

## VARIACIONES GIRRI

Por H. F. Herrera

(Publicado en la revista Hablar de poesía, dirigida por los poetas Luis Tedesco y Ricardo Herrera.)

### I

“De alguna manera, todo poema tiene carácter de ejercicio”, dijo en una entrevista Alberto Girri (Buenos Aires, 1919-1991) gran poeta, entomólogo, mago, disecador de metáforas, orfebre, encantador de sierpes en la selva ambigua de las letras, “cazador cazado” en la maraña venenosa del lenguaje. Cazador que, aun tumbado, “es punzado/ a que sin armas, las manos en reposo,/ retome desde el suelo sus artes del diablo,/ les agregue la trampa de fascinar con la mirada/ pájaros desplomándose de las ramas,/ fieras que se lleguen a olfatearlo,/ sólo curiosas, sin apetito”.

Con todas las artes del diablo, con apetencia fáustica, Girri se consagró, como un samurai a las armas, a los ejercicios de la poesía, igual entrega, sentido místico, austeridad, ánimo escrutador, como si a él también le fuera la vida en ello. Y tanto en sus poemas como en las reflexiones en prosa, dejó en claro su intención: “la contemplación del objeto poético como producto y como proceso”.

T. S. Eliot –uno de sus grandes modelos- al analizar las relaciones entre las poéticas de Poe y Valéry, dice que Valéry “había dejado de creer en los fines y sólo se mostraba interesado en los procedimientos. Con frecuencia da la impresión de que si continuaba escribiendo poesía, era pura y simplemente porque se interesaba en una observación introspectiva, es decir, en contemplarse a sí mismo dedicado a escribir.” Y agrega que Valéry lleva a su culminación dos nociones cuyo origen puede descubrirse en Poe; en primer lugar la doctrina extraída por Baudelaire de Poe de que “un poema sólo debe tener en cuenta el propio poema”, el asunto significa poco, la manera de tratarlo es todo. En segundo lugar, la noción de que la composición de un poema debe ser, en todo lo posible, consciente y deliberada, y de que el poeta debe observarse a sí mismo en el acto de la composición; y esto, en una mente escéptica como la de Valéry, lleva a la conclusión paradójica de que el acto de la composición es más interesante que el poema resultante. Poe sugirió a Valéry un método y una ocupación: la de observarse al escribir. Aunque antes, Coleridge en su *Biographia Literaria* se anticipa a la pregunta que fascinaba a Valéry: ¿Qué es lo que hago cuando escribo un poema?

Para Eliot, la penetración de la actividad poética por la actividad crítica introspectiva es llevada por Valéry al límite, pasado el cual la última empieza a destruir a la primera. El arte poético –dice- cuyo germen se encuentra en Poe y fructificó en la obra de Valéry, ha ido ya todo lo lejos que podía ir, sin embargo, no serviría una estética que fuera su negación. Insistir en que todo lo importante es el argumento o tema, hacer hincapié en que el poeta debe ser espontáneo e irreflexivo, en que debe depender de la inspiración y menospreciar la técnica, sería recaer en una actitud bárbara.

A esto puede agregarse lo que dijo Montale acerca de que “la poesía ha investigado en sí misma las leyes de su propia pureza, y ha llegado a veces a sacar inspiración directa de esta autoconciencia.”

Girri asimiló esta lección y decidió navegar estas aguas de la poesía moderna. Así, el asunto fue la excusa para la poesía, más aún, el asunto se superpuso, se confundió con el hacer, en sus palabras, el motivo fue el poema; y en este proceso y práctica, la reflexión inteligente y la técnica poética tuvieron una importancia decisiva. Por su concepción del hacer poético como crítica de la realidad, del lenguaje, no podía dejar librado su indagar, solamente a las contingencias de la inspiración. Más bien debía atraerla con el imán de su trabajo, en sus palabras: tocar tambores para que llueva.

Intermitencias de la inspiración. Aparición repentina de una idea que nos asalta sin previo aviso, sin origen cierto. Movimiento misterioso, rubor de la mente. La idea más la conciencia crítica de esa idea. La idea más la intuición de su valimiento. Ocurrencia, fogonazo. Presencia imprevista, no provocada, de la idea, y la emoción por esa presencia, más el sentido

crítico, la lucidez para su provecho poético. Ideas sedimento que van dejando las olas al retirarse. Azar de la marea.

Labor, inspiración. El hacer poético consistiría en mantener abierto el libro, las páginas en blanco, donde inscribir, intentar dar puerto al errar de esas ideas. El motivo, el tema elegido por el poeta, ámbito donde escuchar esas ideas inspiradas, aspiradas; soplo, hálito, rumor, viento, alma, espíritu que se filtra en los intersticios de nuestra fatalidad de cuerpos. La tarea diaria de roturar, arar, arar constantemente, día y noche removiendo la tierra para la aspersión.

¿Por qué el poeta-crítico, fijará su atención en el proceso de formación del poema? Quizá porque el hacer artístico es la probeta donde mejor se reproduce la tensión humana entre fatalidad y libertad; hay en ese hacer un talante de comedia, y, ya sabemos, toda comedia representa una ilusión de libertad. La obra acabada pasa a formar parte de la nece(si)dad de los objetos, la tragedia de lo ya hecho. Quizá por eso el arte moderno nos habla de la “incompletud”, lo inacabado, lo que se deja librado al contemplador.

En potencia, la ilusión de que todo es posible; en acto, la decepción de lo no logrado del todo. Proceso como peregrinaje, romería, penitencia, expiación. “La penitencia y el mérito”, libro del primer Girri.

