre límite métrico y semántica, asume y entraña el retorno a lo original.

La vanguardia es un conjunto de movimientos literarios enmarcado por un aspecto reconstructivo. Su desarrollo se da en los inicios del siglo XX en Europa como respuesta a la Primera Guerra Mundial y al realismo. La imposibilidad de encontrar salida a la catástrofe aparece señalada de forma insistente en los diversos ismos que revelaron los aspectos más negativos de la sociedad moderna. Ante “el miasma de la certidumbre de la muerte” (Gironde, 2013: 86) que consume la existencia, los creadores inmersos en estas corrientes presentaban un interés por “la bancarota de valores de aquel periodo e intentaban expresar esta preocupación con nuevos medios literarios y artísticos” (Langowski, 1982:

24). Prueba de ello es *Espantapájaros (al alcance de todos)*, y en general toda la obra de Oliverio Giron- do, en donde hay una marcada rebeldía en contra de los convencionalismos.

No obstante, además de conjugar algunos ismos europeos, principalmente el surrealismo y el dadaísmo, en *Espantapájaros* se hace presente el martinfierrismo, considerado el movimiento más revolucionario de las letras argentinas. Esta última corriente se aglutinó alrededor de la revista *Martín Fierro*, en la que Oliverio Giron- do fue colaborador y redactor. Dicha publicación no se comprometió con ninguna vanguardia, sino con el cambio que cada una de ellas representaba. De igual manera, el martinfierrismo se destacó por su “afán de modernidad, de europeización de la cultura y de importación de lo nuevo, la profesionalización del escritor y la transformación del mercado editorial” (Fernández, 1987: 380). Con ello se constata la pretensión de unir los hallazgos artísticos contemporáneos con las peculiaridades nacionales para un desarrollo cultural autónomo. *Espantapájaros* cumple con las características mencionadas. Recordemos la importancia de su publicidad, pues aunque en aquel momento las librerías registraban ventas escasas, la edición del texto se agotó en un mes. Nélica Sánchez Ramos describe que Giron- do

apostó con sus amigos que lograría la venta de toda la tirada de la primera edición de *Espantapájaros*, a través de una campaña publicitaria, que consistió en alquilar una carroza llevada por seis caballos, con cocheros y lacayo con librea (2009: 81).

Y Raúl Antelo agrega:

La carroza transportaba, en lugar de las habituales coronas de flores, un enorme espantapájaros con chistera, monóculo y pipa (este enorme muñeco todavía se encuentra en el hall de la entrada de la actual casa de Giron- do en la calle Suipacha, recibiendo a los desprevenidos visitantes). Al mismo tiempo alquiló un

local en la calle Florida atendido por hermosas y llamativas muchachas para la venta del libro (1999: 360).

El acontecimiento resultó ser impactante no sólo para los lectores, sino para la crítica, que centra- da en este aspecto se olvidó del texto en sí. No obstante, el carácter comercial de la difusión de la obra fue desaprobado por uno de los exponentes más renombrados de la literatura, Jorge Luis Borges. A él siguieron otros que por enfocarse en ese artificio publicitario propiciaron la nula recepción crítica del poemario. Una de las estudiosas que ha analizado este fenómeno es Rose Corral (1999), quien resca- ta la valía literaria de *Espantapájaros*. La difusión y comercialización del libro —que hoy podríamos entender como una acción artística o *performance*—, para algunos inadecuada, a fin de cuentas resultó coherente con la estética innovadora que el autor promovía: “De acuerdo con el espíritu de la vanguardia, puede interpretarse también como un estímulo (una saludable provocación) para sacudir inercias y lograr un cambio de conducta en el receptor” (Corral, 1999: 587).

