

Los inventos del silencio: sobre la poesía de Alberto Girri

MANUEL FUENTES VÁZQUEZ

*Mi destrucción que es herencia de sosiego
no suspira por el tiempo que la empuja.*¹

En 1976 la editorial Tusquets en su colección “Cuadernos ínfimos”, número 72, publicó el breve libro —apenas noventa y ocho páginas— *Celebración del modernismo*, de Saúl Yurkievich. Ahí, la frase que iniciaba el primer capítulo —“La vanguardia libró sus ofensivas tratando de borrar todo legado”²— consolidaba el firme *locus* que el estudiante se apresuraba a subrayar. El discurso crítico iniciaba su andadura sometido al metafórico rigor académico; pero apenas unas líneas más adelante los límites de la prosa se fragmentaban para dar paso a otra voz que suplía a la anterior y en forma de silenciosa monodía bipolar, en una serie excluyente de treinta y nueve oposiciones, trataba de poner cerco definitorio a la palabra modernista: “más organizada que orgánica [...]” y “más farándula que farmacopea”³. Los discursos se contaminaban y los distintos registros borraban sus fronteras incluso en la espacialización del texto en la página.

Seis años más tarde, en 1982, Yurkievich publica el libro de poemas *Acaso acoso*⁴. La deliberada paronimia del título parecía explotar la última posibilidad léxica que Vicente Huidobro ignorara en *Temblor de cielo* al formular el sentido del ocaso:

Acaso el ocaso nos haga caso y entonces habréis comprendido los signos de la noche.
Habréis comprendido los inventos del silencio. La mirada del sueño. El umbral del abismo.
El viaje de los montes⁵.

Si en *Celebración del modernismo*, el discurso poético entraba a formar parte del discurso crítico, ahora, en la sección titulada “Multiverso”⁶ de *Acaso acoso*, restos, fragmentos de aquella monodía bipolar procedentes del ensayo reingresaban en un texto poé-

1 Alberto Girri, “Epitafios” (III), *El tiempo que destruye* (1950), en *Obra poética I*, Buenos Aires, Corregidor, 1977, pág. 129. En adelante, OP, seguido del romano que envía al volumen y el arábigo, a la página correspondiente.

2 Saúl Yurkievich, *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, Colección Cuadernos Ínfimos, n° 72, 1976, pág. 7.

3 S. Yurkievich, *Op. cit.*, pág. 7-8.

4 S. Yurkievich, *Acaso acoso*, Valencia, Pre-Textos, 1982.

5 Vicente Huidobro, *Altazor/Temblor de cielo*, ed. René de Costa, Madrid, Cátedra, 1998, 9ª ed., pág. 146.

6 En *Acaso acoso*, pág. 65-71.

tico volviendo a neutralizar nuevamente la distinción entre discursos⁷. Y quizás esta operación no sea tanto una revisitación eliotiana del poeta doblado de crítico o el crítico de poeta, sino una superación integradora y desintegradora de ambas posturas que revelan un idéntico *mood* —por decirlo a la manera de Borges—: escribir poesía no sería distinto de escribir crítica. Dado que ya a algunos les es difícil creer en inefables y en éxtasis místicos, puesto que nuestra creencia en el alma se ha esfumado y se revela sólo como un bello simulacro tal y como lo formula Wallace Stevens al enfrentarse con el *Fedro* platónico⁸. O dicho de otra forma por el propio Wallace Stevens en uno de sus adagios:

La relación del arte con la vida es de primera importancia sobre todo en una época de escepticismo dado que, ausente la creencia en Dios, la mente se vuelve hacia sus propias creaciones y las examina, no sólo desde el punto de vista estético, sino por lo que revelan, por lo que legitiman o invalidan, por el apoyo que dan⁹.

Tal integración neutralizadora de los distintos discursos canónicos —poesía y crítica— y esa vuelta especulativa de la mente hacia la propia creación tienen en la obra de Girri un bien conocido lugar de encuentro: la redacción simultánea de *Diario de un libro* (1972) y de *En la letra, ambigua selva*¹⁰. La experiencia de una escritura simultánea, el ir y el volver del poema a la anotación sobre el mismo y del escolio fragmentario al texto poético revela el proceso de indeterminación. Afirma Girri:

¿Aceptable exposición, por vías levemente confesionales, de la “forma mentis” llámémosle así, del autor, o informe depósito de desechos extraídos aquí y allá. Desearía, que duda cabe, acercarme a lo primero¹¹.