Hacer que no es tanto inspiración como entusiasmo, endiosamiento, posesión divina o demoníaca.

En el poetizar, el hacedor recorre con su espíritu todas las estaciones del yo y del mundo. Y allí se juega su destino de poeta.

Hacer que se corresponde con la multiplicidad y mutación de la realidad, el devenir. Mientras se realiza, el poema es pura posibilidad, perfecta comunión en la naturaleza connotativa de lo real.

Eliot, no sé con qué grado de convicción, postuló la conveniencia de que las teorías del poeta fluyeran de lo que escribe y no al revés. Girri, por el contrario, partió de una estética y una poética muy concretas a las que fue fiel toda su vida y que, a posteriori, supo definirla así: “una poesía de tono predominantemente intelectual, con fuerte tendencia a la abstracción, aunque sin excluir elementos emocionales y o sensibles.”

Con ese modelo de *poésie pure* construyó sus poemas más originales –aquéllos “cuyo destino es existir, no necesariamente agradar”- que fueron una intensa meditación, a veces directa, a veces alegórica, sobre, justamente, el arte del poetizar.

## II

Girri repetía el concepto oriental –también recordado por Borges- de que a la larga, toda literatura, todo texto que lleve una mínima intención o carga espiritual tiende a un carácter anónimo. Por eso “el escritor no se ha hecho singular escribiendo. Se ha vuelto anónimo” (E. Jabès). “Un ideal sería que mis poemas –dijo Girri- no fueran llamados poemas; otro, sería la condición de anónimos, meros escritos a los que acercarse y conectarse, identificarse espiritualmente, con tal de que cada uno lo intente, lo haga con la apertura necesaria”.

¿Con qué fin estos escritos llamados a un trascender anónimo?

La poesía –en la concepción de Girri- como crítica de la vida, portadora de verdades cuya misión es hacernos más libres, “como un juicio sobre la realidad donde existimos”, y que también tiene como función “hacer de uno mismo el lugar donde habitar”. Y más aún como crítica del idioma, “tendemos hoy a un idioma impreciso, lleno de generalizaciones abstractas, estereotipos; un idioma irreal, en conclusión, lo opuesto a lo que en poesía aspiran a ser las palabras: concretas y precisas”.

Y también un repaso de los distintos discursos, como cuando en el poema *Solsticial* revisa, no sin humor, las diferentes posibilidades del discurso amoroso –alegoría del poético-: las arengas de tono elevado, donde los “Nunca suenan a excesos afirmativos y los Siempre a nunca”; la frase de música disoluta pronunciada por el “edípico”; y la del que balbucea “en lo paródico, en la necesidad inspiradora”.

Este sentido crítico de la poesía no debe transformarse nunca en canon, y Girri nos previene de “confundir didactismo moral con imaginación moral, decisiva en la mejor poesía de Occidente, componente imprescindible también de lenguajes rituales, sagrados”. El arte ritual de la poesía: Antígona que prefiere enterrar a sus muertos obedeciendo el fuero interno, antes que el mandato contrario de los poderes.

En otra oportunidad, Girri se planteó esta pregunta: “¿Es la literatura, en sus fines más propios, otra cosa que una meditación sobre el hombre? La poesía como corazón de la literatura, el frente verdadero donde se libra la batalla de la literatura, aunque haya muchos que deserten, debilitados por las dificultades, atraídos por alcanzar un éxito que ya ni siquiera es literario”. Y él, ante las tentaciones de la trivialidad literaria, lo banal, se convirtió en celebrante del rito de la poesía. Hechicero, mago o chamán. Oficio Divino que cantó todos los maitines y laudes de su vida.

El alejarse de lo trillado, explorar otros caminos, meterse de lleno en las dificultades de la poesía, le valió el sambenito de poeta “intelectual”, a lo que responde citando a Matthew Arnold: “La poesía es más intelectual



### III

En *Cuestiones y razones*, explica Girri que se impuso la tarea de “eliminar al máximo elementos retóricos del español”, de conciliar en lo posible el español y el inglés. En este sentido, Borges le “mostró cómo alcanzar concisión epigramática, una sintaxis inédita en español, de puro estricta”. Aprendió “que se podría escribir sin caer en lo ampuloso y vacuo... la belleza no está reñida con la elaboración de una lengua casi neutra, aparentemente anónima, en cambio de lo retórico, visceral; y que la belleza no se contradice con la precisión, contundencia”. Y el tango, a su vez, le enseñó a perseguir “ese ideal de unidad y equilibrio a que todo escritor aspira, y la lección de su parquedad, el apartarse de lo trillado y la falsa elocuencia. Y hasta la amorosa lucidez con que la propia obra debe ser contemplada, juzgada”. Gardel –agrega- es igual a la buena prosa: economía, desnudez, ningún divagar inútil, ninguna afectación. Y las leyes madres de la escritura: ley de la simplicidad, ley del clímax, ley de la variedad.

Más adelante repite que le debe a Borges, asimismo enseñanza de Pound, “la importancia de buscar los ritmos de la poesía en los del lenguaje hablado; y que lo decisivo es desplazar las palabras desde su estadio de símbolos hacia el de las palabras como realidad. Llegar así a un verso que también sea prosa. En conclusión, la tradición prosaica de la poesía, ese uso del habla común a la buena prosa y el buen verso”.

*¿Trampa y recompensa  
para los que perseveran  
enfermizamente atentos a apoderarse  
de la totalidad atreviéndose  
a lo banal absoluto de escribir  
“Cierren esa puerta”, o “Quisiera dormir”?* (En la letra,...)