La afirmación de Corral resalta en mayor gra- do la propuesta renovadora del texto. La citada transformación en la conducta va dirigida a darle un plus al proceso de lectura y a poner en movi- lidad el hacer del receptor. Giron- do no pretende la pasividad de sus lectores, por el contrario, alienta el dinamismo que les permite ser co-creadores. A pesar de estar fuera del ámbito europeo-vanguar- dista, *Espantapájaros* logró ser recibido en Latino- américa, y con ello introdujo otra visión.

Ahora se hará énfasis en el poema “12” de la obra, el cual muestra una forma distinta de percibir el mundo. Su propuesta consiste en un acercamien- to al origen capaz de detonar la vida interior del ser para cuestionarlo y devolverle su humanidad. El efecto que se obtiene es la expansión de límites mediante la palabra poética, contextualizada en un ambiente amoroso-erótico donde la capacidad del individuo de crearse y ser es más evidente.

De esta manera, se pretende destacar en el poema la necesidad de hallar la experiencia originaria y el encuentro con el otro. El pensamiento expuesto va acorde con la filosofía de María Zambrano y su concepto de razón poética, así como con las teorías acerca de la relación entre filosofía y poesía propuestas por Agamben y Dilthey. La trilogía teórica enunciada tiene un eje común: la analogía entre el placer estético y el delirio del amor, encaminada a la visualización del mundo en su forma primigenia. Esto se ejemplifica en el poema “12”. Para comprender mejor la semejanza planteada, a continuación se cita el texto objeto de estudio:

Se miran, se presienten, se desean,
 se acarician, se besan, se desnudan,
 se respiran, se acuestan, se olfatean,
 se penetran, se chupan, se desnudan,
 se adormecen, **despiertan**, se iluminan,
 se codician, se palpan, se fascinan,
 se mastican, se gustan, se babean,
 se confunden, se acoplan, se disgregan,
 se aletargan, **fallecen**, se reintegran,
 se distienden, se enarcan, se menean,
 se retuercen, se estiran, se caldean,
 se estrangulan, se aprietan, se estremecen,
 se tantean, se juntan, **desfallecen**,
 se repelen, se enervan, se apetecen,
 se acometen, se enlazan, se entrechocan,
 se agazapan, se apresan, se dislocan,
 se perforan, se incrustan, se acribillan,
 se remachan, se injertan, se atornillan,
 se desmayan, **reviven, resplandecen**,
 se contemplan, se inflaman, se enloquecen,
 se derriten, se sueldan, se calcinan,
 se desgarran, se muerden, se asesinan,
resucitan, se buscan, se refriegan,
 se rehúyen, se evaden y se entregan
 [El subrayado es mío]
 (Girondo, 2013: 47-48).¹

1 Las palabras resaltadas en negritas conforman el proceso en gradación de la relación amorosa.

Esta es la única composición escrita en verso en la obra. En primera instancia, el sujeto lírico se expresa en tercera persona del plural. El pronombre ‘se’ marca la anáfora cuyo mecanismo de repetición incide en la secuencia de actos recíprocos dispuestos en progresión ascendente. El espacio de indeterminación lleva al lector a cuestionarse: ¿quiénes se besan?, ¿quiénes se acarician?, en resumen, ¿quiénes son los sujetos de la acción? En nuestra interpretación, la respuesta es: los amantes o las palabras poéticas que evidencian la relación palabra-amada/o. El uso del pronombre ‘se’ resulta interesante porque su aparición periódica forma parte del desarrollo de un proceso que llega a su clímax en la entrega que anhela el sujeto lírico, quien no soporta a las mujeres terrestres sino a las que vuelan —como María Luisa en el poema “1” de *Espan-tapájaros*: “María Luisa era una verdadera pluma” (Girondo, 2013: 19)—. La voz poética no desea la calma ni la paciencia, sino el vivir y la aventura; a causa de ello se enuncian actos generadores de movimiento.

