

**TESIS DOCTORAL**

Travesía de una escritura en la obra de Alberto Girri.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO | FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES

Doctoranda: Ana Maria Makianich.
Directora: Dra. Susana Romano Sued

AÑO 2010

Received: Dec. 2011 | Accepted: Mar. 2012

ÍNDICE GENERAL

Prefacio	1222
Introducción: plan de trabajo y marco teórico	1223
Plan de trabajo	1228
Marco teórico	1230
Estado de la Cuestión	1236
PRIMERA ESTANCIA	
Capítulo I	
1. Playa sola: el ciclo de los poemas sobre El amor	1259
1.1 El título y el epígrafe	1261
1.2. El poema	1261
1.2.1 Recurrencias semánticas	1265
1.2.2 Nivel sintáctico	1267
1.2.3 Nivel discursivo	1268
2. Playa sola (segunda parte del libro homónima al título de la obra)	1270
Capítulo II	
2. El camino hacia la prosa	1277
2.1 La alusión: el contexto socio-histórico-político y el contexto literario	1282
2.2 El examen de la conciencia	1283
2.3 La prosa	1284
2.4 La penitencia y el mérito	1285
2.5 El contexto literario	1288
3. Las «Elegías italianas»	1289
Capítulo III	
3.1 La traducción: la poética de los otros	1294
3.1.1 La experiencia girriana de la traducción de autores italianos. La extrañeza de los hipotextos	1296
3.1.2 La búsqueda del hipotexto	1296
3.1.3 Girri y Ungaretti	1297
3.1.4 Girri y Montale	1300
3.2 Derivas de la traducción	1301
Capítulo IV	
4. La crítica	1303
4.1 El contexto histórico-literario	1306

SEGUNDA ESTANCIA**Capítulo I**

1.1 Preludios y recodos: En la letra, ambigua selva y Diario de un libro	1308
1.1.1 Subtitulaciones metapoéticas: metáforas y prosas	1313
1.2 Homenaje a Gottfried Benn	1322
1.2.1 Homenaje a John Donne	1325
1.3 Algunas referencias a los epígrafes: las Versiones, los Tributos	1329
1.4. Hito de la estancia: Homenaje a W. C. W.	1331
1.4.1 «El oyente atento»: la versión	1332
1.4.2 «Poema con un poema»: el tributo	1335

Capítulo II

2.1 La traducción: la poética de los otros	1338
2.2 El corpus de Girri traductor	1342
2.3 Girri traductor de Wallace Stevens	1343
2.4 Girri y Eliot	1348
2.5 Girri y Pound	1353
2.6 Girri y Donne: las Devociones	1357
2.7 A manera de conclusión	1359

Capítulo III

3.1 Girri crítico	1360
3.1.2 «El hacedor en su crítico». Tercera parte del libro Homenaje a W. C. W (1981)	1361
3.1.3 Procedimientos críticos: epígrafes y paráfrasis	1365
3.2 La crítica sobre Girri	1367

TERCERA ESTANCIA

1. Para los que vendrán	1370
2. Los grandes lugares o temas girrianos	1370
2.1 La anonimia, la impersonalidad	1371
2.1.1 El cauce de las versiones	1374
2.2 El amor. La función del poeta en la comunidad	1374
2.3 Los mayores. Los maestros	1380
2.4 Lo aleatorio	1382
2.5 La atención. El hacedor	1383
2.6 La apariencia. El rostro	1386
2.7 De lo aparential de la máscara al rostro	1388
3. El último epígrafe: Juegos alegóricos	1392
Epílogo	1395
Bibliografía	1398
Bibliografía específica	1400
Obras de Alberto Girri	1401
Bibliografía sobre el autor	1403

Prefacio

El reaparecer girriano en los últimos años habla de cierta permanencia en generaciones sucesivas. De Girri nunca se dijo «que es malo», sino que es hermético, difícil, intelectual. Este trabajo sería un intento de mostrar el valor intrínseco de su obra, no como defensa del canon –criterio de grandeza– sino como una lectura; es lo que Barthes propondría como la vinculación con un texto en cierta forma infinito. La obra de Girri, para mí, «es la obra de referencia, la *mathesis* general, el mandala de toda la cosmogonía literaria [...] es lo que me llega, no lo que yo llamo; no es una “autoridad”, simplemente un recuerdo circular. Esto es precisamente el intertexto. La imposibilidad de vivir fuera del texto infinito». (Barthes: 1998)

El término travesía proviene de un libro de Susana Romano Sued. Allí la autora define la travesía del siguiente modo: «es el camino por hacerse, señalado por trayectos y detenciones: un camino en el que se traza el destino del deseo, en el delicado e incierto borde del lenguaje que indica la inminencia de lo real». (Romano Sued: 2003)

El objeto del presente recorrido es relevar, destacar la singularidad de una escritura poética construida entre lenguas; las lenguas dialogan, y en la polifonía, nos detenemos, pretendemos demostrar que allí se comunican.

Pero los designios del trabajo crítico son complejos. Muestran una trama condensada que se presta a los juegos de la vacilación y de la duda, sugestivos y misteriosos, claros y transparentes. El poema, hurtable siempre por sus específicos mecanismos lingüísticos que exponen a una lengua a la mortificación hasta el exceso, exhibe los vaivenes propios de la subjetividad y pone, al momento, en entredicho la supuesta unicidad de un yo que garantice la plenitud de un enunciado.

Lo poético, como objeto, es hurtable siempre; se lo captura y se lo pierde, y lo que subsiste es el deseo que lo alienta.

Proponemos, entonces, un tratamiento sistemático de los textos de Girri, acompañando algunas hipótesis de lectura e interpretación y produciendo comentarios, paráfrasis que pueden echar luz sobre esta poética compleja y singular, con los riesgos de incertezas que el texto poético entraña. En una búsqueda que acepte y reciba hospitalariamente lo que de misterioso tenga la poesía, y en tal reconocimiento quiera confiarse a los límites propios insoslayables de una academia, con la mirada puesta en la transmisión.

Introducción: plan de trabajo y marco teórico

La vasta obra de Girri (1919-1991) constituye una de las contribuciones capitales a la literatura argentina contemporánea. Su producción y su figura de escritor, que se perfila, en sus inicios, tanto en el marco de su generación como en el de la llamada generación del '40, merece ser estudiada en sus múltiples aspectos: su textualidad particular, su escritura afectada por el asedio constante a y de otras lenguas en operaciones de traducción, sus vastas incursiones metadiscursivas y ensayísticas, la proyección en el horizonte literario nacional en el que se desplegó su obra. Acentuamos la importancia que tiene el contexto sociohistórico, en el cual se destaca, y con cuyos contemporáneos dialoga bajo la forma del acuerdo o la polémica, ocupando un lugar clave en el campo cultural argentino. La polémica con sus coetáneos se registra claramente en las disímiles, opuestas y hasta irreductibles posturas valorativas que ha generado su obra. De aquí surgen las consideraciones de un sector crítico sobre su pertenencia a la generación del '40 y sobre la contextualización socio-histórica en que se desarrolla su obra. (Cantarovici:1972)¹

Lo prolongado del desarrollo de la escritura girriana (publica durante casi cincuenta años) nos lleva a plantearnos su condición de contemporáneo: lo fue de todos según los momentos de su escritura. Entendemos que la dimensión epigráfica, entre otras tantas funciones, cumplirá la de guía orientadora y reveladora de los momentos de sus lecturas, poetizaciones y definirá su pertenencia y/o relación con sus coetáneos y contemporáneos. Resumen nuestra posición frente al concepto de contemporáneo las siguientes palabras:

[...] lo que habita el horizonte de la poesía en un momento determinado, momento que se recorta, para la mirada crítica, como un friso, al que debe atenderse con una perspectiva que trasciende el foco de lo mentado y abrirse a una hospitalidad. (Romano Sued:2008)

Creemos que se necesita una revalorización de la obra girriana y señalar cuáles fueron los puntos sobresalientes en que fuera valorada. A partir de la década del setenta, cierta línea crítica variará el enfoque que había prevalecido hasta ese momento. La atención que pone un crítico como Enrique Pezzoni en la obra girriana dará impulso a lo que se inicia como un rescate de la misma después de veinte años de aparecida.

Desde esta perspectiva es importante hacer evidentes los vínculos que la obra girriana tiene con la tradición poética local y extranjera, los enlaces y cruces con la traducción poética, especialmente durante el período que va de 1946 a 1981. De esta suerte, nos resulta imprescindible inscribir la obra de Girri en el concepto amplio de intertextualidad. La pertinencia de tal concepto, la marca que esa práctica imprime en su escritura se muestra tanto explícita como implícitamente en los diversos géneros que él abordó. La exploración de las prácticas de escritura hipertextuales da lugar a una lectura que destaca las relaciones dialógicas, inter e intragenéricas, afectadas por los ya mencionados procesos de traducción y escritura. Se configura así un programa de escritura, metaescritura,

¹ Cita a Cambourg Ocampo en relación al concepto de generación, contemporáneo y coetáneo; tiene en cuenta la simultaneidad en que se desarrollan la generación del 40, la de los martinfierristas, la de *Sur*, la de *Contorno*. Los trabajos mencionados en el «Estado de la cuestión».

intertextualidad, como recepción productiva que confirma, de manera ejemplar, su obra titulada *Diario de un libro* (1972).²

[...] quise intentar al mismo tiempo la experiencia de registrar mediante anotaciones diarias, esquemáticas, cuanto se relacionara con aquel libro. Los múltiples avatares de los poemas: génesis, correcciones, variantes, características de los temas, influencias, lenguaje, técnicas, juicios [...] debí enfrentarme con lo que no había reparado [...] páginas recordadas o leídas entonces, poemas propios y ajenos vistos desde nuevos ángulos, reflexiones sobre la poesía y el poetizar, diálogos misteriosamente oportunos, aforismos derivados de ideas para versos, esbozos de poemas sintetizados en apotegmas. (Girri 1980:OP. III)

[...] vida humana, literatura, proyectos, relaciones personales entrañables, son "a series of footnotes to a vasts, obscure, unfinished masterpiece" (Nabokov)». ³

Estos enunciados, que denominaremos <programa de procedimientos y prácticas>, constituyen el sustento de su poética y se extienden sistemáticamente, con variantes, matices y excepciones, a lo largo de toda su obra. En su transcurso, el poeta acompaña la producción poética con el ejercicio constante de traducción. Encontramos en esa conjunción una teoría y una práctica de la traducción verdaderamente intercultural, puesto que tiene lugar una apropiación, en el sentido de des-cubrimiento, de posibilidades escriturarias múltiples. En este espacio de tensión abierto por el contacto entre lenguas se preserva la diferencia constitutiva de las culturas mediante la consideración de fidelidad a la perspectiva del original y de las emergencias del universo receptor. En este marco, hablamos de una recepción productiva de lo extranjero en la operación traducción, que permite sustituir la descalificante noción de influencia por la de recepción activa. Entendemos que se trata de descubrimientos, redescubrimientos, intercambios que los autores hacen de las obras de otros y que desencadenan procesos críticos y creativos, lejos de toda pasividad. La noción de intertextualidad se revela como categoría pertinente.