Aunque anteriormente, en el poema “Tu psiquis, cueva” que pertenece a *Valores Diarios* de 1970, el escritor anticipe esa interrogación: “Tu psiquis, cueva/de idiotismos, asociaciones/con y sin significado/incoherencia y orden, subterránea/gloria de lo inviolable/recinto/de prácticas anhelosas[...]”¹².

7 Si mi cómputo no es inexacto, de la serie de opósitos que aparecían en *Celebración del modernismo* (CM) perviven veinticuatro. En algún caso la revisión plantea curiosidades. Mientras que en (CM) se define la palabra modernista como más “alusiva que efusiva”, ahora en *Acaso acoso* (AA) se matiza y se demanda una poesía “más elusiva que efusiva”; en otra ocasión, la alteración, que no procede de una errata, se pedía en (CM) una palabra modernista “más engaste que engrase”; quizás la reverberación de la palabra-gema modernista en “engaste” deja su lugar ahora en (AA) a una nueva poesía “más engarce que engrase”. En fin, si en (CM) la palabra modernista era “más perceptora que preceptora”, en (AA) se pide una poesía “más perceptiva que preceptiva”. Sobre la revisión de la fijación de una *poética* modernista el poeta trata de delimitar el ámbito de su propia *poética*. La oposición Poesía vs. Crítica se demuestra falaz y revela un proceso permanente de inestabilidad y ruptura.

8 Cf., Wallace Stevens, “El jinete noble y los sentidos de las palabras”, en *El ángel necesario. Ensayos sobre la realidad y la imaginación*, trad. A. J. Desmonts, Visor/Literatura y debate crítico, 1994, pág. 15, *passim*.

9 W. Stevens, *Adagia*, Versión castellana y prólogo de Marcelo Cohen, Barcelona, Ediciones Península/Ediciones 62, Textos bilingües, 1987, [26], pág. 21.

10 El primero de ellos en OP III, (1980) y el segundo en OP II, (1978). Para esta cuestión, *vid.*, el prólogo que escribe Girri a *Diario de un libro* (OP III, págs. 9-10).

11 Alberto Girri, “Prólogo” en *Diario de un libro*, ed. cit., pág., 10.

12 En OP II (1978), pág. 153.

Inscrita en las palabras anteriores se encuentra la nota dominante de la escritura girriana: una permanente tensión dialéctica que sólo se resuelve en la duda¹³, formulada simbólicamente en el texto “Palomas”: “[...] el arrullo de dilectas/bestias de lujuria/me acosa, retumba./como realidad intermedia/entre lo natural y lo divino, [...] de mi buscar certezas y no querer posarme en ellas [...]”¹⁴.

De esta forma, quizás la naturaleza del texto sólo pueda venir definida por la indagación y la pesquisa de los contrarios. ¿Qué diferencia existe, pues, entre *Diario de un libro* y *En la letra, ambigua selva*? ¿Es la escritura poética sólo una variante de la escritura ensayística? ¿Una escritura porosa frente a una escritura hermética? ¿La escritura ensayística puede considerarse el planteamiento de un problema cuya solución es el poema? ¿Es el poema entonces un *desideratum* de la escritura crítica? ¿Iluminan la significación y el sentido del *Diario* el sentido y la significación del texto poético? ¿O quizás se pervierte la naturaleza de ambos al enfrentarlos? Desde esta perspectiva, el proceso de redacción del poema “Los sofisticados difieren de los simples”¹⁵, que abarca desde el lunes 16 de febrero de 1971 hasta su fijación definitiva el sábado 21, parece establecer la creencia en ese proceso tal y como la formula el escritor en *Cuestiones y razones*:

Tanto los poemas cuanto las reflexiones en prosa apuntan a una intencionalidad clara, la contemplación del objeto poético como producto y proceso¹⁶.

Pese a que sea ésta la función que Girri asigna a su escritura: la dialéctica proceso/producto, que parece evocar la clásica distinción de Humboldt entre *energeia* y *ergon*, construida sobre la distinción prosa/poema, ésta se revela falaz puesto que la apuesta poética del escritor argentino consiste en llevar la poesía a su último límite radical despojándola de cualquier efecto musical y fundirla con la prosa¹⁷. De tal forma que no cabe hablar de poesía y crítica o de prosa y poema, ya que son manifestaciones externas, superficialmente distintas, de lo que Girri considera un “objeto poético”; categoría esta que trasciende la distinción genérica¹⁸.

“Los sofisticados difieren de los simples” establece con precisión los límites de la poética girriana. Las dos primeras estrofas del poema afirman:

¹³ Dicho de forma escueta: “En la práctica, ninguna certidumbre”, Alberto Girri, *El motivo es el poema* (1976), en OP III Buenos Aires, Corregidor, 1980, pág. 244.