Ezra Pound, ciertamente, dijo: “el símbolo adecuado y perfecto es el objeto natural”. Y es que ante la madeja, maraña de símbolos que se ha convertido la realidad, velos que se interponen entre el yo y el mundo, el escritor moderno debe, removiendo las capas de pintura vieja, volver a la verdad original de las cosas. Tratarlas directamente, tan sólo presentarlas, pregonaron los imaginistas.

¿Acaso las cosas, en la verdad de su presencia, no tienen suficiente misterio?

#### IV

Hay en nuestra época, dice Girri, “una creciente desconfianza en la palabra; la certeza de que haya una relación verificable entre la palabra y el hecho es cada vez menor. Los lingüistas denuncian la precariedad del lenguaje, Wittgenstein se pregunta si puede hablarse de la realidad, o si todo no es una regresión infinita: palabras a propósito de otras palabras”.

*... que nuestro lenguaje usual  
adolesce de precario en todas sus instancias,  
literal, figurada, sugerida,  
y de falsedad  
los pensamientos hablados. (En la palabra, a tientas)*

Y ante lo que la llamada realidad tiene de ambiguo y paradójico, esa casi permanente sensación de dualidad en cada objeto, hecho, situación, el único asidero que hay para que tal realidad exista es la palabra, el Verbo, instalado en el principio, el medio, y el fin de todo, y que produce las formas; el verbo que en lo interior es pensamiento y en lo exterior palabra.

*amigo al cabo de la palabra, ahora  
su indiscutible, benéfica  
arma para atacar aun lo que ama. (En la palabra, a tientas)*

En ese tembladeral, el escritor debe hallar *le mot juste* “no en niveles decorativos, estéticos o de mera sonoridad, sino la que al mismo tiempo sea representación y complemento de lo que intento traducir de la realidad”.

En el poema *Árbol de la estirpe humana*, aludiendo a esa búsqueda, dice: “verbalmente/ distinto y claro mientras/ estemos dispuestos, prontos/ y en actitud dócil, resignada/ a ser precisos”.

Esa palabra tiene que alcanzar “una identificación con la cosa nombrada, con lo que está significando”, y al mismo tiempo debe mostrarse lo menos posible como palabra.

*Que la finalidad  
sea provocar el sentimiento  
de las palabras,  
y alcanzar  
el desafío de la expresión,  
perseguir objetos  
que se ajustan al sentimiento,  
hundirse en objetos  
hasta la emoción adecuada.... (El poema como idea de la poesía)*

La voluntad íntima de la poesía de expresarse con la precisión del lenguaje científico, de modo que “decir la palabra y enfrentarse con el

objeto que nombra, constituya lo mismo”. Dicen las últimas líneas de esta pieza:

*que el poema*

*se conduzca en la mente como un  
experimento en la ciencia natural,  
y que la aptitud  
combinatoria de la mente sea  
la sola inspiración reconocible.*

“Piensa más bien en la técnica de los científicos, y no en la del propagandista de una nueva clase de jabón”, dijo Ezra Pound, y Girri, en consonancia con su maestro, buscó convertir su lenguaje en un instrumento exacto, llevarlo a la máxima posibilidad expresiva por la correspondencia absoluta con lo nombrado, la mejor herramienta para convertir su poesía en una indagación del yo y del mundo.

Y por cierto que Girri cumplió con esta exactitud verbal que era su ideal estilístico, tal como lo dice en su prosa y en sus poemas, hasta el punto de que podría decirse de él lo que Italo Calvino dijo de Georges Perec: “la exactitud terminológica era su forma de poseer; recogía y nombraba aquello que constituye la unicidad de cada hecho, persona, cosa. Nadie más inmune que él a la peor plaga de la escritura de hoy: la vaguedad”.

Sin embargo, Girri supo con Edmond Jabès, que si bien “la perfección en materia, no es más que la supresión de la dualidad entre la palabra y la cosa, el problema es que la palabra es incapaz de reproducir la cosa en su desnudez. Sólo nos devuelve la imagen, verdadera o falsa, que nos hacemos de ésta. De allí su fragilidad. Y la nuestra, por cierto”.

Osip Mandelstam, supo exclamar: “¡Poesía, ten envidia de la cristalografía, muérdete las uñas de rabia y de impotencia!” Girri, quizá para no envidiar tanto, observó las piedras preciosas (malaquita, esmeralda, zafiro, lapislázuli, ópalos) con mirada de naturalista, aunque, a diferencia de un científico, no dejó de preguntarse paradójicamente si tanto fulgor no era más que “el sueño de nuestra subjetividad”.

Experimentos de naturalista y manos de orfebre, manos de escriba, manos para *tallar*

*las alas que atesoran, ancestrales  
desarrollos del cristal bajo presiones  
inimaginables, calor, petrificantes hielos,  
volúmenes de tizas y carbones  
recalando en armoniosos cosmos  
de perfección  
durabilidad.*

*(Relaciones con gemas)*



El poeta intenta organizar su producto verbal a semejanza e imitación de ese mundo armonioso de las gemas, en busca de lo perfecto y perenne, con “la alegría/ y obstinación de los que anhelan/ una dieta especial o habitual de luz”.