Asimismo, un Girri abocado a la crítica y una crítica abocada a Girri se dan como puntos de continuos reenvíos, difícilmente separables al momento de su abordaje y descripción.

Por una parte, la experiencia de traducción, en la alternancia de lenguas (el italiano, el inglés, el francés, el alemán, las lenguas orientales, aunque se consideren de segunda mano) y, por otro, la proliferación de epígrafes en distintos idiomas, en el transcurso de toda su obra, ponen en evidencia la que ha sido una de sus características fundamentales: la reescritura enlazada a la traducción, la versión y el tributo. De ahí que nuestro trabajo otorgue especial importancia al Girri traductor y al Girri preocupado por temas de metapoética y metatextualidad. Consecuencia inevitable será también atender a la función de antólogo (son varias las antologías compiladas por él y las publicadas en *Sur*) y conjuntamente a la de traductor, con la subsiguiente jerarquización de tal actividad, factores ambos que inscriben a Girri en la tradición borgiana. (Romano Sued: 2005)

² Se sigue en todo momento, salvo aclaración explícita, la edición hecha por Corregidor, lanzada desde 1977 hasta 1991, que reúne la obra de Girri desde 1946 a 1991 bajo el título *Obra Poética I,II,III,IV,V,VI*.

A través de un trabajo de lectura y análisis sistemáticos reconstruiremos el programa de escritura girriano, pilar de su vasta obra, programa que se configura como extenso viaje. De allí el título general de la presente tesis, *Travesía de una escritura*, abierta en grandes partes que denominaremos estancias,⁴ con la inherente idea de permanencia en la transitoriedad, de movimiento con sus detenciones, idas, vueltas, vicisitudes que se recortan en las instancias del discurso y que pueden dar cuenta de ciertos hitos habitables del lenguaje: canales del camino de una escritura.

El abordaje de la supuesta totalidad de la obra de Girri nos permite proponer una hipótesis general de lectura: estamos frente a una poética construida entre lenguas; las lenguas dialogan, hablan diversidad de voces. El epígrafe opera como un mecanismo constructor presente en toda la obra.

En sus creaciones y producciones textuales, desde el lugar de la lengua receptora su tratamiento del original puede ser criticado por los partidistas, los que miran cómo traduce desde un punto de vista normativo, cotejan lo que pudiera ser el movimiento traductor de una copia degradada, infiel. Desde otra posición, esto es desde el punto de vista de cómo funciona esta traducción textual en la obra del autor que traduce, sus idas y venidas con la lengua que es interpelado, con los modelos que surgen de ella. En muchos aspectos, como lo autores literarios para la cultura de origen. Nos interesaran por lo tanto sus traducciones desde la mirada de la lengua receptora (de allí que no incluyamos los textos en lengua original).

Nos ocuparemos de la praxis de la traducción, en cuanto es una de las praxis de Girri, pero no de las diversas teorías de la traducción; en Girri de acuerdo a distintos procesos va teniendo distintas definiciones. En una primera estancia la preocupación estará centrada en la búsqueda de hipotextos que avalen cierta tradición; en la segunda, la traducción como reescritura.

Partimos de una definición de traducción literaria que considera que «traducir literatura es traducir una interpretación de una obra literaria» y «La traducción es interpretación en tanto el texto literario que resulta del acto de traducción es consecuencia de la recepción del texto literario que es objeto de la traducción». (Romano Sued:1998) 5

Expandiendo estos enunciados es posible entonces la siguiente afirmación: si se considera la traducción y el traducir como el deslizamiento de sentidos en el encuentro entre textos "originales" y la subjetividad del traductor expresa en los traslados a su lengua materna, se habilita entonces un espacio de alojo del discurso crítico de fuente extranjera como escritura de cruces intertextuales (a lo Borges). (Romano Sued: 1998)

³ Traducimos: «[...] una serie de notas al pie de una vasta y oscura obra maestra sin terminar».

⁴ Como morada o receptáculo, núcleo esencial de la poesía del siglo XIII, que la custodiaba, junto a todos los elementos formales de la canción; más bien en el sentido de lo que nombra la palabra en su sentido habitual de habitación, aposento; aquello que supone la forma de una casa: umbrales, pasillos, galerías, términos que nos permiten acceder a cierta topología de lo irreal. No dejaremos de aceptar que la asociación con morada poética (Agamben:1995) sea sugestiva, puesto que los epígrafes primeros, iniciales de la obra de Girri, son de Dante y de Petrarca.

⁵ Las citas pertenecen a Frank (1987) y Albaladejo (1992), citados en ROMANO SUED, Susana.

Lo que se quiere destacar es que todo el programa girriano de la escritura es intertextual y metaliterario. El efecto de su trabajo de traducción se lo verá en el análisis de los poemas seleccionados que acompañan la travesía de Girri en tal programa, que se describirá en el momento en que van apareciendo tales poemas particulares. Nos detendremos, para el análisis, en aquellos poemas que consideramos ejemplares por su potencialidad en tanto producen en un sentido extremo las exploraciones del autor sobre el sentido.

Veremos cómo en las distintas estancias tiene (tal selección) un sentido acorde y particular a la lengua privilegiada. La manera en que Girri oficia de antólogo.

Esto es así sobre todo si se piensa en la función que por lo general se les asigna a las antologías, cual es brindar panoramas de ciertas literaturas, textos y autores, una práctica bastante extendida en la modernidad. En este sentido puede decirse que funcionan como los museos de arte con respecto a las obras que en ellos se exponen: las conservan, las muestran, las disponen para exhibirlos. La antología es entonces un objeto por excelencia de transferencia formadora, es decir que transmite modelos, que pueden reconstruirse de los habituales paratextos: los prólogos, las nóminas de fuentes, las notas al pie, el aparato de citas, las solapas y contratapas, los epílogos, la disposición y ordenamiento de los materiales.

Los traductores trasladan textos de una lengua a otra, sus perspectivas interpretativas se tornan evidentes en sus traducciones. Análogamente las perspectivas propias de los editores de antologías se tornan también evidentes, por ejemplo, en el modo de localizar, ordenar y disponer los textos. (Romano Sued: 2003)⁶

La consideración de la antología la haré fundamentalmente a partir de los paratextos, que ofrecen un acceso muy rendidor. (Genette:1989)⁷ Los paratextos constituyen un verdadero corpus de criterios y posiciones literarias historiográficas, canónicas, del antólogo y su época, cuya relevancia vale la pena destacar.

Proponemos reconocer la tarea traductora de Girri como contribución significativa a la apertura literaria argentina hacia el occidente de lengua inglesa, con el consecuente desplazamiento de los anteriores paradigmas de las vanguardias y del neorromanticismo vernáculo, centrados en la cultura francesa. A través de esta misma tarea destaca y se revaloriza simultáneamente la importancia otorgada al contexto de producción y el de recepción.

⁶ *En autores traducidos en la Argentina, puede además compararse la recepción vernácula del momento con la recepción de dichos autores y literaturas en otros países considerando las dilaciones, críticas, catalogaciones equívocas de género, entre otros aspectos; asimismo se puede indagar si dicha recepción coincide o no con la recepción positiva internacional de un autor. Como puede apreciarse, son muchas las vías de acceso al relevamiento del campo socio-cultural y literario que proporcionan las antologías, por eso resulta pertinente formular, ante una antología particular, una pregunta compleja, que oriente la indagación, como por ejemplo: ¿qué antólogo ha incluido en cuál antología a cuál autor con cuál texto en qué traducción y en qué contexto? Seguramente tanto el compilador como el director editorial, o el encargante de la obra, operan con una idea compartida de antología y probablemente determinada por su propia contemporaneidad.*

⁷ La <paratextualidad> define todo lo que rodea de modo próximo al texto (título, ilustraciones, cubierta, solapas, contratapas, prólogo, índice, referencias bibliográficas, apéndices, notas al pie, etc.), como señales accesorias que sirven para el estudio de la dimensión pragmática de la obra, el contrato de lectura preliminar. .

Creemos que habitar sus distintas estancias nos permitirá reordenar su producción puntuando momentos de detención y tránsito, a partir de las marcas epigráficas y demás recursos constructivos, siempre atendiendo a las variedades lingüísticas. Dentro de este abanico, asumimos que los epígrafes colocan al lector en una situación de des-prevención, en una zona de inestabilidad lingüística sugestiva, propicia a establecer interlocuciones no exentas de pérdidas y reencuentros. Las asociaciones surgidas del hiato entre lenguas desplegarán la lectura por carriles heterogéneos que regresan y al mismo tiempo relanzan hacia un por-venir, que propician la espera alimentada por la promesa de otras palabras. A través de estas inscripciones, umbrales del comienzo de un orden, se sucederán los libros en los que proliferan lazos intertextuales (citas y alusiones) y paratextuales (epígrafes, títulos y otros). En un entramado de relaciones architextuales, los poemas y las entradas de un diario de libro (*Diario de un libro*) nos permitirán visualizar, en la producción textual girriana, la recepción productiva de la obra de diferentes autores. Accedemos así a su programa escritural. (Romano Sued:1998)

Los recorridos de la travesía incluyen una práctica crítica; la producción primaria y la traducción se consideran en un mismo pie de igualdad en tanto que productividad textual. Es así que incorporaremos al análisis de la obra tanto los escritos críticos de Girri como los que la crítica escribió sobre el autor. Nuestro trabajo, situado en las lindes de la tesis y del ensayo, mima lo que la propia obra inspira, a manera de ejemplo de lo que *Diario de un libro*. Si *Diario de un libro* se muestra como la enciclopedia del propio autor, entramos nosotros en un diálogo con nuestra propia enciclopedia. El crítico reflexiona sobre una obra desde su propia enciclopedia. Es así que se va adentrando en diversos momentos y se pone en movimiento, acompaña el viaje.⁸ En palabras del mismo Girri,

Exteriormente, una obra adquiere un poco más de realidad cuando alguien se aplica a describirla. No obstante, el estigma que toda descripción arrastra es el de un fatal resultar incompleta. ¿Cómo exponer, detallar, las privadas reglas que el hacedor se fue inventando, y ocultó? (Girri:1991.O:P VI)

⁸ Como la imagen que nos queda de Heidegger por los caminos del bosque a través de la palabra *Holzwege*: bosque, caminata en un sendero, donde se ha talado y la leña que no ha sido recogida todavía obstaculiza el paso; escollos, señales que se mandan para otros lados.