La serie de versos expresa la concatenación de imágenes poéticas con una rica sensualidad que permite la sublimación y el encuentro con el otro. Al final, la entrega intensifica el hacer de los amantes, esto les permite trascender y divinizarse mediante la palabra detonadora de significados y emociones. Respecto a lo anterior, Georges Bataille considera que “El erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal precisamente en que moviliza la vida interior. *El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser*” (2011: 20). La penetración de los sujetos se efectúa por la poesía y el erotismo, que al enlazarse permiten, en primera instancia, ir del plano individual al colectivo. El hombre se hace consciente de sí, para luego buscar el punto ontológico común que lo une con el otro. La importancia del proceso descrito está en la diferencia entre individuos que permite el diálogo y la búsqueda.

La finalidad del poema es comprender, y por tanto, comprender-se mediante la fusión del yo y el tú. La forma recíproca del pronombre indica que

la acción realizada por un sujeto incide en el otro y viceversa, todo queda entre ellos. Esta idea se refuerza porque al final ambos individuos se funden en uno. Éste, el andrógino o el ser en sus inicios, muestra que lo racionalmente indecible puede ser expresado en la poesía como principio de constitución textual. Incluso para el poeta es obligatorio considerar que los significantes son repositorios de los significados que la historia les ha ido confiando. Así, la determinación de un sentido único y preciso es imposible. Entonces el otro puede hacerse presente en la angustia que siente el poeta ante lo inaprehensible, pues como afirma Zambrano: “El poeta está enamorado de la presencia de algo que no tiene y como no lo tiene lo ha de traer” (1996: 95). Y ha de hacerlo mediante la enunciación lírica que revela su mundo interior, profundo, oculto.

El poeta forma una unión con la palabra, que trata de apresar lo más tenue, lo más alado, lo más distinto de cada cosa e instante. Sin violencia alguna, también logra la unidad creadora que abarca el ser y el no ser, pues a este último le confiere existencia. Por eso, “La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y no habrá jamás” (Zambrano, 1996: 22). De ahí que se hable de una unidad incompleta, no por ello desprestigiada, pues según Zambrano (1996) en ella radica el temblor que queda tras todo buen texto lírico y la perspectiva ilimitada de la poesía. De igual forma, se apela al espacio abierto creador de plenitud de significado, lo cual se manifiesta en el poema “12”, especialmente en el verso final.

En relación con lo anterior, en el texto de Girondo se habla de una angustia creadora que de antemano está llena de amor “y no de voluntad de poder, que le lleva hasta la creación de su objeto” (Zambrano, 1996: 95). El alcance y resultado del hacer poético es la trascendencia del sujeto lírico. Dicha alquimia lo lleva a la búsqueda de lo originario mediante el poema, donde logos, palabra y pensamiento se conjugan para recuperar el sentido del bien humanitario y la construcción de algo distinto. El yo y el otro

son uno en constante invención. La presencia y la ausencia del pronombre ayudan a revelar lo que sucede en el texto, pues permiten al receptor concretar la obra conforme a sus lecturas, esto es, llenar los espacios de indeterminación presentes. Así, la omisión del pronombre en algunos verbos, previamente señalados en negritas en el poema, revela un proceso desarrollado al interior de los versos. Las acciones sin pronombre son: ‘despiertan’, ‘fallecen’, ‘desfallecen’, ‘reviven’, ‘resplandecen’ y ‘resucitan’. El enlace de los verbos no sólo implica la relación amorosa de modo superficial. La profundización es mayor porque transformar al yo hasta fundirse con el otro lo hace alcanzar un estatus ontológico superior. Lo que se manifiesta es la metamorfosis de los sujetos de la acción, que mediante el acto amoroso se trascienden.