¹⁴ “Palomas”, *Examen de nuestra causa* (1956), en OP I (1977) pág., 169.

¹⁵ En *En la letra, ambigua selva*, ed. cit., págs. 192-193.

¹⁶ A. Girri, *Cuestiones y razones*, pról. Jorge Cruz, Buenos Aires, Fraterna, 1987, pág. 26.

¹⁷ *Vid.*, para este aspecto, Jorge Paita, “La poesía de Alberto Girri: rigor de un intelecto exasperado”, *Sur*, (1963), n° 285, págs. 92-99. Y quizás no sea baladí recordar que en 1946 aparecen simultáneamente *Playa sola* y el volumen de cuentos *Crónica del héroe*, dedicado en la edición de 1977 (Caracas, Monte Ávila) al Borges autor de *Historia universal de la infamia*. La poesía de Girri rechaza deliberadamente el elemento sensual de las disposiciones rítmico-estróficas melódicas. El poema es una modulación de la voz y el pensamiento que se muestra por completo ajeno a cualquier sobreestructura clásica. No obstante, en ocasiones, puede encontrarse en su obra algún intermedio *clasicista*, por ejemplo en la sección “Los epitafios”, perteneciente a *El tiempo que destruye* (1950), OP I (1977), págs. 127-131 cuya base rítmica es el endecasílabo. Girri se aleja así de la “venerable tradición española”, en palabras de Jorge A. Capello (“Alberto Girri: *La penitencia y el mérito*”, *Sur*, 1985, n° 253, págs. 77-80) más proclive al espectáculo musical de los versos que a lo que éstos expresan.

¹⁸ Y hay que incluir, además, el ejercicio de la traducción que Girri considera una manifestación poética más.

La naturaleza de mis poemas se define por intentar una poesía de tono predominantemente intelectual, con acentuada tendencia a la abstracción, aunque de ella no estén excluidos los elementos emocionales y/o sensibles.²⁶

La oposición *sofisticados/simples* configura un arquetipo poético que toma forma a lo largo de toda la poesía del escritor porteño. Poemas de distintas épocas tales como “Versión simplista, convincente”, “Versión abstracta, impráctica”²⁷ o dos poemas pertenecientes a *El ojo* (1964) titulados “Res Cogitans” y “Res extensa” analizados por Alejandra Pizarnik²⁸ o “Explícito y no explícito”²⁹ manifiestan esa permanente actitud dual y oscilante que se inicia con la publicación de *Playa sola* (1946), libro en el que se encuentran ya en pugna dos vertebraciones formales de los textos: frente a los versos de construcción fuertemente barroquizante se oponen los sentenciosos y testimoniales desgajados de todo aparato retórico. La poesía de Girri se alza frente a los excesos poéticos atacando dos de sus pilares: el poema concebido como producto de la emoción espontánea y la verbalista entronización del yo como garante de la identidad textual. La renuncia a la corporeidad y la progresiva convicción de la sensualidad como representación y simulacro sinérgicos de la realidad, en una línea que parece en ocasiones evocar la evolución ascética de un escritor como Francisco de la Torre³⁰, lleva implícito el rechazo a la exaltación sensitiva del cuerpo que se manifiesta en la subversión de los lenguajes poéticos codificados por la tradición³¹ y el rechazo de la elegía: posición ésta que arroja la poesía de Girri a un lugar periférico dentro de la denominada generación del '40.³²

Escribir un poema es cercar un objeto de conocimiento y ese conocimiento sólo puede ser intelectual, no sensitivo, puesto que vivimos en la mente³³. A través del tacto

26 Jorge Cruz, “Diálogo con Alberto Girri”, *loc. cit.*, pág. 184-185.

27 Ambos poemas en *Árbol de la estirpe humana* (1978), en OP III (1980), págs. 299 y 300.

28 Cf., Alejandra Pizarnik, “El ojo”, *Sur* (1964), n° 291, pág. 84-87.

29 En *Juegos alegóricos* (1991), OP VI (1991), pág. 165-166

30 La progresiva destrucción del motivo de la amada en la poesía de Francisco de la Torre: de la mujer humana a su transformación en *idea* y de ésta a su conversión en *ídolo* para finalmente considerarla un *simulacro* parece evocar la evolución de este motivo en la poesía de A. Girri que, por razones de espacio, no desarrollo. Cf., para este aspecto, María Luisa Cerrón Puga, Introducción a Francisco de la Torre, *Poesía completa*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 29.