Plan de trabajo

En la búsqueda de un criterio de unidad,⁹ partiremos de la recurrencia epigráfica y otros recursos paratextuales, puesto que ha sido posible comprobar que hay procedimientos que se repiten insistentemente en la producción textual girriana.

Los epígrafes cumplirán una función textual en un doble sentido: como marca escrituraria y como marca del proceso de traducción que conecta con una tradición que nunca termina de borrarse, de perderse, como lugar hospitalario que aloja y anticipa otras voces que buscan entrar en diálogo y ocupar su sitio. Estilo epigráfico que invita a la lectura de una geografía nominada por los pasajes de pórticos que abrirán a estancias, lugares de permanencia y abandono. Se trata de capturar el pasaje, la intertextualidad, lo opuesto a un lugar como asentamiento eterno, originario.

Atentos a privilegiar el poema en el transcurso de las tres partes del trabajo, a saber, en las tres estancias, se ha llevado a cabo una selección de textos que –a nuestro criterio– son ejemplares, tanto en relación a los distintos procedimientos textuales que se dan en ellas como a la estrategia de lectura abocada a las inscripciones epigráficas y/u otros recursos de la paratextualidad. Ello significa que las tres partes obedecen a las hipótesis generales del trabajo, pero siempre respetando la dimensión propia de su singularidad y las derivaciones suscitadas por el mismo transitar de la travesía.

A partir de la primera, cada estancia se dividirá en una serie de capítulos que abordarán la producción textual que se considera primaria: los poemas, las traducciones de poesía en lengua italiana, y la crítica sobre el autor y la desarrollada por el propio Girri. Indagaremos allí, en distintos apartados, las diversas relaciones intertextuales y metapoéticas, cuyos respectivos matices surgen de la vinculación entre epígrafes, títulos de libros, poemarios, poemas, versos sostenidos en cierto detenimiento reflexivo, traducciones, que confluyen en el establecimiento de una poética.

En la «Primera estancia» se atenderá al predominio de la epigrafía de procedencia clásica e italiana, circunscripta a las obras de los años 1946-1970.

En el «Capítulo 1» nos centramos en la consideración de su libro liminar, *Playa sola* ⁽¹⁹⁴⁶⁾, y desde la selección de dos poemas, «El amor» y «Playa sola», homónimo del libro, reconocemos relaciones intertextuales, paratextuales y metatextuales orientadas hacia la tradición clásica, en un estilo donde se patentiza una atenta elaboración retórica.

A partir de su libro *Examen de nuestra causa* ⁽¹⁹⁵⁶⁾ se manifiesta un giro estilístico: paso de lo lírico hacia lo prosaico, hacia la precisión y claridad, que, a su vez, conlleva una reflexión sobre la causa literaria y política, suerte de injerto que anticipa otro tipo posible de reflexión metaliteraria e intertextual; giro también de peso ideológico que conduce al decir ético de la prosa.

Culmina esta primera parte del primer capítulo con el tratamiento de *Las Elegías Italianas* ⁽¹⁹⁶¹⁾ en las que, desde la de epigrafía de procedencia contemporánea, se podrá reconocer la decisión de homenajear a la tradición de cúneo clásico.

En el «Segundo capítulo» se tratarán las versiones de poemas en lengua italiana, puesto que consideramos que, a partir del *corpus* reunido de sus traducciones, tal producción cumple un rol no solamente destacado sino fundante en lo que será su obra de poeta. De tal actividad se desprende lo que será una manera singular y propia de la traducción como ejercicio de escritura

⁹ «Es difícil explicar cómo se manifiesta la unidad en los Grandes Poetas, excepto diciendo que lo que cada uno de ellos nos da es la Vida misma, el Mundo observado desde una perspectiva particular, visto desde una época particular por un hombre particular de esa época [...] quizás baste una pregunta (y luego la búsqueda de la necesaria respuesta) para probar la existencia de dicha unidad en la obra de Girri: ¿ayuda cada parte de su obra a comprender el resto?, ¿se entienden sus primeros libros a partir de los últimos?» (GIRRI, 1991 O.P. vi).

literaria. Enunciaremos, describiremos y comentaremos una reducida selección de poemas de Ungaretti y de Montale. Leeremos, por ende, los textos traducidos como piezas de poesía, como fuente de creación que se proponen, para sus coétnanos, como objeto de consideración del lector argentino.

El «Tercer capítulo» abordará la consideración de Girri abocado a la crítica y la crítica abocada a Girri, a la manera de continuos reenvíos, difícilmente separables al momento del análisis. El procedimiento destacado de la paratextualidad patentiza juicios y opiniones que hacen posible recoger cuantiosas observaciones, explicitadas por los mecanismos intertextuales que, a su vez, facilitan la vinculación entre el contexto literario y el social.

La «Segunda estancia», si bien se inicia como continuación de la otra, tiene un carácter más bien tópico o temático, y se distingue, además, por la irrupción de nuevos rasgos. Los hitos alcanzados en la construcción de la poética girriana nos imponen una modalidad alternadamente retrogresiva y progresiva de la lectura en la que, ahora, se configuran los pasajes a partir de la irrupción de una epigrafía en lengua inglesa. Partiremos de una selección de poemas ejemplares –por cuanto allí se condensa una serie de particularidades insoslayables, comunes a otros tramos de la producción poética–, donde se mostrará un quiebre estilístico que nos permitirá reconocer procedimientos constructivos propios del trabajo de reescritura. En el «Capítulo 1», situados en aquello que estimamos como suerte de preludio, a saber, *Diario de un Libro* y *En la letra ambigua selva*, arribamos a un hito, punto de arribo, en la obra *Homenaje a William Carlos Williams* que, bajo la forma de versiones y tributos, se convierten en paradigmáticos; abren, simultáneamente, reflexiones sobre la categoría de lector atento.

En el «Capítulo 2» haremos, en primer lugar, una selección de traducciones que Girri hizo de Eliot, Stevens, Donne, Pound, y, en segundo lugar, atenderemos a lo que surge de las mismas en el orden de la construcción de una poética. Constataremos allí las derivaciones de las relaciones metapoéticas a partir de lo que será un postulado girriano: un traductor no tiene que ser necesariamente poeta pero todo poeta tiene que ser traductor. Mostraremos, desde sus versiones, su concepción de traducción y, con eso, vislumbraremos la intensidad con la que él traduce, fenómeno que lo muestra como un explorador y experimentador en todos los sentidos.

En el «Capítulo 3» se incursionará en una lectura de posibilidades ampliatorias de ciertas clasificaciones que pudieran estar imperando en el campo de la crítica. Se destacará su peculiar quehacer crítico a través de sus procedimientos epigráficos, parafrásticos y aforísticos. Se buscará una vez más la orientación crítica y metacrítica que asumen muchos de sus versos; versos que ofician de vasos comunicantes en una travesía entre lenguas, donde, justamente, lírica y crítica se entraman. Los procedimientos ejemplificados en la «Segunda estancia», en el nivel metatextual, borran los límites entre textos primarios, los poemas, y la crítica. Se apelará nuevamente, para que recoja tales redes, a un lector atento.

La «Tercera estancia», en un único capítulo, se ocupará de atender al desarrollo de los dos últimos tomos de Corregidor, *Monodias* ⁽¹⁹⁸⁵⁾, *Existenciales* ⁽¹⁹⁸⁶⁾, del tomo v, hasta los que incluye el último tomo vi, *Tramas y conflictos* ⁽¹⁹⁸⁸⁾, *1989/1990* ⁽¹⁹⁹⁰⁾ y *Juegos alegóricos*, póstumos. Allí aparecerá, a nuestro entender, una escritura atravesada aún por la práctica de la traducción, en cuanto se verifica la presencia de procedimientos ya destacados en las anteriores estancias, pero ya totalmente asimilados, casi como algo constitutivo, entramado en innegable e íntima comunión con el poema, inaugurando un espacio epifánico, en una intersección más amplia entre lo estético y lo ético. Mostraremos, a partir del análisis de poemas ejemplares, el proceso de desvinculación de ciertas sujeciones, de autorías magistrales, giro en el que aparece una reflexión otra, una nueva manera, más directa, de dialogar con los escritores, de elaborar resupuestas actuales. Se evidenciarán, paralelamente, los grandes temas girrianos y la destacable, paulatina disminución de inscripciones epigráficas autorales: la experiencia de una epigrafía anónima que desliga al poema de lazos paratextuales.

Marco teórico

El trabajo se desarrollará a partir de algunas nociones teóricas que lo sostienen en todo su transcurso. Ellas son: discurso, escritura, intertextualidad, traducción, antología, crítica, lectura.

Lengua-Discurso

Apelamos a una noción de <discurso> como realización de la lengua, semiótica y semántica; a la <enunciación> como experiencia textual.¹⁰

Una realidad, natural o social, en paralelo al mundo simbólico, y equivalente al mundo ideológico tal como se plantea en Bajtín (1982) y Voloshinov.(1976) Es en esa realidad y por la interacción verbal de los individuos sociales que los signos surgen, con la capacidad de representar, figurar o simbolizar. Una realidad que es exterior a los signos y que se funda en las leyes de la comunicación objetiva y social, y no en la psicología individual. Una palabra, un enunciado, un discurso son, para Bajtín, fenómenos ideológicos por excelencia y por su pureza semiótica y su neutralidad ideológica, son ubicuos y multiacentuales. Participan en la conducta comunicativa, tienen capacidad para volverse habla interior y fundamentalmente, están presentes en todo acto interpretativo de los demás productos ideológicos; entre los que se halla la literatura. Donde prevalece la función comunicativa del lenguaje que la configura como proceso del hecho artístico. Diálogo o triálogo; locutor-autor, objeto-héroe y oyente-lector. Este diálogo de tres tiene una doble orientación. El enunciado está determinado, evaluativamente por la relación del autor hacia el héroe u objeto y hacia el oyente-lector. La elección de un epíteto o una metáfora, es ya un acto evaluativamente orientado en esas dos direcciones; y la relación de un enunciado con otro enunciado es dialógico.