El pronombre va de su función recíproca a la reflexiva y de nuevo regresa a la primera. Todo empieza con una mirada en la que los individuos se reconocen y después mueren, en sentido figurado, dada la intensidad de su hacer. El siguiente paso es desfallecer, van perdiendo las fuerzas en el proceso de anagnórisis. La actividad de los amantes impacta, incide en el otro de tal manera que se influyen. Luego viene el siguiente movimiento: los dos seres han muerto, pero se enarcan —“se aletargan, **fallecen**, se reintegran, / se distienden, se enarcan, se menean,” (Girondo, 2013: 47)—. La posición fetal alude a la preparación del advenimiento del yo; su reintegración al origen le capacita para experimentar el cambio. La interacción entre los dos sujetos ha logrado tal culmen que no sólo reviven, mejor aún, resplandecen. El nivel de la fusión los lleva al grado de comprenderse, por eso pueden resucitar. Ya son otros seres completamente distintos de lo que eran al inicio del poema, cuando aún no se interrelacionaban.

El tercer paso del proceso es, de nuevo, la entrega, en la cual hay reciprocidad. La acción referida se transforma en proceso infinito y potenciado en la escritura literaria, que re-comienza en cada actualización ejecutada. Su valor aumenta por la posibilidad de integrar su sentido, más amplio según la

multiplicidad de lecturas. Se trata de una “ontología que no excluya del ente a la palabra, sobre todo que no excluya todo significado múltiple y figurado” (Beristáin, 2008: 6). Por ello, resulta significativo enlazar palabra y ser amado. El clímax al que llegan los sujetos de la acción es la máxima tensión e interés que precede al desenlace, y es “el punto culminante del proceso de acumulación de efectos expresivos que provienen tanto del *lenguaje* como de la elección y disposición de otros elementos estructurales” (Beristáin, 2008: 240), —es decir, los versos libres— sustentados en el ritmo de las imágenes acumuladas más que en lo fónico.

Según María del Carmen Piñas, lo anterior recuerda a la razón poética de Zambrano como forma de sentir, “de un pensar por imágenes, un discurrir por metáforas que se remonta a los orígenes donde ‘el primer lenguaje tuvo que ser delirio’” (2007: 45). En este sentido, la razón poética “es una especial actitud cognoscitiva, un modo en que la razón permite que las cosas hallen su lugar y se hagan visibles” (Maillard, 1992: 43). El planteamiento del texto de Gironde se torna atrayente porque muestra cómo suspende —no en el sentido de dar fin, sino inclinado a mantener en un estado superior— y sublima el hacer de los amantes. El delirio concebido por Zambrano se visualiza en el erotismo del poema “12”, que revela lo existente en el interior del individuo: la experiencia primigenia que se ha perdido por la violencia filosófica y la recuperación que hace de ella el poeta con su esfuerzo humano. Así, “Esta reconquista comienza con la separación del medio extraño en que ha caído, comienza con la *catharsis* de las pasiones, producto de su ligazón con el cuerpo-tumba” (Zambrano, 1996: 52).

El final del poema enaltece en mayor medida la sublimación al constituirse como acción en movimiento. Es en la entrega donde se comienza de nuevo: “El poema así revela el objetivo de su última estrategia: dejar que el lenguaje finalmente se comunique a sí mismo, sin que quede inexpresado en lo que es dicho” (Agamben, 2013). La pluralidad de significados implica un giro vertiginoso que

modifica la disyunción entre la filosofía y la poesía, de modo que el silencio no hace morir al lenguaje en la comprensión final. El estado abierto recuerda al hombre en sus tiempos múltiples y hace a la razón poética “ser el ámbito donde el misterio pueda aparecer como tal misterio, es decir, dar constancia de sí sin llegar a ser enigma, conservando su carácter sagrado” (Maillard, 1992: 12).

De esta manera, el verso final liga a la poesía y a la filosofía en una entrega que se da mediante y en la palabra poética. De acuerdo con Wittgenstein, el propósito de esa fusión es que la filosofía debería ser poetizada y “que la poesía debería realmente ser filosofada” (Agamben, 2013). Al final, el sentido de la filosofía alcanza su logro eminente en la poesía, específicamente en la razón poética, como forma de sentir y pensar que se remonta al origen, porque “Sólo frente a monumentos lingüísticos llega el *comprender* a convertirse en una interpretación que alcanza validez universal” (Dilthey, 2000: 79).