El poema monta la escena, iluminada por poderosos reflectores, donde se hará actuar una porción de la realidad. Un escenario y también una platina donde se centrará el objeto para ser enfocado por las lentes poderosas del microscopio. Porque el misterio puede consistir más en revelar que en ocultar, revelar sin miedos; ¡es tan misterioso lo real en la desnudez de su verdad! En todo caso, la labor poética sería velar lo demasiado expuesto, develar lo escondido. Iluminar aun conociendo y aceptando el riesgo de que la transparencia se convierta en un espejo y nos encandile. Iluminar sabiendo que tanta luz puede volver invisible el objeto. “Luz como vacío/ vacío como luz/ vacío y luz simultáneos”, dice Girri en el poema *¿En el idioma de Hegel?*

## V

E. M. Cioran, en *Encuentros con Henri Michaux*, cuenta cómo lo intrigaba el interés con que el poeta francés veía toda clase de películas científicas, algunas curiosas, otras técnicas, impenetrables, y cómo no llegaba a percibir cuál era el resorte de una atención tan obstinada. ¿Cómo un espíritu tan vehemente, vuelto hacia sí mismo, en perpetuo fervor o frenesí, podía encapricharse en demostraciones tan minuciosas, tan escandalosamente impersonales? Fue más tarde cuando Cioran comprendió qué exceso de objetividad y de rigor era capaz de alcanzar Michaux.

Ezra Pound, en *El arte de la poesía*, cuenta que en la primavera o a principios del verano de 1912, “H.D”, Richard Aldington y él mismo, coincidieron en unos pocos principios básicos, el primero de ellos, en que había que “tratar la “cosa” directamente, ya fuese subjetiva u objetiva; y más adelante dice que encontró en el arte de Daniel y de Cavalcanti esa precisión que echa de menos en los victorianos, esa presentación explícita, sea de naturaleza externa o de la emoción.

Objetividad, rigor, tratamiento directo, precisión, presentación explícita, todo cuanto perseguía Girri en su poesía. Y para conseguir estas cualidades, practicó lo que él llamó “una manera muy peculiar de impersonalidad”, un distanciamiento entre el acto de crear y lo creado, “entre lo que escribo, o voy a escribir, y yo”. Método y proceso de objetivación para indagar la realidad.

Dijo, en distintas etapas de su hacer poético:

“El autor se despersonaliza por completo. El poema es una suerte de intermediario entre el lector y el autor, y a la vez el lector al enfrentarse con el poema lo recrea, es su autor. El poema como tal presidiendo ese movimiento dialéctico”.

“La impersonalidad que establece distanciamiento entre el acto de crear y lo creado. Escribir el poema, y a la vez provocar una distancia entre yo escribiendo y yo ante lo escrito. Distanciamiento es perspectiva.”

Esa distancia le provoca la impresión de que a los poemas los hubiera escrito otro, y “permanecen allí, moviéndose en su impersonalidad personal”, como si su destino fuera llegar a lo anónimo. Pensamiento que se puede hacer jugar con el de Edmond Jabès, que dijo: “la escritura nos obliga a adoptar una distancia en relación a nosotros mismos. Es en esa distancia que se hacen los libros”.

Y admira a los artistas zen, “su proceso de distanciamiento de sí, su concentración, hasta que el vacío que se produce dentro y fuera de él empieza a ser llenado por las cosas, vistas entonces tal cual son. Así, escribe, o pinta, o hace música en un estado en que él y lo que hace son lo mismo”.

Entonces, por medio de la despersonalización y del distanciamiento, lograr que el yo lírico se diferencie del poema que se está escribiendo. Despersonalizarse, salir de sí, de los moldes subjetivos, y dejarse llevar por la dinámica del objeto que está en pleno proceso de formación, no poseer sino ser poseído, entregarse al movimiento interno del poema, a su propia vocación de existir, a las leyes que vaya dictando en su nacer de acuerdo a su naturaleza, obedecer a la forma misma de lo que, al hacerse, va diseñando. Impersonalidad para que nazca la personalidad única del poema, proceso de gestación donde el que genera transmite su impronta y desaparece.

Pienso en los místicos, esos espíritus que se anonadan, se despersonalizan para que la divinidad lo sea todo. *Salí sin ser notada,/ Estando ya mi casa sosegada*, dice el alma en el poema de San Juan de la Cruz.

Y durante y después de la gestación, el distanciarse para poder observar mejor el objeto, con la mirada crítica con que un buen artesano contempla su obra, en afán de perfección. Tratar el objeto no como una extensión de la personalidad, sino como un producto que está en la realidad con vida propia, con sus propios derechos.

Tenemos al hacedor, así, diferenciado de su producto; y con qué se identifica, entonces, cómo conserva la unión con su obra. Identificándose no con lo hecho, sino con el hacer mismo, hasta el punto de que el hacedor y el hacer son lo mismo. El poeta no es el poema, es el suceder originario del poema.

En *En la letra, ambigua selva*, muestra a la perfección esta idea, por ejemplo, en la primera estrofa: los dos primeros versos, la identificación entre el poeta y el poetizar, los restantes, la del poema con el mundo:

*El ritmo de lo escrito  
es el ritmo del que escribe,  
y el texto, el poema,  
en parte mecanismo verbal,  
en parte sistema de correspondencias,  
es con el mundo una sola entidad.*

Girri se ocupa también de otro aspecto de la impersonalidad, veámoslo en sus palabras: “al ir perfeccionándose, el profesional menos y menos atiende a la forma personal de decir y acentúa su mirada en los problemas de lo que ambiciona decir. Aprendió que ninguna página de cierta validez fue escrita jamás con el fin de *ser diferente*”. Impersonalidad no sólo como distancia, sino, también, como un no buscar en primer término el estilo. Primero, afinar al máximo el instrumento, llevar al lenguaje a su máxima capacidad expresiva, el estilo propio vendrá por

añadidura, y por cierto que Girri es un poeta de estilo único, inconfundible, inimitable, diría.