Texto

Un campo metodológico. Desde Barthes, ⁽¹⁹⁸⁷⁾ se opera el desplazamiento de la obra al texto. Lógica simbólica de una significancia, lúdica, significante. Texto como campo de operación metodológica que despliega una pluralidad irreductible del sentido. «El texto no es coexistencia de sentidos sino paso, travesía; no puede por tanto depender de una interpretación, ni siquiera de una interpretación liberal, sino de una explosión, una diseminación». (Idem)

Escritura

Recurrimos a la noción que propone Barthes ⁽¹⁹⁷⁶⁾ cuando enuncia que «la lengua funciona como una negatividad, el límite inicial de lo posible, y el estilo es una necesidad que anuda el humor del escritor a su lenguaje» A partir de la consideración de que toda forma es valor, señala que entre lengua y estilo aparece la escritura para la representación de lo que es la propia realidad formal de la escritura. Colocada en el centro de la problemática literaria, que sólo comienza con ella, la escritura es por lo tanto esencialmente la moral de la forma, la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la naturaleza de su lenguaje. Destaca el carácter ambiguo de la realidad de la escritura, que surge de la confrontación del escritor y de su sociedad. Pero la escritura es una realidad ambigua: por una parte nace, de una confrontación del escritor y de su sociedad, por otra remite al escritor, por una suerte de transferencia trágica, desde esa finalidad social hasta las fuentes instrumentales de su creación.(Ibidem)

¹⁰ Seguimos a Benveniste(1971) que propone pasar del <individuo del habla> al <sujeito del lenguaje>, capacidad de plantearse como sujeto, en una realidad dialéctica, en la condición de diálogo. Subjetividad que trasciende las

Intertextualidad

Esta noción barthesiana se articula a la intertextualidad enunciada por Kristeva (1966) quien, partiendo de Bajtín, afirma que todo texto es absorción y transformación de otros textos. De este modo el lenguaje poético se lee al menos como doble. El texto poético es un doble: escritura y lectura. De este modo el texto poético se inserta en el conjunto de los textos: es una escritura réplica (función o negación) de otro (de los otros) texto(s). Un texto extranjero entra en la red de la escritura: ésta lo absorbe según leyes específicas que aún está por descubrir. Así en el programa de un texto funcionan todos los textos del espacio leído por el escritor.

Centramos nuestro interés, a su vez, en las reelaboraciones del término del aparato teórico metodológico de Gérard Genette porque –entendemos– aloja todas las categorías a las que hacemos referencia en nuestros análisis incluyentes del movimiento girriano, tales como: cita, versión, traducción, epígrafes, autotextualidad, metatextualidad, architextualidad, hipertextualidad, hipotextos. El modelo de Gérard Genette, ⁽¹⁹⁸⁹⁾ que reconoce cinco tipos de intertextualidad que no deben considerarse como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos, nos habilitará para nuestro planteo central en cuanto responde a la hipótesis de presencia epigráfica con el acompañamiento habitual de todo tipo de paratextos. De este modo conducen a una red de relaciones y orientaciones textuales que permiten el desarrollo de diversas líneas de investigación.

Podemos sintetizarlas de la siguiente manera:

1. La intertextualidad como una relación de copresencia entre dos o más textos, eidética o efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica de la cita (con comillas, o sin referencia precisa); y en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio, menos explícita y no declarada pero literal. Y la menos literal: la alusión, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.
2. La paratextualidad que está constituida por la relación, generalmente menos explícita y más distante, la relación de un texto con otros textos de su periferia textual: títulos, subtítulos, epígrafes, dedicatorias, notas al pie capítulos desechados, prólogos, ultílogos, presentaciones, solapas, contratapa.
3. La metatextualidad, es la relación que une un texto a otro texto que habla de él, sin citarlos (convocarlos) e incluso –en el límite– sin nombrarlo. Es, por excelencia, la relación crítica.
4. La hipertextualidad, según Genette, toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto), con un texto anterior A (que llamaré hipotexto) en el que se inserta de una manera que no es la del comentario (transformación, o transformación indirecta o imitación).
5. Architextualidad, la relación genérica o género literario: la que emparenta textos en función de sus características comunes en géneros literarios, subgéneros y clases de textos. La pertenencia architextual de una obra suele declararse por vía de indicios paratextuales; estos mismos indicios son señales de metatexto (este libro es una novela y el paratexto, del prólogo o de otras partes, contiene muchas otras formas de comentario).

experiencias vividas que contiene y funda la conciencia. Conciencia de sí que se experimenta por contraste; en la polaridad de las <personas> yo, tú; y por ella, caen las viejas antinomias del individuo y la sociedad.

1231

Agregamos la categoría de <intertextos>. Recordamos que la noción de <intertextualidad>, permite incursionar por los considerados <intertextos>, enunciados intercalados en un texto o parte de enunciado que se reconocen como extrapolados de otro, adoptando las modalidades de cita o alusión.

De las operaciones de delimitación, transformación o desviación y toma de posición del intertexto en relación a un nuevo contexto surge la irrupción de una nueva semantización. Estas operaciones de lectura-escritura, de apropiación de textos en circulación es propia en Girri y que desde Mallarmé tiene una condición metatextual, de reflexión de la escritura sobre sí misma, haciendo que el poema sea simultáneamente medio y objeto de la escritura. Se trata de lo conocido como "*mise en abime*" y que el trabajo de la traducción acentúa. Girri hace con la poesía lo que Borges con el relato de ficción ^(Romano Sued:1998)

Traducción

A partir de las propuestas de Romano Sued que abren una dimensión al tratamiento del problema de la traducción orientada a los textos poéticos, transitaremos por aquellas posiciones que lo emparentan con posiciones teóricas diversas, tales como las que se centran en la demanda de un origen y de invisibilidad como aquellas que propician la consideración de la traducción, desde la diaporización o las llamadas teorías poscoloniales. Así es que partimos de una definición de traducción literaria que considera que traducir literatura es traducir una interpretación de una obra literaria, y que la traducción es interpretación, en tanto el texto literario que resulta del acto de traducción, es consecuencia de la recepción del texto literario que es objeto de la traducción. No sólo se ocupa de problemas de traducción interlingüística sino también de la lectura e interpretación de textos en sus diferentes versiones. Teoriza sobre los problemas vinculados a la traducción de textos literarios que aportan a una poética de la traducción que se postula «en sitio para la reflexión sobre el lenguaje, su inefabilidad, su multiplicidad de sentidos y sobre la ética de su decir». ^(Romano Sued:2000)

Retomando la noción de intertextualidad como estrechamente ligada a la producción textual poética, señala como <intertextualidad estética> la que permite hablar de intertextos donde se relacionan artes distintas y vincula a Girri como ejemplar, puesto que recepta productivamente los textos, los reescribe reproduciendo todo un estilo ajeno o un conjunto de procedimientos estilísticos. En el caso de Girri las otras voces están en muchos casos expresamente presenten en contrapunto, en rodeo, en forma de injerto. También las abocadas a las relaciones entre textos del mismo autor, tal es el caso de lo que Girri hace en *Diario de un Libro*, o la intertextualidad que implica la relación de un texto consigo mismo («*mise en abime*») cuando un texto se cita a sí mismo. La tarea de la crítica consiste en operaciones de detención y reconocimiento de los <intertextos>: enunciados intercalados. Esta operación puede adoptar la modalidad de la cita y la alusión.

Todas estas operaciones de lectura-escritura, de apropiación de textos en circulación por parte de los autores, tiene en la contemporaneidad o –mejor dicho– desde Mallarmé, una condición metatextual, de reflexión de la escritura sobre sí misma en la que él es simultáneamente medio y objeto de la escritura.

Otro problema que viene aparejado al de la traducción es el referente a las antologías. En autores traducidos en la Argentina, puede además compararse la recepción vernácula del momento con la recepción de dichos autores y literaturas en otros países considerando las dilaciones, críticas, catalogaciones equívocas de género, entre otros aspectos; asimismo se puede indagar si dicha recepción coincide o no con la recepción positiva internacional de un autor. Seguramente tanto el compilador como el director editorial, o el encargado de la obra, operan con una idea compartida de antología y probablemente determinada por su propia contemporaneidad.

Esto es así sobre todo si se piensa en la función que por lo general se les asigna a las antologías, cual es brindar panoramas de ciertas literaturas, textos y autores, una práctica bastante extendida en la modernidad. En este sentido puede decirse que funcionan como los museos de arte con respecto a las obras que en ellos se exponen: las conservan, las muestran, las disponen para exhibirlos. La antología es entonces un objeto por excelencia de transferencia formadora, es decir que transmite modelos, que pueden reconstruirse de los habituales paratextos: los prólogos, las nóminas de fuentes, las notas al pie, el aparato de citas, las solapas y contratapas, los epílogos, la disposición y ordenamiento de los materiales.

Los traductores trasladan textos de una lengua a otra, sus perspectivas interpretativas se tornan evidentes en sus traducciones. Análogamente las perspectivas propias de los editores de antologías se tornan también evidentes, por ejemplo, en el modo de localizar, ordenar y disponer los textos.

Crítica

Las dimensiones <funcional> y <estructural>, que provienen del planteo de Todorov ⁽¹⁹⁷¹⁾ nos da acceso a la consideración tanto de los aspectos específicos de la materia verbal, lo que se recoge de la tradición del Círculo de Praga, así como de la función que los elementos de la obra cumplen fuera y dentro de su relación con el conjunto. El abordaje de un contexto para señalar condiciones de producción vincula una autonomía con una heteronomía como el movimiento propio (como banda de Moebius) de la polifonía bajtiniana que determina el diálogo de una obra consigo misma y con otras obras a través de sus procedimientos.¹¹

Tales dimensiones permiten salir del atolladero en que la oposición irreductible entre autonomía y heteronomía de la obra literaria colocó durante tanto tiempo a los estudios literarios. La dimensión funcional es la que da cuenta de las relaciones de la literatura, en particular de una obra, con su contexto histórico, político, social, cultural; y dentro del circuito literario, con otras obras, con distintos géneros, y con la crítica literaria. En tanto que la dimensión estructural es la que focaliza la obra como un artefacto que goza de cierta autonomía. Esta perspectiva permite analizar los elementos intratextuales –de la obra y sus relaciones internas– con una relativa independencia de lo extratextual. La relación entre ambas dimensiones que, como se ha dicho, revisten cierta autonomía relativa, no es de exclusión ni de equivalencia biunívoca. Se trata más bien de una relación lógica; y los elementos de una dimensión pueden ser articulados a los de la otra, sin que ello implique una subordinación o una reducción.

¹¹. Estas consideraciones se expanden a partir de Foucault según Barei, Silvia(1998): «Por ello trabajamos el concepto según la categoría foucaultiana de <función autor> según los modos de reconocimiento, de atribución y de dependencia de un sujeto que en algún momento irrumpe en el campo cultural, recorta su discurso de manera novedosa por sobre otros discursos circulantes y por lo tanto, modifica alguna de las condiciones escriturales del campo».

Lectura

El texto se configura como un campo de operación metodológica, allí estará el lector. Si el poema es un suceder habrá una crítica lectora del suceder girriano. Lo que sucede, desde mi lectura, como lectora, lo veo a través de los procedimientos. Es de allí que leemos los poemas en las derivas que nacen de ellos. También en lo que respecta a los textos que aparecen en la forma de fragmentos se leerán como aforismos, haiku o sentencias.