El arrebató de los amantes y el delirio del poeta son los elementos de la metáfora creativa sustentados por su común-unió: la experiencia primigenia, donde el amor es el afán de acoplarse con lo que no tiene unidad. El erotismo y la palabra poética encuentran el éxtasis en la entrega; se trata del conocimiento de la carne desde sus contradicciones, pero sin violencia, al formar un universo metafórico con plenitud de sentido, lo cual implica el sinsentido. El poema corrobora la esencia de la poesía: un arrobamiento y un estar en suspenso creativo. Otra imagen de seres alados, presente en el poema “1” de *Espantapájaros*, refuerza la idea mencionada: “Durante kilómetros de silencio planeábamos una caricia que nos aproximaba al paraíso; durante horas enteras nos anidábamos en una nube, como dos ángeles” (Gironde, 2013: 20).

El final del poema es la mejor construcción textual y logra su cometido, pues en él la experiencia se hunde en caída interminable en el silencio. La última estructura formal perceptible es abierta, no muere en la comprensión final, pues abraza y libera el placer estético mediante la belleza y el goce del

delirio amoroso-poético. En el último verso, la tensión entre sonido y sentido y la oposición entre límite métrico y semántico, características de la poesía, no entran en crisis, más bien remarcan su antagonismo. De este modo, la acción que redefine el poema revela y alcanza el objetivo de su estrategia: la autonomía del lenguaje, que de manera autorreferencial se comunica a sí mismo (Agamben, 2013).

Filosofía y poesía se compenetran en el eros y la pasión para no caer en lo banal, en el ensimismamiento del saber teorético propio de la prosa filosófica, ni en el exceso de tensión y emotividad de la poesía que no permite la libre circulación del sentido. El poeta habla de lo que calla el filósofo, pero no en un sentido aprehensivo, pues sabe que si lo abraza, lo calcina y lo pierde. Entonces se entiende que el yo y el otro no se funden en una sola alma, sino que participan juntos en un sentido común. De nuevo se apela a la razón poética que no desdeña el conocimiento, más bien asume el dolor que supone la diferencia, la tensión y la diversidad, a decir de Schleiermacher (citado en Izuzquiza, 1998). Desde la perspectiva de la experiencia primigenia caótica donde se relacionan y presuponen los opuestos, la comprensión es constructora de armonía y relaciones nuevas en las contradicciones. Esto se suma a la trascendencia del individuo, lograda en el acto amoroso que confiere importancia ontológica al sentimiento, pues constituye al ser y hace devenir a la razón poética nunca terminada. Según Dilthey, filosofía y poesía encuentran su hilo común en la comprensión y la interpretación, que constituyen su fundamento y no sólo su método. Dicha actividad no es retorno, en el sentido de regresar a lo mismo, sino reintegración. Lo que se plantea

es el conocimiento científico de la persona individual misma; particularmente, en sus ejemplos más excepcionales [...] este conocimiento científico buscado toma como modelo de partida a la poética: justamente aquella región a la que la razón moderna, restringida al modelo de la explicación causal practicado en las ciencias

de la naturaleza, había negado cualquier carácter científico (Dilthey, 2000: 22).