¿Cuál es la razón de esta técnica de la impersonalidad y la distancia? Podría decirse que alcanzar el máximo de objetividad, de rigor, de observación y captación de lo real para que se produzca el conocimiento poético.

Girri se refiere “al arte de la poesía como proceso de objetivación. ¿Con vistas a qué? A transformar la realidad en conocimiento. ¿En conocimiento de qué? De esa misma realidad... Por el proceso de objetivación, conocer esa realidad, que a su vez no existe si no se la va creando.”

Gottfried Benn, su maestro, había enseñado que “en sus cimas más altas, la poesía parece toda exterioridad, cuanto más se retrae a lo íntimo, tanto más está en camino de extinguirse”.

Tenemos entonces que objetivación es tanto una postura psíquica, tomar distancia del yo y del mundo para ver mejor, como metódica para conocer la realidad. Realidad que por otro lado no existe sino para el que la piensa, con lo cual se vuelve a lo subjetivo. El poema como la rueda en donde gira constantemente lo objetivo y lo subjetivo.

La pasión de Girri, poeta moderno, no fue ni lo confesional, ni lo netamente épico o lírico, sino el transformar en pura exterioridad toda la realidad, las experiencias subjetivas y objetivas que su potentísima lente poética, ya telescopio, ya sonda o microscopio, era capaz de captar.

¿Captar cómo? Tal vez como los simples, o quizá como aquellos “sofisticados” que, a diferencia de los simples, *no vacilan*

*en concluir que carne y hueso  
sólo cuentan en la mente,  
ilusorios contornos.*

...

*Sofisticados que envilecen  
adoptando la cosa como idea  
y la idea como cosa.*

*(Los sofisticados difieren de los simples)*

## VI

Dice Girri que la poesía es un método de indagación de la realidad, de conocimiento especial, distinto del científico, pero igualmente válido. Un conocimiento capaz de darle existencia permanente a la realidad aparential en que nos movemos; la tesis de que todo lo que nos rodea existe, pero no existe sino mediante el poema que lo va creando.

“Lo que sustancialmente importa –dice- es el punto de vista sobre lo real, no la manera de realización, que está en mayor o menor grado condicionada por el espíritu de la época”.

Veamos su método en acción.

En *El dibujo como poema*, Girri “apunta a la creación de un dibujo a través de las palabras”. Dice:

*Suelto corcovear, la mano  
y lo tangible, hurgando:  
flores, gatos,  
cabezas, arabescos, arboledas,  
que la mano, mano y mano mental,  
abstrae, del espacio  
lo real en trazos, ideas visibles,  
modelos al abrigo del languidecer  
en carnes, rasgos,  
colores, savias:  
flores, gatos,  
cabezas, arabescos, arboledas,  
por la mano rapiñados del tiempo,  
y fuera del tiempo  
por fervor de la mente, el valimiento  
de no ser copias serviles sino formas,  
purificadas acentuación de formas...*

En este poema Girri esboza un punto fundamental de su estética, el arte como manera de abstraer las cosas de la realidad, del tiempo y del espacio, y así, librarlas de la caducidad, instalarlas en el mundo de las formas puras:

*... el poema  
como vehículo, cerrado y concluso,  
para atesorar un presente  
sin detrás ni más allá...* (El poema como inestable)

La poesía como método de la trascendencia, de inscribir lo pasajero en lo eterno, aunque el poema mismo no esté libre de la ley de la incertidumbre:

*¡Estén atentos*

*escribas potenciales  
soñando que el romance con cada  
poema que de sí desgranen se eternice,  
prepárense más bien para verlos  
invertidos, incesante inversión... (La incertidumbre como poema)*

La realidad, para Girri, es principalmente el mundo del hacer humano, los objetos de la cultura en sentido amplio, y para entender la importancia capital que su concepción tiene la relación entre poesía y realidad, conviene acudir a Wallace Stevens, otro de sus grandes maestros, que dice en *Adagia* (colección de poemas aforísticos): “Lo real es sólo la base, pero es la base” y “al menos en poesía, la imaginación no debe desligarse de la realidad”. Girri, en el poema *Gertrude Stein* sugeriría, sugiere, casi prescribe, que el artista debe ... *olvidar/ la presión de que el estilo/ es el hombre... /y confiarse/ al mero, fiel enunciado/ de lo que uno ve,/ el poema/ de la mesa, jarras, vasos/ sobre la mesa, vistos/ diferentes una y otra vez... Hay que describir lo que se ve porque, al decir de su tantas veces parafraseado Stevens: “la realidad es el motivo”.*

En ese conocer poético, ¿realismo o idealismo? En dos magníficos poemas del libro *Árbol de la estirpe humana*, Girri repasa estas dos posturas de la teoría del conocimiento. En *Versión simplista, convincente*, tanto nosotros como cuanto nos rodea, estamos allí, presentes, “materia en el espacio/ y no objeto ilusorio/ de la conciencia”, y de este existir autónomo, independiente estamos ciertos, somos testigos ya que nos damos “el cotidiano baño/ de certeza”. En *Versión abstracta, impráctica*, la otra concepción, la que

*nos contagia,  
  inculca  
que nada de lo que uno contemple  
ahora, ya, aquí,  
existe por sí mismo,  
  nada que logre  
existir fuera de la subjetividad...*