Por otra parte las ineludibles configuraciones de un lector que hace una obra las abordaremos desde las propuestas de Eco (*El lector modelo*) y desde Barthes (*El susurro del lenguaje*). Allí se plantea la heteronomía del lenguaje y el estallido de la escucha; habrá lecturas que prevalezcan en el recorrido de esta travesía. Pero desde Barthes: el objeto que uno lee se fundamenta sólo en la intención de leer: es algo para leer. «La lectura no ha encontrado todavía su Propp, su Saussure, la deseada pertinencia, imagen del alivio del sabio, no ha sido hallada». (Barthes:1987) No hay límite estructural que puede cancelar la lectura, pide cierta des-atención, solicita dejar al lector lo más libremente posible.

También desde las propuestas de Umberto Eco, puede configurar un lector erudito, como una gran Enciclopedia. Dicho lector preve, toma la tradición y pone en marcha un quehacer de la misma. Solicita a un lector que se desprenda como función textual, está designado como <lector atento>, que acompañe. De allí que se postule en algunos momentos de su obra un lector previsto, anticipado; en la teoría de la recepción, narratario, destinatario, previsto, figurado. La Enciclopedia del lector nos habla de todo aquello que la tradición ha dicho en la lengua francesa, latina o italiana.

La obra de Girri se ofrecerá como escenario de discusiones del contexto histórico-social-cultural en que se difunden sus poemas. Exploraremos sus poemas y horizontes para situarlos en otra orilla con otro valor diferente de los que se le atribuyeron en el contexto de referencia y reconsiderar a la misma desde una mirada contemporánea crítica.¹²

¹² Si la interpretación crítica que predomina de estos poemas es considerada como el desmentido, como el revocamiento de cierta poesía neorromántica, aún cumpliendo un papel capital de los poemas, nuestra lectura sistematiza aspectos procedimentales constructivos en lo que hace al lugar estratégico de los epígrafes –que nos enfrenta al problema de la traducción– y permite ensanchar los límites de una crítica (dónde, cuándo, quién). Girri estaba convencido de que una poética está marcada a fuego por lenguas que dejan en ella huellas indelebles. Pone al descubierto sus heridas y sus silencios. Una lengua que atravesada por muchas capas de significación, una tradición que a su vez testimonia en sus inscripciones, a pesar de <la execración de la esperanza> cumplen un programa que se va ejecutando inexorablemente. Creemos que este aspecto se le escapó a cierta crítica, si bien señaló muchos puntos importantes y considerables. Es así que con criterio selectivo nos detendremos a dialogar con cierta crítica que entendemos nos orienta en la afirmación de nuestra lectura.

Girri pertenece a una época y discute con sus contemporáneos que en este caso son de cincuenta años. El material ha sido redistribuido y jerarquizado de acuerdo al orden de relevancia que hemos propuesto. Me he apropiado de un saber en el sentido doble del término. Estamos sorteando cierto abismo al mostrarlo en una secuencia cronológica, sabemos que las cosas son simultáneas pero exigen un lugar discontinuo en su espacio. Involucrado en un proceso histórico, un crítico discute un autor que en un momento dado transita por *Sur*, lee a los martinfierristas, está en su búsqueda, escribe *Playa sola*, arriba a *Las Elegías italianas*, se está en la época del existencialismo, la década del '50, es el momento en que se vuelve poeta. Nuestra hipótesis: la poesía de un poeta que poetiza entre lenguas está totalmente atravesado por lo que ellas arrastran de sí en sus paratextos, en sus prácticas metatextuales. Se impone un programa intertextual, intergenérico.

El gran predicamento que tuvo Sartre a partir de su libro *¿Qué es la literatura?* (Sartre:2008) en la década del cincuenta, cuyas palabras clave de situación, compromiso, acto, libertad, responsabilidad, mirada, existencia, contextualizan al momento de las discusiones críticas aspectos de la obra girriana.

Es oportuno también considerar una filosofía del diálogo desde las reflexiones que giran en la relación entre el yo y el otro como crítica del humanismo tradicional en lo que respecta al planteo de una identidad del sí mismo tal como lo hiciera Levinas. ⁽¹⁹⁹¹⁾ Un humanismo real sólo puede lograrse sobre las categorías del <otro>. La otredad impide la integridad y la clausura del yo. La estrategia epigráfica de la obra de Girri posiciona a la asunción de un <otro> que puede leerse desde los poemas de la serie del rostro, nos habilita a introducirnos al plano de una ética pues si bien se trata de una ética del lenguaje, es una ética que afecta al locutor y al interlocutor, está afirmada explícitamente por Girri, se inserta en un espacio dialogizante que abre horizontes.

Desde tal material <apropiado>, al que daremos relevancia según lo permita la redistribución, jerarquización del material de análisis y la selección de series de poemas que privilegiamos –por considerar que asumen características ejemplares a la confirmación de nuestras hipótesis–, enlazaremos a la obra girriana estableciendo sus secuencias y prioridades.

Estado de la cuestión

La crítica en sus diversas manifestaciones periodística, cultural, académica se ha ocupado de la obra de Girri desde la publicación de su primer libro de poemas, *Playa Sola* ⁽¹⁹⁴⁶⁾ hasta la publicación póstuma de *Poemas alegóricos* ⁽¹⁹⁹¹⁾, su último libro, para extenderse y ampliarse hasta la actualidad.¹³ Su obra, ha merecido elogios y detracciones, suscita un interés que gana intensidad por la diversidad de lecturas, aportan una proliferación de matices en la que ella puede ser abordada. Esto posiciona a Girri como un autor de imprescindible lectura para los especialistas en cuestiones de poética.

La bibliografía que contamos, sin ser tan vasta, nos permite adentrarnos en el diverso recorrido de que fuera objeto así como también en la disparidad de criterios a la hora de evaluar su producción. Pero merece destacarse que si bien la crítica no le fue propicia en lo que podríamos considerar sus comienzos a medida que se la fue afrontando sin prejuicios, él mismo siempre relativizaba a las posiciones detractoras, sostenía sus posiciones con un discurso libre de imposiciones, afrontaba las críticas privilegiando el punto por debatir: poesía y poética. De esta manera, en una permanente labranza de palabras, único método para desbaratar otras poéticas consolidadas. ^(Barthes:1998) entró en una etapa de definitivo y total reconocimiento salvo excepciones.

Es que su condición peculiar podría resumirse de esta manera: una propuesta poética diferente, situada en cierto borde que escapa a la posibilidad de integrarse en algunos de los <ismos> prevaecientes, así como también fuera de su propia generación, en síntesis: una poesía única, solitaria en amplio espectro de la poesía argentina.

Es dado destacar que en Girri, paralelamente al desarrollo de su escritura poética se fue dando un interés crítico. Ese interés crítico va cobrando intensidad conjuntamente con la escritura de sus poemas hasta el final de su vida lo que hace que contemos con un material poético y crítico sumamente valioso para los lectores interesados en cuestiones de poética. Este es un aspecto, en el momento de considerar su obra, en el que no fue totalmente reconocido con la seriedad que se merece en algunos círculos especializados.

Las líneas y perspectivas de lectura que nos ofrece la consideración de un estado de la cuestión no son unívocas y en algunos casos, contrapuestas. Pero a los fines de su organización podemos considerar grandes etapas, siguiendo un criterio cronológico, y en la que confluían a su vez, los elogios y detracciones en la forma de exaltación de su originalidad frente a la de otros que acentúan, recalcan tal originalidad como <rarezas> que impide su legibilidad, a lo que lleva a caratularlo despectivamente como <intelectual>, <hermético>.

Haremos breves reseñas de la bibliografía crítica de manera selectiva, aquella adecuada a nuestros planteos pero hacemos la reserva que quedará sujeta a nuestra consideración si al momento de desarrollar nuestras hipótesis pudieran entrar en interlocución a la manera de confirmación o de polémica.

El siguiente bibliográfico es cronológico y no se lo clasificará siguiendo una tipología genérica precisa puesto que se incluyen reseñas para revistas, prólogos a sus libros, ensayos en revistas especializadas, libros de crítica sobre autor, tesis doctorales. Hemos considerado como guía y punto de partida de la búsqueda bibliográfica las bibliografías citadas por Slade Pascoe, M(1986) (y Horacio Castillo.(1983)

Las etapas

Consideraremos la bibliografía expuesta dividida en tres grandes momentos dado que la misma permite comprobar similitudes y diferencias de posición según períodos cronológicos alrededor de los diferentes momentos de la producción girriana y a los efectos de no hacer muy extensivo el trabajo, y dejaremos la consideración de detalles de la crítica para las ocasiones en que nuestro trabajo entraran en interlocución con ellas, ya sea para acordar o disentir según las emergencias discursivas del caso.

Es así que la bibliografía mencionada en nota al pie la vamos a considerar como formando parte de tres etapas.

La primera etapa, la que podríamos llamar inicial, la de «Los prólogos» que se han escrito de sus primeras obras, todas reseñadas en *Sur*, las que clasificamos como <lecturas amigas>, le sirven como manera de integrarse al grupo *Sur* y a la manera de presentación bautismal y de reconocimiento público. Murena y Paita resumen tales posiciones; Murena lo bautiza a Girri en el campo de las letras argentina y lo introduce a *Sur*. Sus dos intervenciones son importantes. Desde ciertas revistas se asoman posiciones descalificadoras.

Una etapa segunda, intermedia, nace en la década del '70; una nueva crítica con sus prolongaciones. Con casi diez libros ya publicados por Girri, donde privilegiaremos autores reconocidos como Pezzoni y Castillo.

La tercera y final –desde el '80 hasta nuestros días– etapa integrada por nuestros contemporáneos y por enfoques de revalorizaciones.

Primera etapa

Un relevamiento con cierta minuciosidad de la bibliografía que compete a cada etapa, nos permite comprobar que Girri ha sido abordado en la primera etapa en el intento de integrarlo a ciertas problemáticas entre literarias, sociológicas y filosóficas, con la preocupación sostenida en cuanto a su posición marginal en lo que respecta a su generación. ^(Pacella:2005) Cuál fue la posición de Murena, cómo lo bautiza a Girri en el campo de las letras argentina y de qué manera lo introduce a *Sur*: dos de sus intervenciones son importantes.

Murena, H.: ⁽¹⁹⁴⁸⁾ «Dialéctica de un espíritu ante la soledad”, lo convierte en el primer crítico. Pero parte de un principio con valor de axioma –el sentimiento nacional (argentino) es la soledad que deba sufrir el alma, el sentimiento nacional es aquel que se articulará ante el paisaje de la soledad–.