Así se visualiza el ser como un sujeto individual que reconoce a otro. Los dos se compaginan, por medio de la colectividad se alcanza el uno primordial y viceversa. Según Bataille (2011), el poema simboliza este hacer en el erotismo, entendido como experiencia interior y comunicación que permite a la comunidad de los hombres dar el salto desde lo exterior hacia un interior visible y por formar. De esta manera, el erotismo supone la paradoja y el símbolo del entrecruzamiento entre el amor y la muerte, donde la poesía y la filosofía hallan su punto de intersección para de nuevo separarse. En este sentido, el andrógino supone y no supone la diferencia, pues en el encuentro de amado-amada es donde se halla la relación de los opuestos complementarios, lo cual termina en la fusión donde se diluyen los límites. La explicación del erotismo como experiencia interior que moviliza al ser se halla en el pensamiento de Zambrano y Bataille, quienes dan respuesta a la paradoja que evidencia el encuentro entre eros y *tánatos*. Para María Zambrano, la poesía es la rebeldía a la esperanza de la razón, lo cual es significativo, porque entonces,

La poesía no acepta la razón para morir; la razón como aquello que vence a la muerte. Para la poesía, a la muerte nada la vence, sino es momentáneamente, el amor. Sólo el amor. Pero el amor desesperado, el amor que va irremisiblemente, también, hacia la muerte (1996: 34).

En consecuencia, a pesar de su pasividad, la razón poética es sumamente creadora, pues no se ciñe a los pilares de la lógica sino al delirio y al fluir poético. Dado el éxtasis que provoca ver la reconciliación de contrarios o de heterogeneidades, dicha razón logra a su vez una transformación del sujeto. Justamente, la pérdida del cosmos y del individuo se da por el excesivo carácter racional sistemático. Frente a ello se sitúa la razón poética que se alcanza

gracias a experiencias que escapan a los momentos lógicos. En este sentido, el poema “12” da cuenta de una de estas vivencias, la primigenia. Su carácter poético y erótico hace efectiva la contradicción al provocar la unión de lo que no tiene unidad y al encontrarse en uno de los extremos el delirio del amor desesperado que se desencadena en la muerte para dar vida de nuevo. Por eso no es casual el proceso que siguen los sujetos de la acción: “**fallecen**, se reintegran, / se distienden, se enarcan, se menean,” (Girondo, 2013: 47). Se alude, entonces, a la muerte y luego a la vida —se enarcan, esto es, asumen la posición fetal—, porque implica el fin y el comienzo. Pero lo más relevante es que esta experiencia primigenia provocada por el poema es inasible, pues justo cuando se le posee es cuando menos se le tiene, y menos aun cuando se le pretende dotar de lógica o encasillar en un sistema, pretensión de la filosofía. Aquí radica la riqueza de la poesía, pues en ella la experiencia se halla dispuesta a ser renovada con cada lectura.

Para explicar esto se recurre a la paradoja de Bataille según la cual la muerte es creadora. Esto se sustenta, sobre todo, en el texto “La muerte y la plétora sexual”. Evidentemente, aquí se habla de un cambio de visión donde el supuesto final da paso a la continuidad. Esto puede verse desde dos ángulos. En principio, después del éxtasis erótico adviene la sensación de culminación: “Lo mismo que, cuando nos percatamos de la muerte, nos quita el aliento, de alguna manera, en el momento supremo, debe cortarnos la respiración” (Bataille: 2011: 79). La conciencia del deceso llega, entonces, desde el interior del sujeto, por ello puede percibirla desde su exterior y de nuevo interiorizarla. Lo destacado de este proceso es que eros y *tánatos* se funden, pues después del término hay implícito un volver a empezar, un trascender el límite que implica la muerte-vida y viceversa. Por otro lado, cuando hay fecundación el resultado es, al fin, la desaparición individual.

En efecto, si se confiere inmortalidad a las células que se dividen, es por equivocación. La célula α no sobrevive ni en a' ni en α' ; α' es distinta

de α , y es distinta de α' . Positivamente, α , en la división, deja de ser; α desaparece; α muere. No deja rastro ni cadáver, pero muere. La plétora de la célula acaba en la muerte creadora, a la salida de la crisis en la que aparecieron las continuidades que son los nuevos seres (α' y a'); éstos, si bien en el origen son sólo uno, es para que esa unidad desaparezca en la división definitiva (Bataille, 2011: 78-79).