Este idealismo parece ser el que mejor se adecua a la intuición de Girri, aunque finjamos, cómo no hacerlo, que los abrazos son reales:

*llamar juego de apariencias  
a la que se agita liviana,  
pegada a nosotros, su perfil  
afirmándose en un ritmo, mecerse  
con la respiración, manar donde sorbemos,  
sostén de piernas que se enlazan*

*de modo que cinturas, caderas, no tuerzan,  
modifiquen su eje.*

En *Versión con ópalo*, el poeta parece tomar partido. La piedra preciosa se esfumaría si no fuera por los destellos de colores que hieren la vista del observador, confirmación

*de que no hay estrictamente  
dominios objetivos,*

*no hay  
piedra que pueda darse así,  
y todos los múltiples  
y avasallantes reflejos del ópalo  
transcurren como el sueño  
de nuestra subjetividad.*

Y cuando estas sensaciones subjetivas tambalean, y por lo tanto el mundo objetivo aparece como fantasmal, “por lo ilusorio/ de verse uno mismo sólo/ como un yo que percibe”, uno debe

*en la observación de sí curarse,  
y con los remedios que de sí extrae,*

*urgencia de cada día,*

*trabajo  
que debiera preceder toda mudanza, mudar  
en uno mismo el derrotero del viento.*

*(Aquietamiento)*

## VII

Girri distingue el hermetismo, lo que no se abre fácilmente al lector, lo que demanda esfuerzo, participación activa hasta conectarse con la intuición original del poeta; de la oscuridad, lo que está concebido sin claridad y es vago, inseguro. El hermetismo como una correspondencia verbal con el estilo contemporáneo, que implica indirectamente un testimonio y un juicio negativo sobre la vida moderna y su infinidad de creencias morales, ideologías y mitos. La poesía de nuestro tiempo –nos dice- ha puesto gran énfasis en las connotaciones emocionales, psicológicas y culturales; ha tendido a la desorganización interna y a lo informe, y ha colocado el acento sobre lo inconsciente y la estructura de los sueños, factores que han dejado atrás las exigencias de claridad racional, presentes, sobre todo, en la poesía neoclásica.

La poesía –para Girri- es un receptor peculiarmente curioso y afinado, registra la cada vez más aguda situación conflictiva del hombre en nuestro siglo, y no sólo temáticamente, sino en la estructura de sus textos. Es casi inevitable la impresión de caos y confusión que produce la lectura ligera de poemas contemporáneos. Pero en cuanto la lectura es asistida por un estado de atención adecuado, se percibe que tal desorganización refleja lo que pasa en el mundo. En síntesis, la desorganización interna del poema como equivalente simbólico del caos interno del hombre. De ahí el “énfasis que la poesía contemporánea suele poner en las connotaciones de tipo cultural, artístico, literario, menciones de artistas, escritores, personajes del pasado. No obstante, esa característica no tendría validez alguna si las connotaciones fueran meros desplantes retóricos o eruditos, pero bastaría una ojeada a los poetas que abundaron en ese recurso (Eliot, Pound), para comprender que no es así. En mi opinión –dice Girri- lo que nos induce es una voluntad inconsciente de aferrarnos y salvar algo de una situación límite en que los valores tradicionales del espíritu han entrado. Para decirlo en forma simplista, es como si asistiéramos a los últimos destellos de la gran parábola abierta en el Renacimiento, a partir de lo cual el signo de las creaciones artísticas fuera la paulatina autodestrucción”. “El mundo de los valores culturales y artísticos posee una realidad más verdadera que la de la vida corriente que llevamos las personas corrientes... que nuestros gestos diarios, que en cierto sentido son espectrales, pues estamos presos del fantaseo de nuestra mente, condicionada por hábitos de todo tipo”.

En *Caras contemplándose*, poema alegórico, Girri habla de  
*...la decrepitud*  
*que sobre toda cara manifiesta*  
*el negro discurrir de su cabeza,*  
*visto cómo*



*a la postre inútil habrá sido,  
imaginaria, inexacta, vana,  
cada pretensión de alcanzar, armonizando,  
unidad de lo interno con lo externo.*

¿Cómo acordar el orden interno del poema, ese fascinante, emocionante microcosmos, con el caos de lo real?

Girri supo citar la observación de Auden de que el dato infalible del talento de un poeta es su capacidad, por un alto estado de atención, de conciliar los elementos del caos y los del orden, el equilibrio entre lo caprichoso y lo necesario, los materiales que componen los poemas y los esquemas donde insertarlos. Y toda la poética de Girri es una apasionada, dramática voluntad de orden en el desorden interno del poema. Búsqueda conmovedora, aun presintiendo que el origen, quizás el fin, es la “Confusión Original”. En *Idioma de Sade*, habla de *la fantasía*

*que para intimidar exige  
la saquen de quicio llevándola  
hasta su grado cero,  
nada menos  
que a instalarla donde coincida  
con la Confusión Original.*

Quizás el poeta presintió que el orden y el caos son anillos que se expanden -inclusivos, sucesivos- *ad infinitum*.

Y en esta dialéctica del caos y el orden permite decir a Girri que todo poema verdadero es un objeto inconcluso, un sistema abierto, un proceso que se detiene en un punto con algo de arbitrariedad, remedo o eco de la “incompletud” de toda creación. Entonces, la intuición de

*que ningún poema jamás termina,  
apenas vacío de muerte  
ningún final.*

(“19-IX-1972”)

## VIII

Girri se define como un hacedor de poemas, un obrero del arte, un artesano con conciencia profesional que corrige pacientemente y cuyos mejores logros son los detalles técnicos, destrezas de la composición. Esta labor como una modesta escuela de carácter que ayuda a desarrollar una cualidad esencial para el escritor: la conciencia de sus limitaciones. Y la necesidad de que el talento se refuerce con el carácter y el coraje.