La obra de Girri se le aparece como ejemplo de un alma que en sus infinitas tonalidades muestra rasgos que pueden ser atribuidos a <lo argentino> como distintivo. Las huellas que quedan de ese enfrentamiento con la soledad, casi como un itinerario que recorre, son la característica de lo <nacional>. Las antítesis de esta soledad es una lucha donde el <amor>, la voluntad de <unión>, está expuesta siempre a aparecer en una poesía transida de evocaciones tristes y expuesta a un deterioro de la fe en sí mismo. El sentimiento como experiencia que el deseo continuamente resquebraja quedando únicamente una ausencia de pasión y una persecución de la <pasión> producto de la expiación de una serie de pecados que a su vez lo remiten a un estado general de la época y del país. Entonces la creación de una obra se torna altanería y sensualidad estética.

Por otra parte en el prólogo a *Línea de la Vida* ^(Murena: 1955) siguiendo el marco anunciado en el ensayo anterior, reafirma su posición, sosteniendo que la poesía de Girri es el resultado de la experiencia en soledad y hostilidad vividas en Argentina y por ello sería uno de los poetas que representa mejor el sentimiento nacional. Tal poesía «de orden heroico se convierte en canto que narra constantemente los fracasos y triunfos del esfuerzo por ascender al ámbito de la espiritualidad».

Este «sentido de lo heroico» y la capacidad de «expresarnos sin desfiguraciones» se sitúa dentro de una tradición que viene desde el comienzo de la literatura nacional (Echeverría, Lugones, Carriego, Molinari y Borges). La necesidad de una expresión nacional entre 1930 y 1940 se intensifica y es allí donde Girri se diferenciará por un tono –que pasa desapercibido por ser una entonación común–. En Girri se condensa tal tono, registro y acento.

En síntesis, su lectura de Girri parece una propuesta de integrar a Girri como poeta nacional –casi ejemplar– a la manera de fundamentación de su propia toma de posición sobre la literatura americana lanzada en su obra «Reflexiones sobre el pecado original de América» publicado en el mismo año.

La lectura de los ensayos de Murena son coincidentes con los inicios de Girri. Su posición analizada en la actualidad no puede desconcertarse de su contexto, la década del cincuenta y el grupo *Sur* con todas las implicancias que esto tiene. En cuanto a los debates internos de la revista, es posible que Murena haya provocado reacciones y polémicas sobre la obra de Girri que continuó hasta nuestros días. ^{(King:1989) 14}

Noé Jitrik: «Su hermetismo no es más que deseo de exclusión, de encasillamiento orgulloso, aunque, lo sospecho, sin mayor fundamento... Usar el tono y el nombre de las grandes cosas e ideas para ocultar la desnudez primordial o bien vulgar que no se quiere asumir ni menos publicar. Ocultamiento, urbanidad, palabras, palabras, palabras.» ^(Jitrik:1956)

En ocasión de la publicación de *Elegías italianas* ⁽¹⁹⁶²⁾ aparece el ensayo de Paita donde desarrolla lo que llama «una actitud mano a mano con la prosa, propia de muchos poetas de hoy, que asume en él [Girri] un matiz característico».

Paita, J ^(Paita:1963) A partir de uno de los poemas de *Elegías italianas*, «Sperlonga», destacará la obra girriana como un ejemplo de un «directo y audaz desafío a la prosa» donde se va moldeando una concepción de la poesía y del lenguaje mismo. Al mismo tiempo posicionará a su poesía como distante de tradiciones tanto sea la «clásica romántico-simbolista» como del surrealismo, así como también lejos de la obra de una parcela del gran feudo poético (lorquismos, nerudismos, vallejismos, etc.).

El «desafío a la prosa» se convierte ante todo en riesgo y voluntad de real creación y en él se convierte en rasgo notable. No utiliza una retórica ya aceptada, ni una sintaxis sin sobresaltos, no espera servirse de tonos, técnicas, y léxico que facilitan el propio decir. La pregunta en el orden de una religiosidad girriana se traslada al orden de una preocupación ética de «un ánimo riguroso hasta la exasperación a menudo sarcástico y duro». Es que considerar al mundo y la vida como una corrupción y/o enfermedad de lo eterno lo lleva a proponer a los símbolos más que para salvaguardar un orden moral (inexistente o en disolución) para sostener, con su apariencia de inmutabilidad, lo fantasmal de una vida que ha cortado sus vínculos con el espíritu. De allí que para Paita *Elegías italianas* reitera en nuestra letras la presencia de un artista que es también un intelectual exasperado.

Tal exasperación proviene del quiebre dado a partir del romanticismo, contra el uso de la razón. Y en este punto Girri estuvo en la disyuntiva de las tendencias opuestas en ese momento: el de un mecanismo maltrecho de la expresión tradicional, «el culto excesivo de la conciencia» o el del «revoltijo de lo inconsciente», sometido a las presiones y tensiones, los herederos del surrealismo, reiterando el *pathos* romántico y la norma clásica.

El interés de Girri es un volver de la poesía al mundo exterior y a tratar de explicarlo y esto conecta con el espíritu clásico. *Elegías Italianas* es un comentario del mundo y en sus versos se exalta lo objetivo. Girri es un espíritu clásico y un antirromántico que en la tendencia a plantear al poema como objeto. Paita hará descripciones puntuales de los distintos componentes de los poemas. Y explica su dirección hacia la prosa.

¹⁴ Cf. Se dio todo una polémica entre peronismo-antiperonismo que desarrolla King. En la Revista Sur. Por ejemplo indaga sobre el juicio del crítico argentino Pezzoni quien opinaba que Murena no podía considerarse como parte de una generación innovadora, pues casi todos sus contemporáneos ridiculizaron sus escritos y despreciaron su política.

La alternancia de factores poéticos y prosaicos y una concepción particular del ritmo mediada con un tono neutral hace que se produzca una depuración formal donde fondo y forma se identifican. El reemplazo de lo que son los acentos del verso tradicional por un turnarse de versos largos y cortos que producen la impresión de contracciones y distensiones sucesivas del decir es el movimiento particular de estos poemas. La falta de nexos y el reemplazo del juego de la imagen por la elipsis depura la forma y la aleja de las formas tradicionales. Ha cambiado retórica por dialéctica, ha transformado una rítmica versicular o meramente sonora en una rítmica estructural.

Paita parece seguir la línea emprendida por Murena en cuanto a resaltar el trabajar girriano sobre el lenguaje nacional pero se distancia en cuanto destaca los rasgos de modernidad, sus innovaciones con respecto a formas anteriores de la tradición poética que centró en Molinari (abriendo caminos) y Borges (cerrándolos). Le atribuye «lucidez, consecuencia y rigor» y esto lo hace comparable a Baudelaire, a quien cita, que por ajustar la escritura «pasa por un hombre sin sentimientos».

Con respecto al prólogo de Paita a la *Antología temática* (Bs. As., ed. Sudamericana, 1969), merece destacarse que se retoman los aspectos marcados anteriormente pero toma posición con respecto a lo que Paita llama «dos exageraciones» a las que tiende la crítica: la primera, «erudita y hostil», que reduce a Girri a sus fuentes norteamericanas e inglesas, suponiendo que el poeta se limita a trasladar a su lengua técnicas que provienen de otras; y la segunda a cierta crítica que le adjudica a Girri ser un «parco payador porteño». Marca que heredaría de cierta postura impuesta por Murena: la de la argentinidad.

Pizarnik, A. Una lectura aparece como solitaria: es la de Alejandra Pizarnik (1964) pero que interesa en la medida que será, desde nuestro punto de vista, anticipatorio de lugares por los que se transitará en esta travesía: la tradición y el amor. Nos referimos al ensayo que aparece publicado en *Sur*, en ocasión de la aparición de un libro de Girri titulado, *El ojo* (1963). A partir de epígrafes de Eliot y Breton. Abren a la consideración de aspectos que rodean a la experiencia del poeta como caída, íntimas opciones que proyectan disputas y alternancia de contrarios, experiencia de una contienda de opuestos y aceptación, que proponen una reconciliación, que llegará hasta la anulación, de los contrarios que sólo se hará posible con el despojamiento de la idea de un yo, propone considerar que en Girri se exhibe la separación característica del espíritu occidental entre espiritualidad y materia que atestigua una nostalgia que comparten los mejores poetas contemporáneos, sean éstos inspirados o extremadamente lúcidos: nostalgia de la unidad y de la abolición del tiempo.

Lo interesante del ensayo es cómo lee Pizarnik esta experiencia poética en relación a una tradición, puesto que si bien se inscribiría en «lo tradicional» de algunos temas no hace sino aventurar la originalidad de A. Girri cuya aventura poética es una de las más solitarias. A partir de un poema, «Relaciones y opuestos», descubre en su trama el amor en la experiencia de una pareja siguiendo cierta trayectoria de la poesía occidental, donde asombra y duele que ciertas verdades sean materia de

canto. Si bien las diferencias que apartan a la poesía actual de la poesía del pasado, algo se preserva todavía de la concepción amorosa que fundaron los trovadores aún dentro de la admirable poesía erótica de los surrealistas, donde la amada suele ser una suerte de objetos maravilloso ante el cual se posterna, reverente, el poeta. O sea, la amada es la mediadora de la trascendencia para el amante pero en «Relaciones y opuestos» de Girri, no hay amada-objeto ni amante sujeto: hay dos que se aman y luego, también son dos los que traicionan por igual al amor. Tanto él como ella, antes del amor estaban «ligados a lo inmodificable / a su propio cordón umbilical Una de las tantas cosas que suceden cuando dos se aman es la liberación: lo inmodificable desaparece en la fusión». Mas apenas *fusión* y *perfección* cesan de tener vigencia para los amantes, los dos, *él y ella / perjuros*, recobran sus ataduras, regresan a su condición de criaturas aisladas, separadas, discontinuas.

Esta lectura lleva a Pizarnik a afirmar que existe en Girri un «*aimer savoir*» que lo lleva al repudio de todo sentimentalismo.

Bajo la advocación de un epígrafe de Rimbaud, «*toute parole étant idée*», por otro lado Pizarnik se pregunta con respecto a si detrás de tanto orden en estos poemas habría un doble fondo donde se sustenten sus frases. No hay doble fondo ni detrás, hay puja de contrarios y lo que el poema quiere decir lo dice. No es lo mismo describir contrarios que escribir contradictoriamente. Aquí vale recordar que la descripción de los contrarios es complementada por la de los encuentros de *fusión* y *perfección*. Estamos acostumbrados, dice Pizarnik, a una poesía que tenga halo, que tenga subyacencia. En cambio en Girri hay una absorción total por la palabra. Crea una nueva manera de lectura en que la totalidad del poema queda convocada en la palabra, en una suerte de filo horizontal que no permite ningún más allá ni más acá. De este examen se desprende que Girri no sólo no es un poeta oscuro – como se ha dicho– sino que es demasiado claro, y justamente por esto puede parecer oscuro. Y frente a aquello que no hemos comprendido nos retiene en ellos una complacencia que lleva a repetirlos pues misteriosamente nos suelen poner en contacto con lo más puro de la sonoridad del lenguaje.