El momento donde se corta la respiración, donde la discontinuidad cede su paso a la continuidad y donde el amor desesperado vence a la muerte para ir hacia ella, une a la filosofía y a la poesía. Ambas surgen del asombro, no obstante, siguen caminos dispares. La filosofía huye del desorden que implica la experiencia originaria, porque al recordar la viola los principios de la lógica y con ello renuncia a encontrar un sistema. En cambio, la poesía evoca ese delirio para perderse en él, así va en busca del mundo en su forma primigenia, aunque ello suponga su disgregación al posibilitar un fluir renovador donde los principios de contradicción y no contradicción pueden ser válidos al mismo tiempo. En el erotismo “La validez universal del conocimiento de lo individual que ofrece la comprensión resulta de una naturaleza humana universal, derivada del lenguaje, el *logos* en el que todos los hombres se hallan insertos” (Dilthey, 2000: 74). En la reminiscencia de la experiencia primigenia, el individuo se encuentra con ella. Su particularidad radica en el deseo de escapar a la estructura; por tanto, el lenguaje renuncia a encontrar un sistema y a todo lastre conceptual.

Precisamente, cuestiones como la continuidad-discontinuidad detonadas por la muerte y el erotismo son las que conforman uno de los aspectos más importantes del poema “12”. El final abierto implica infinitud de sentidos. En esta indecibilidad, que paradójicamente dice mucho, es en donde se funda la razón poética reveladora de la verdad más pura, que en la obra se logra al liberar el sentir de la experiencia primigenia. No se trata de mostrar sombras ni fantasmas, sino la completitud, donde

se encuentra otra vez el asombro ante la manifestación de la belleza del amor carnal que permite la separación de filosofía y poesía, el instante donde se unen y se liberan para no permanecer atadas. De lo contrario no existiría la riqueza producto del desfase donde se encuentran distintas formas de expresión, pensamiento y vida constitutivos del ser, pues no se propone una realidad única posible sino su multiplicidad. Filosofía y poesía logran su valía por lo nuevo que proponen, lo cual se manifiesta en el poema, ya que

El valor creativo de un modelo depende de la coherencia de sus elementos y de su amplitud comprensiva. Esto último es válido también para los universos metafóricos. Éstos son innovaciones hechas a partir de una superposición de elementos o de modelos ya dados. En vez de proponer un modelo paralelo a los anteriores, se forma un modelo que los engloba y que pretende superarlos, por así decirlo, de una manera 'indirecta' o 'lateral', pues la superación, de darse, se habría producido fuera de las coordenadas o de la línea de progresión de cualquier modelo precedente (Maillard, 1992: 114).

La dualidad que forma estas ciencias del espíritu da vida y sublima al acto amoroso. Si esta entrega se conceptualizara perdería su ser. Cuanto menos se le aprehende y posee es cuando más se le tiene, porque hay expansión del significado en un modelo plurisignificativo que dice mucho más de lo que podría articularse. Es posible sentir la experiencia primigenia en la detonación de la imaginación que la activación de la metáfora viva y la razón poética creativa logran al escapar de la lógica de la modernidad. Así, el raciocinio del siglo XIX se desvanece en un mundo en detrimento. En su lugar aparece la acción metafórica como punto de partida para la recreación de la realidad y la reinención de la cultura. Según la filosofía de Zambrano, dicha renovación comienza en un originario que no pretende el anquilosamiento ni la rigidez sistemática, pues "El

ser del hombre no es racional, no se puede medir, el ser del hombre es para el hombre lo menos intangible, y ello está en la base de su esencia trágica" (Maillard, 1992: 156). Según Zambrano, la transformación del sujeto implica que éste se forme en y bajo la perspectiva de un nuevo uso de la razón vital donde intervenga el factor poético y cuyas características sean:

- 1.º Será un uso de la razón 'delicado' y 'complejo'.
- 2.º Capaz de constante autocrítica.
- 3.º Fluido, adaptable e histórico: vital (adopción de una estructura dinámica).
- 4.º Dirigido a la comprensión del hombre mismo (Maillard, 1992: 157).