Dice Girri: “El acto de crear, o la ilusión de crear, provoca en el escritor una sensación de existencia como ninguna de las demás experiencias de su vida, efímeras o fantasmales, por lo común, produce.” “Escribimos para existir, para que la aspiración de durar se concrete, superando el tiempo, lo contingente”.

Antes, Gottfried Benn había dicho: “las poesías rara vez nacen; las poesías se hacen... La lírica es un producto artístico... Al producir la poesía no se observa sólo la poesía, sino también a uno mismo... En la literatura moderna encontramos ejemplos de autores en los cuales lírica y ensayo están en el mismo plano... Estaban y están todos interesados tanto en el proceso de poetizar como en la obra misma... Los líricos modernos nos ofrecen directamente una filosofía de la composición y una sistemática de la creación”.

Para Girri, el hacedor es un artesano que sólo confía en sí mismo, en su trabajo diario: “esa difícil monotonía, de complejidad y variabilidad constantes... infinitas variantes en la reiteración de lo mismo”; y se diferencia del *amateur*, el aficionado que, como el pintor de domingo del poema *Week-End*, “íntimamente justifica sus afanes/ y vanidad circunstancial diciéndose/ cómo todo el tiempo le transcurre/ en esperar un milagro”. Este pintor aficionado cree menos en el trabajo que en “que la exclusiva/ belleza sea la pintada por la fe”. Y cuando escruta sus dedos lo hace “en actitud/ de solidaria piedad hacia sus límites” y no como “un Greco contemplándose las manos/ agarrotadas luego del esfuerzo”.

El escritor debe buscar –dice Girri– la “plenitud humana; superioridad moral, patrimonio invariable del artista, popular o culto”. Plenitud humana que, tal vez, debe buscar menos en la vida que en su arte. En el poema *Hora radiante*, el personaje es un mucamo que sirve en una fiesta señorial, donde, a pesar de su condición, es el “gran patrón, titular/ sin corona de la fiesta”, “que desde su altura domina, recatadamente y ávido”. Y cuando todo concluye, recrea, para su éxtasis, “la seducción de las bellezas/ que lo enardecieron”. Así el poeta, escanciador, servidor que toca la realidad con guantes, más que vivir, observa vivir, escruta con avidez, para después, poner las imágenes en éxtasis de palabras, dejar en la escritura las marcas que no dejaron sus dedos.

En el poema *Aeger animi*, Girri se refiere a la acedía, ese humor melancólico que para el hacedor de poemas, para su trabajo de artesano, es el peor de los riesgos. Melancolía que es un “abandono de estar/ en atención sobre ti mismo”, humor “que no mata pero infama”, vicio de la voluntad que lo “recluye, excluido/ de mirar el cielo vuelta la cara/ a las estrellas”. A esta clase de acedía se la llamó “melancolía de los claustros”, porque suele atacar a los espíritus contemplativos; una especie de renunciación ascética al extremo de incluir al propio yo y llevarlo, en términos psicoanalíticos, a una posición de renunciación general, de abandono, de dimisión deseante. En términos freudianos sería el “acto de dejarse caer”, y en el que Lacan ve la marca del desfallecimiento del discurso, el punto en el que ya no hay palabra posible, ni posibilidad de dirigirse al Otro. La acedía es un fantasma que persigue al escritor, ese estado en el que el sujeto no es nada en comparación con el todo del objeto idealizado, y al perder el propio yo, puede borrar el yo lírico, borrar la palabra. ¿Acaso la poesía no es la alegría (la dicha) del lenguaje (W. Stevens)?

Girri, a partir de *En la letra ambigua selva* (1971) comenzó a registrar mediante anotaciones cotidianas, esquemáticas, cuanto se relacionara con el libro que iba escribiendo, y así surgieron obras autónomas en prosa (*Diario de un Libro* -1972-) o formando parte de sus libros de poesía (*II El motivo es el poema*, incluido como segunda parte del libro que lleva ese título -1976-); *III El motivo es el poema*, en *Lo propio lo de todos* -1980-; y *IV El motivo es el poema*, en *1989 / 1990* -1990). Girri llama a estos escritos itinerarios privados cuyo interés descansa en la voluntad de inmediatez y verdad, y podría aplicárseles lo que Girri cuenta de la obsesión casi constante de la poesía de Theodore Roethke: llevar el diario íntimo, psíquico, de los pasos que da la mente del poeta, viaje subterráneo cuyo objeto es satisfacer la apetencia de unidad, integridad del yo.

Y así, mientras iba componiendo su obra, ese corpus, el hacedor de poemas supo que toda vida es “apenas/ una construcción alzada en el vacío”. Entonces, él debe diseminar, inseminal, en alas del viento, porque

*La fertilidad proviene  
de lo alto,*

*hacia lo alto, arriba,  
se echa de sí y expande  
lo que es fecundado,*

*lo animado, animal,  
a partir de raíces  
procedentes de lo alto.*

...