31 Desde el principio de su producción, en Girri se reconocen pronunciamientos líricos sobre un lenguaje poético codificado por la tradición que debe ser subvertido, despojado y desenmascarado por la contravisión irónica que persiste a lo largo de su obra y cuyo análisis no es el objeto de estas páginas. No obstante, la persistente ironía que deshace no construye —“He tratado de decir/que el Occidente está enfermo de materia y de ironía”, afirma en el poema “El testigo” (*Playa sola* (1946), en *Obra poética I* (1977), pág. 23 —; de ahí que la ironía ceda progresivamente y deje paso a una concepción moral que puede entenderse como renunciamento.

32 Cf., S. Yurkievich, “Sobre la generación argentina del 40: Girri/Orozco”, en Luis Sainz de Medrano (ed.), *Las vanguardias tardías hispanoamericanas*, Roma, Bulzoni Editore, págs. 1993, 237-243. En diversas ocasiones, Girri habla de ese lugar periférico que ocupa en la generación del '40 con la que no coincide ni en la métrica rigurosa, el tono elegíaco o la influencia surrealista (Cf., *Cuestiones y razones*, ed. cit., pág. 23 y OP II (1978), pág. 22). Y quizás no sea baladí anotar cómo en la antología *Nueva poesía argentina* que recoge muestras poéticas de los escritores argentinos nacidos entre 1940 y 1954 su editor y prologuista Leopoldo Castilla al anotar las influencias en esa generación de poetas —desde Molina, Bayley, Biagioni u Orozco; de Gelman a Vallejo o de Juarroz a Montale hasta los surrealistas franceses y la generación española del 27— no menciona el nombre de Girri, pese a que ya en la década 60-70 su obra era bien conocida (Cf., Leopoldo Castilla, *Nueva poesía argentina*, Madrid, Hiperión, 1987, págs. 8-9).

33 “Vivimos en la mente”: aforismo de Wallace Stevens, *Adagia*, ed. cit., [88], pág. 26.

pos sutiles o pensamientos engendrados por el calor de los alimentos [de la realidad contemplada] y usados por el alma como instrumentos”⁴¹, son los encargados de transformar la pintura en alimento para el alma, proceso analógico que desarrolla, por ejemplo, Francisco de Figueroa en el soneto “Partiendo de la luz donde solía”. Sin embargo, frente a la unidad platónica del alma y el cuerpo, que el escritor español del XVI ya fragmenta, la mirada contemplativa se resuelve también, finalmente, incapacitada para organizar la identidad del yo, esa metáfora inestable de la existencia y así, escribirá Girri:

Mirar y observar
con la congoja de reconocerse
en la perspectiva de que no
se es dueño de un yo permanente,
y lo dudoso, al no haberlo,
de contar con un yo hacedor
de nuestros actos,
de un actor detrás de ellos, un receptor
detrás de nuestra percepción.⁴²

Y quizás, la permanente pugna entre el cuerpo y la mente en la poesía del escritor argentino que busca con afán el silencio de los sentidos a través de la contemplación pueda resumirse, sin más dilación teórica especulativa, en dos versos del celebrado poema de John Donne, “The Extasie”, que Girri transitó:

[...] Loves mysteries in soules doe grow,
But yet the body in his booke [...] ⁴³

Sin olvidar que la naturaleza de ese libro, que es el cuerpo, no dejará de ser una permanente interrogación cambiante porque todo es, escribe Wallace Stevens en *Las Auroras de Otoño*:

[...] Like a book at evening beautiful but untrue,
Like a book on rising beautiful and true [...] ⁴⁴

41 Cf., Antonio Prieto, *La poesía española del Siglo XVI*, I, *Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 246, *passim* y el soneto de Francisco de Figueroa “Partiendo de la luz donde solía”, en Christopher Maurer, *Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Madrid, Istmo, Bella Bellatrix, 1988, págs. 231-232.

42 “Cuatro ángulos, idéntica certidumbre”, II, *Quien habla no está muerto*, loc. cit., pág. 172.

43 “El misterio del amor crece en el alma/pero el cuerpo es el libro en que se lee.” Cito por la traducción de Maurice y Blanca Molho, *Poetas ingleses metafísicos del S. XVII*, Barcelona, Barral Editores, 1970, págs. 66-67.

44 “[...] Como un libro al atardecer, hermoso pero falso / Como un libro al alba, hermoso y verdadero [...]”, Wallace Stevens, *Las Auroras de Otoño y otros poemas*, Jenaro Talens (ed.), Madrid, Visor, 1993, pág. 39.