A decir de los surrealistas, la fluidez significa transitar por las ideas sin crear un imperio con ellas, se trata de usarlas y no de ser su esclavo. La intención del sujeto lírico de promover la acción y la movilidad está marcada por el pronombre que implica la intervención de los participantes, cuya entrega es potencializada en la escritura. De esta manera se constituye la transgresión, el sobrepasar los límites, incluso de sí mismo, para atreverse a vivir, a experimentar. El individuo expresa lo propicio del cambio justo en lo más sublime del ser: el acto amoroso, donde uno se entrelaza con el otro hasta convertirse en parte de él y viceversa. La autocrítica, la fluidez y la comprensión del hombre, rasgos de la razón poética, se sustentan en el erotismo del poema, pues en éste existe "un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente" (Bataille, 2011, 22).

Finalmente, el encuentro de la experiencia primigenia es posible por el fluir poético de la razón. El poeta crea el medio y el fin de su hacer mediante la metáfora viva capaz de disgregar lo establecido. La angustia del filósofo y la violencia que le da libertad se transforman en catarsis y goce estético, lo cual le permite comprender que no hallará el regreso al origen, pero sí un acercamiento. Su tarea es alquimia que busca la reconciliación entre sentir e

imaginación en ese primer delirio sagrado que supone el éxtasis del amor en continuo refluir.

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio (2013), "El final del poema", *Círculo de poesía. Revista electrónica de literatura*, año 6, disponible en <http://circulodepoesia.com/2013/07/el-final-del-poema-texto-de-giorgio-agamben/>
- Antelo, Raúl (1999), "Cronología", en Oliverio Gironde, *Obra completa*, Madrid, ALLCA XX/Universidad de Costa Rica, pp. 349-368.
- Bataille, Georges (2011), *El erotismo*, México, Tusquets.
- Beristáin, Helena (2008), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- Corral, Rose (1999), "Relectura de *Espantapájaros (al alcance de todos)*", en Oliverio Gironde, *Obra completa. Edición crítica*, Madrid, Allca XX, pp. 587-599.
- Dilthey, Wilhelm (2000), *Dos escritos sobre hermenéutica*, Madrid, Istmo.
- Fernández, Teodosio (1987), *La poesía hispanoamericana (hasta el fin del modernismo). Historia crítica de la literatura hispanoamericana*, t. 3, Madrid, Taurus.
- Gironde, Oliverio (2013), *Espantapájaros (al alcance de todos)*, Buenos Aires, Losada.
- Izuzquiza, Ignacio (1998), *Armonía y razón. La filosofía de Friedrich D. E. Schleiermacher*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Langowski, Gerald J. (1982), *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Gredos.
- Maillard, Chantal (1992), *La creación por la metáfora: Introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos.
- Sánchez Ramos, Nélica (2009), "Iconicidad y vanguardia en *Espantapájaros (al alcance de todos)* de Oliverio Gironde", *Círculo de poesía. Revista electrónica de literatura*, año 6, disponible en: <http://circulodepoesia.com/2009/03/iconicidad-y-vanguardia-en-espantapajaros-al-alcance-de-todos-de-oliverio-gironde/>
- Piñas Saura, María del Carmen (2007), *Pasividad creadora: María Zambrano y otras formas de lógica poética*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Zambrano, María (1996), *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica.



S/t (s/f). Vaciado en cemento y polvo de mármol: José Luis Franco.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

RAISACRUZ HUERTAS NERI. Licenciada en Letras Latinoamericanas por la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), México, y estudiante de la Maestría en Humanidades: Estudios Literarios en la misma institución. Ha publicado recientemente el artículo "¿Cuál es la travesura más fascinante de la niña mala?" (*Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2011).