*hermano*  
*que en la hermana derrama su producto,*  
*y hermana consagrada*  
*a guardar para sí, reteniéndolo,*  
*lo de su hermano:*

*la femenina*  
*diligencia en abrirse*  
*para ganar dotes de lo masculino,*  
*y lo masculino que conquista*  
*femenino torpor, languidez.*

*(Emblema alquímica)*

Obrero del arte, sembrador. *Debe haber siempre algo de campesino en cada poeta* (W. Stevens). En sus vuelos rasantes fertiliza la tierra con su arte. El arte como aspersion, como principio de fecundidad, para que no siga avanzando el yermo; *la trascendencia del placer creador* (G. Benn).

## IX

En *Alma todavía sana*, poema que integra *Árbol de la estirpe humana*, libro escrito trece años antes de su muerte, Girri, nos habla del final -¿el de quién?, ¿el propio?, ¿el de todos?- mirando a la muerte con la lucidez y el estoicismo con que vivió su vida de poeta:

*Apenas náuseas  
y congojas lo intimaron  
acomodóse con la idea, decisión,  
de no caer en senilidad,  
no tampoco  
envejecer como el buey,  
que sólo aumenta de peso,  
no acumula saber de nada.*

*Y se felicita  
por su pronto descenso, alaba  
su aniquilamiento, en tránsito  
hacia la fase de corrupto nido,  
masa de huesos para ser  
soltados al aire,  
grises huesos  
a esparcirse lo mismo  
que calabazas en el otoño.*

*Todo dándose  
tal como él lo quiso  
no bien entrevió qué mísera  
singular alternativa era la suya:  
la suma de los casos  
reconocibles puede a la larga  
contenerse en dos,  
aquellos  
donde las drogas obtienen  
sosiegos, aplazamiento,  
y los refractarios  
los sin enmienda;*

*tal como su propia alma  
se los rogó, que soportara  
lo dañoso ajustándose  
a no endulzarlo con recatos, eufemismos,  
solemnes reservas, esas  
opacas indulgencias de llamarlo*

*neo, metástasis, neoplasia...*

El poema no es sólo la perplejidad ante unos síntomas, el diagnóstico, la elección de una terapéutica, la muerte quizás pronta; sino que concluye la pieza con una verdad tanto moral como estética: no se debe nombrar el dolor con eufemismos indulgentes; aun en ese trance, vivido o escrito, deben emplearse las palabras directas, por duras que suenen, como si sólo ellas tuvieran el poder de exorcizar la realidad.

Pero no obstante esta “fatalidad de que ayer fuimos burbujas,/ mañana momias/ después montículos de ceniza”, en *Recluso platónico*, encontramos cierto aire, cierta esperanza ante el *cifrado*

*anuncio de que en venideros trances  
sus alas intentarán llevarlo  
hasta las más superiores regiones  
allá donde por morar los dioses  
ninguna ventana tiene rejas.*

Y en *Endecha fraterna*, tras los pliegues del viejo motivo barroco de que “la vida es sueño”, la visión de un posible renacer:

*Feliz probarnos  
que para nacer tuviera  
que afrontar esta muerte,  
y para morir tuviera  
primero que interrumpir su sueño.*

Y así, “como viajeros del deseo de morir”, comienza la ascesis de Girri, el poeta que buscó transfigurar el lenguaje poético en sustancia material; un instrumento para pulir piedras preciosas y esa misma gema pulida.

## X

Gottfried Benn –citando a Nietzsche- dijo: delicadeza de los cinco sentidos artísticos, sensibilidad para los matices, morbidez psicológica, seriedad de la puesta en escena, esa seriedad parisina *par excellence*, y el arte como la verdadera tarea de la vida, el arte como su actividad metafísica. A todo esto se le llamó virtuosismo artístico, y Girri se impuso la tarea de incorporar a su persona y a su obra, todas las virtudes exaltadas por su maestro.

Virtuosismo puesto al servicio del conocimiento poético, de sus indagaciones sobre la realidad y el lenguaje.

Así, buscó apasionadamente superar las tensiones entre el caos del mundo moderno y el microcosmos, el pequeño orden del poema. En *Validez de lo inmóvil* enuncia esta vocación de equilibrio:

*lo duradero es estático, sólo  
el arte consigue el punto de equilibrio  
entre una masa y su punto de apoyo.*

Poesía de la presentación del objeto –no de la descripción- por medio de la destreza verbal, de la tendencia aforística, de la voz en segunda o tercera persona para sortear la carga subjetiva del yo lírico tradicional.

Dice W. Stevens, con un dejo de ironía: después que se ha abandonado la creencia en dios, la poesía es esa esencia que toma su lugar como la redención de la vida. Girri fue sumo sacrificador de ese “arte anacorético” (G. Benn).

Leer a Girri. Gozo intelectual al ir descubriendo, mediante atención extrema, la verdad formal de los enunciados, la belleza de las puras construcciones de la razón, semejante a las fórmulas, los teoremas y silogismos, los lenguajes experimentales. La emoción estética que produce su escritura, hecha de economía verbal, tanto como lo admite el castellano, sin dejar de ser barroca por la distorsión del orden sintáctico, los giros del discurso, la amplitud del registro verbal. Y la palabra vuelta materia de tan exacta; la original distribución gráfica de los versos; el sentido alegórico de sus composiciones. Su poesía permanecerá, porque

*no mueren  
los pensamientos cuando callan  
cesan  
para que aflore, se esponga  
la continuidad del silencio;  
y no se esfuman  
las palabras, ecos y vibraciones:  
omiten*

*ser escuchadas hasta dejarnos  
entrever las fuentes de las voces,  
sonidos.*

*(Aquietamiento)*

Y en el silencio del origen queda  
el eco “centelleante” de su verbo.