Termina el ensayo de Pizarnik destacando que en estos poemas, a partir de los poemas dedicados a Brueghe, *Ejercicios con Brueghel*, a su juicio el más bello del libro, se apela a la ejemplaridad de sus pinturas en cuanto a no haber interpuesto jamás su «pasión moral entre su mirada y lo extenso, ninguna separación entre inocentes y culpables» o haber entre inocentes y culpables. Es que su visionaria caridad le permite dar el más límpido testimonio de lo que es, de lo que existe. Lo propio y lo común de los que pueblan estos cuadros es la fidelidad a lo que son. Y es esta tanta fidelidad que permite se aguarde con impasibilidad la muerte. Y la peculiar carga del verso de Girri hace que las preguntas transmitan al lector cierta vibración que suele ser la única garantía de la verdadera comunicación –«o mejor comunión»– poética.

Destaca la estructura interrogativa de muchos de estos poemas como un bien puesto que no es cierto que la poesía responda a los enigmas pero que formularlos desde el poema es develarlos, es revelarlos.

Desde otro lugar, la obra de Girri fue considerada como integrada o no a la generación del '40, y se inicia al mismo tiempo una crítica sociológica con proyecciones y seguimientos hasta el presente. ^(Prieto:1968) El fascículo de *Capítulo* hace una descripción minuciosa de las revistas centrales¹⁵ que son el vehículo transmisor de la posiciones que se adoptan por una <llamada generación> del '40 y permite reconstruir tanto a las individualidades destacadas como a las diversas escuelas de vanguardia que los agrupa. Dentro del tratamiento de esta generación incluye, al final de su descripción, a Girri; lo hace de manera sesgada y dándole un tratamiento marginal y de cierto apartamiento. De las dos líneas notorias que destaca Prieto dentro del abigarrado panorama poético del '40, la que puede adscribirse a la corriente del <neorromanticismo>, y la que considera como la de extracción y <perspectivas nacionales>. ^(Prieto:1968) A la primera la subdivide en dos:

[...] «dos polos de tensiones» opuestas: a) los elegíacos; y b) los surrealistas. Con los elegíacos, las tensiones románticas se diluyen en un mundo interior puramente subjetivo expresándose dentro de un orden y de acuerdo con las normas clásicas. Con los surrealistas, aquel romanticismo se exaspera hasta llegar a la desintegración y al caos, a las asociaciones involuntarias, y por consiguiente a un lenguaje enumerativo y metafórico. En los elegíacos priva la imagen y la adjetivación decorosa; en los surrealistas, la metáfora y la sustantivación caótica». (Ibidem)

A Girri no lo ubica en ninguna. Aunque señala algunos rasgos compartidos. De las atribuciones al <neorromanticismo>, lo justifica en cuanto es: romántico en los temas, donde el sentimiento se expresa a través de un tono elegíaco y melancólico; y a su vez clásico en las formas, que vuelven a ser tradicionales, reapareciendo con vigor las preferencias por el octosílabo, el endecasílabo y el alejandrino y las estrofas del soneto y el romance. Como en los elegíacos, «las tensiones románticas» se diluyen en un mundo interior puramente subjetivo expresándose dentro de un orden y de acuerdo con las normas clásicas.

Con los surrealistas, aquel romanticismo se exaspera hasta llegar a la desintegración y al caos, a las asociaciones involuntarias, y por consiguiente a un lenguaje enumerativo y metafórico. En los elegíacos priva la imagen y la adjetivación decorosa; en los surrealistas, la metáfora y la sustantivación caótica.

Destaca que «al margen de las consignas del lenguaje y del surrealismo crece la obra de Alberto Girri» ^(Prieto:1968) puesto que Girri piensa que la poesía además de realizarse en el plano estético y verbal, debe ser básicamente un medio de conocimiento, una forma de indagación de la realidad, un juicio sobre el mundo. Señala, al mismo tiempo, como importante, que sirve de ruptura en su momento con relación al prestigio del lirismo, con una propuesta que deslinda la distinción entre prosa y poesía; por lo cual junto con las de Molina y Olga Orozco, se proyectarán en las búsquedas de líneas vanguardistas.

¹⁵ Por ejemplo, en su reseña, Prieto transcribe del manifiesto publicado en el primer número de *Canto*: «que se desmientan aquí tantas celebridades oficiosas, tanto acatamiento a las retóricas ultramarinas, tanta negación de poesía. Queremos para nuestro país una poética que recoja su aliento, su signo geográfico y espiritual. Una poesía adentrada en el corazón del hombre, bien ceñida a su alma, más cercana al Paraná y del campo entrerriano y no del Guadalquivir». [*Canto*, Bs. As., núm. 1, 1940].

Segunda etapa

Se puede llamar intermedia a esta etapa que nace en la década del '70 y se prolonga hasta la década del '80. En ella se destacan distintos modos de aparición: la que proviene de un prólogo de una *Antología*,^(Pezzoni:1969) la de un libro, la de procedencia de una revista,^(Pezzoni:1978) un ensayo, y la que nos llega como primera tesis doctoral.^(Cantarovici:1972) Por otra parte el tratamiento particular de una primera tesis doctoral, la de Jaime Cantarovici.⁽¹⁹⁷²⁾

Pezzoni, E.: destaca en el prólogo de la *Antología temática* el lugar diferencial que ocupa Girri en cuanto a su disconformismo con respecto a aceptar el lenguaje sólo como un rótulo convencional aplicado a las cosas o a los sentimientos. De este modo alude a una tradición tal como fue la romántica confesionalista y descriptiva que pretendía confundir, unir las palabras y las cosas. Para él el lenguaje busca su propia realidad y tal logro será tarea del poeta. Esta posición del poeta frente a su lenguaje generará modos de «subversión poética» que alejadas de poéticas tradicionales se complacen en «evocar sentimientos ilustrados con melodías lánguidamente sensuales» lo que llevarán a denunciar la irreductible separación entre materia y espíritu, la aceptación de un mundo hecho de contrarios inconciliables. Hace una defensa en contra de la crítica que la califica de <cerebral> y propone leer la obra de Girri como <pasión crítica>. En «Sobre la poesía de Alberto Girri», en *Zona Franca*⁽¹⁹⁷⁸⁾,¹⁶ destaca el distanciamiento de Girri con respecto a los dos tipos de tradiciones que imperaban, la que llama tradición del decoro –la corriente neorromántica–, los que aceptan formas y actitudes consagradas y la tradición de la ruptura, la exaltación de la fe en la novedad y la sorpresa que refiere según Pezzoni al surrealismo quienes rechazan el mundo, lo consideran irrepresentable. De aquí que la poesía debe <presentar> –no representar– el mundo nuevo.

En Girri se revierte lo que puede ser la fe absoluta en el lenguaje por una pasión crítica del lenguaje, de la realidad, del lenguaje poético. Tal pasión como opuesta a la fe, puesto que lo que retorna siempre es la pregunta sobre qué es el poema, qué es la realidad, rechazando toda respuesta definitiva. Por ello la poesía de Girri propone al lector permanecer en una zona de total incertidumbre.

El crítico más allegado a Girri ha sido Pezzoni. Lo destaca que lo haya incluido dentro de uno de sus libros, tal es el caso de la parte iii del libro *Homenaje a William Carlos Williams* de Girri⁽¹⁹⁸¹⁾, una entrevista dada por Girri al crítico. La preferencia de Girri de esta entrevista se comprueba al incluirla, más tarde, en un libro de su autoría. De allí que sea considerada al momento del tratamiento de dicho libro, bajo el título *El hacedor en su crítico* y que aparecerá en el capítulo de crítica de la Segunda Estancia.¹⁷

Castillo, H.: en el estudio preliminar de *Páginas de Alberto Girri* seleccionadas por el autor, que es una reimpresión del ensayo previamente publicado en la revista *Zona Franca*, ya comentada, demuestra ser uno de los primeros trabajos más importantes sobre Girri por el tratamiento integral de la obra publicada hasta ese momento y por ser el primero en considerar <etapas> culminando la última con el libro *Homenaje a William Carlos Williams*⁽¹⁹⁸¹⁾. Hay que considerar la contemporaneidad de Castillo con Girri. Parte de la consideración

¹⁶ En el mismo número de la revista Pezzoni, Castillo, Liscano, Sucre publican ensayos sobre la poesía de Girri. El de Castillo se repetirá en *Celtia*, en 1983. Generan las principales líneas e ideas interpretativas que marcan los estudios girrianos hasta los años 1990. Estos artículos también fueron apareciendo publicados con posterioridad al año 1978 en diversas formas, ya sea como prólogos. Tal es el caso del artículo de Liscano que apareció en el tomo iv de las obras completas de Girri, ed. Corregidor, el de Castillo que apareció como prólogo de *Páginas de Alberto Girri*, *Celtia*. Los casos Pezzoni y Sucre por el contrario recogen posiciones anticipadas, ya sea el caso de Pezzoni en «Alberto Girri» prólogo a *Antología temática*, Bs. As., Sudamericana, 1969; y en *El texto y sus voces*; y Sucre en *La máscara y la transparencia* de 1975.

¹⁷ Esta entrevista vuelve a aparecer publicada en ocasión de una publicación de Girri: *Cuestiones y razones*, Fraterna, 1987, cuyo manuscrito original integra la colección de Alberto Girri de la Universidad de Princeton (división <manuscritos>).

de que en Girri vida y poesía coinciden. Su biografía es su bibliografía como un verdadero ejercicio de la poesía, como voluntad de existir a través de la poesía. Ante la inferrabilidad última del mundo como una gran apariencia, será el ejercicio de la poesía la única posibilidad de existir. Ante el prejuicio de su intelectualismo Castillo se pregunta si pensar sería considerado una prohibición. Al momento de considerar un origen dice que hay que reconocer que no pudieron conmovier su ascendencia romántica, que no se inscribe ni el ultraísmo de los años '20, ni en el cuarentismo. Según Castillo los neorrománticos neutralizan las conquistas ultraístas. El subjetivismo neorromántico reivindica la formalidad y el naturalismo idílico. Girri aparece allí primeramente, afinidades en los énfasis, anécdotas, desborde sentimental, idealización nostálgica, melancolía. Pero disiente en la afectada solemnidad, el naturalismo contemplativo o el metafisiqueo rilkeano. Cree con Paita que se nos muestra un «intelecto impelido a funcionar de otro modo» y con Pezzoni que se muestra un lenguaje donde sólo se denuncia imposibilidad de cualquier intento de reconciliación.

Propone leer la obra girriana en distintos momentos que abarcan desde su primera obra hasta la fecha de publicación de Homenaje a W. C. W. (1981).

1. *El momento de búsqueda, que lo considera desde Playa Sola (1947) hasta Examen de nuestra causa (1956).*
2. *El de afirmación estilística, que considera abarca desde Examen de nuestra causa (1956) hasta Casa de la mente (1968).*
3. *El momento de la objetivación que abarcan los últimos libros; entre ellos en ese entonces se hallaba Homenaje a W. C. W. (1981).*

El primero de ellos, se caracteriza por cierta indefinición y por el predominio de la soledad como sentimiento preponderante del poeta. Vocación luctuosa que se complace en imágenes elegíacas. Sólo hay una posibilidad de salvación: «que es la palabra, donde deposita su fe». Los ritmos evocan odas de Molinari y rigores de Borges.

La segunda etapa: la considera como el momento de la afirmación estilística. Y como un paso fuerte de misticismo que se desprende del intimismo de ciertos resabios neorrománticos y que coincide con el recorrido que hace por las traducciones de John Donne. Tal influencia no estará ajena a dila conducción de momentos de expiación y purgación. De esta manera se extiende una biografía en la confluencia de experiencias intelectuales, espirituales, textuales. En tal intermedio místico sitúa a La penitencia y el mérito (1957) y La condición necesaria (1960) pasando por un pasaje que parece autónomo como fue el de Propiedades de la magia (1959) donde se oponen las razones de la razón, de la fe de la magia.

Un tercer momento al que llama «Momento de objetivación», donde lo guían los intereses de realidad-lenguaje-conocimiento; el problema de la percepción, la interrelación sujeto y objeto ante la ambigüedad del mundo a veces sometido al destino histórico del hombre, a veces la propia identidad.

De ahí su propuesta de salto más allá de la subjetividad, expurgar a la realidad, desbrozar sus planos. La propuesta de una experiencia intelectual donde una lente sustituya al ojo del llanto. Guiado por el afán por estrechar brecha entre verso y prosa, lengua y habla.

El coloquialismo y el objetivismo serán la única garantía para no ser víctima de las traiciones de la emoción, las transgresiones de la imaginación, las infidelidades de la inteligencia. Para que pueda contemplarse lo real, como dice uno de sus poemas, atreviéndose a salir «de su lugar detrás de los ojos». Destaca el lugar que ocupa W. Stevens como el poeta de los distintos modos de contemplar la realidad, el que alude al esplendor de las apariencias, a la

ambigüedad de las cosas. El que propone tratar de tomar conciencia, acto de desesperado esfuerzo de la imaginación.

Acepta los análisis de Murena, Paita y Pezzoni. En cuanto al primero acepta que la poesía girriana es del «orden heroico», que su poesía es la «épica de un alma». En cuanto al segundo, la observación sobre el pasaje de lo que fuera una aventura hacia un orden, como que pasa sucesivamente de una metafísica a una epistemología y una ética. Con respecto a revalorizar su posición en relación a que si bien la poesía no absuelve al hombre de su soledad y su exilio en el mundo de los opuestos «de esa dolorosa herida abierta entre naturaleza y conciencia, entre espíritu y materia», el poeta es tan sólo en términos platónicos, un hacedor en tercer grado: imita lo que es simulación de una esencia. Es una visión triste del hombre y del mundo, una visión sin alegría, donde no hay lugar siquiera al horaciano gozo de la fugacidad. La ironía sustituye al humor, la paradoja a la rebeldía, el estoicismo al pathos. Pero su posición es escéptica, no pesimista. No cae en el nihilismo, en la proclamación de la Nada sartreana, el fracaso de Jaspers, o la aniquiladora angustia heideggeriana. Por el contrario su poesía está transida de esperanza, de una esperanza paradójicamente irracional, vislumbrada tras esa desesperanza: una trans-esperanza.

Cantarovici, J.: «El conflicto de los contrarios en la poesía de Alberto Girri», 1972. Su trabajo entra en la consideración de las obras de Girri publicadas en la *Antología temática* de Sudamericana en 1969, es así que llegarán sus consideraciones hasta el libro *Envíos* (1967). Declara como el propósito de la tesis deslindar una poesía, la girriana, de los diversos movimientos poético argentinos durante la primera mitad del siglo, tales como la «generación de Martín Fierro», la «Generación del '40» y los tres grupos que integran a esta última: «neorromanticismo», «surrealismo» e «imaginismo», al igual que la «generación del '50», para concluir que Girri no debe incluirse en ninguno de estos grupos, a pesar de que su obra asimila, por lo menos, tendencias y peculiaridades de las dos últimas generaciones mencionadas. Un recorrido exhaustivo de las revistas del período¹⁸ acompañada por referencias bibliográficas de la crítica¹⁹ le sirven de argumentación a sus hipótesis. Afirma que

[...] lo novedoso de su obra se hace patente cuando el lector llega a comprender el significado y propósito que el autor atribuye a su vocabulario poético. En todos sus poemas, y de manera más o menos evidente, hay siempre un motivo único que es la preocupación ética ante un mundo desarticulado. De ahí que la poesía de Girri tienda a enjuiciar todo lo que observa y al mismo tiempo nos dé esa impresión de profecía o vaticinio. Su verso se erige desde la prosa misma y abre posibilidades creadoras acogiendo temas, reflexiones e imágenes que el lector no tiene registrados como materia poética. [...] los temas están expreados en su obra sin ealtciones sentimentales, por lo que las imágenes que crea y las metáforas que utiliza no poseen un significado meramente lírico. [...] la ética que de ella se desprende, sin menoscabar en absoluto lo estético, procede de su propia conciencia crítica y de su responsabilidad y preocupación por el destino ulterior del hombre. (Prieto:1968)

¹⁸ Las revistas mayormente citadas que cubren el período que va desde 1921 hasta 1953 son: *Ultra*, *Nosotros*, *Martín Fierro*, *Prisma*, *Claridad*, *Canto*, *Inventión*, *Latitud*, hasta *Poesía Buenos Aires*.

¹⁹ Privilegia en sus citaciones a: FERNÁNDEZ MORENO, César.— *La realidad y los papeles*. Madrid, Aguilar, 1967 y URONDO, Francisco.— *Veinte años de Poesía Argentina. 1940/1960*. Bs. As., Ed. Galerna, 1968.

Tercera etapa

Abarca desde 1980 hasta nuestros días, integran revalorizaciones y nuevas miradas de la crítica. Entre los años 1986 y 1990 aparecen dos libros de crítica centados en la noción de autor de Muriel Slade Pascoe: *La poesía de Alberto Girri*, ⁽¹⁹⁸⁶⁾ y el de María Victoria Suárez: *Alberto Girri. Existencia y lógica poética*. ⁽¹⁹⁸⁷⁾

Slade Pascoe, M. Su trabajo fue uno de los primeros que destacará el lugar del autor dentro del contexto nacional argentino y describirá rasgos de su poesía que lo aúnan con los propios de la poesía contemporánea latinoamericana. Al mismo tiempo su preocupación centrada en el tiempo oficiará como línea vertebral del rigor de su análisis al mismo tiempo que incluirá a la poesía girriana en el conjunto de escritores y pensadores contemporáneos en general.

Si bien el análisis cobra visos de <filosófico> por la manera de enfocar el problema del tiempo no deja de considerar que Girri está insertado entre aquellos autores interesados en aspectos concernientes a la escritura poética, como lugar autocrítico con respecto a cierta exploración consciente de la obra literaria, el lenguaje y la palabra. El trabajo tiene el mérito de recoger toda la bibliografía dispersa hasta ese momento ⁽¹⁹⁸¹⁾; esto puede considerarse un aporte, del mismo modo que son de interés las notas que amplían las relaciones y la bibliografía.

En vista a una lectura sistemática, en lo que refiere al problema del tiempo, propone tres etapas que abarcan determinadas obras que a su criterio confluyen en tal sentido. La primera abarca desde el año 1946 hasta 1955 y la presenta como la etapa de <la denuncia>, en contra de la <discontinuidad>, y en <la búsqueda de contigüidad y permanencia>, el amor será la única opción frente a la frustración del tiempo. También alcanzará el arte, y afirma que sólo logrará la <memoria>, la única vía de acceso al anhelo del poeta a cierta inmortalidad y permanencia.

Si bien muchos de sus poemas apelan a la religión como salida de esta encrucijada, ni la fe religiosa ni más adelante la razón podrá atemperar la desazón que provoca la condición dual del hombre con sus deseos contradictorios.

La segunda etapa la ubica desde el año 1956 hasta 1963 en la que incluye las siguientes obras: *El examen de nuestra causa*, *La penitencia y el mérito*, *Propiedades de la magia*, *La condición necesaria* y *Elegías italianas*. Resume en ellas estados que se describen en todos estos poemas como intentos de lograr dominar los factores que juegan de manera contradictoria en la individualidad, como exploración de la naturaleza de emociones negativas. De allí que en *Examen de nuestra causa* el poeta haga un examen de conciencia en nombre de todos. La religión no deja de ser preocupación puesto que es también el lugar donde surgen posiciones dicotómicas entre ciencia y religión, entre razón y fe. Destaca *Propiedades de la magia* como parte de un camino que pretende ir alejándose de posiciones testimoniales para considerar lo ritual de un arte que confunde la materia y el espíritu. La búsqueda de <síntesis de elementos contrarios> será la obra de arte y el único modo de preservar la experiencia fuera del tiempo y del cambio.

En *La condición necesaria*, será la del dolor que significa la desilusión que va acompañando este proceso de comprensión que hará que se abandone posiciones protestativas con respecto a la discontinuidad. Llega el momento de la comprensión, de aceptación del dolor como principio básico que rige la vida humana, así como la aceptación de todo lo que será restos de civilizaciones extintas (*Elegías italianas*).

La última etapa, Pascoe la delimita entre 1964 y 1985; la llamará la etapa de <la lucidez> y es explícita la posición de adscribirla a la influencia de la doctrina taoísta. Pascoe aquí destaca a lo que llama la manifestación estilística de la lucidez, la búsqueda de la claridad cuyas formas son: el prosaísmo como manera de acercamiento del lenguaje del poema al de la vida cotidiana, el abandono del <yo lírico>, puesto que la poesía de aceptable lucidez es ajena a la expresión directa de las emociones personales del autor y la pobreza y despojamiento, puesto que la palabra más pobre es la que tiene más posibilidades de acceder a la precisión.

En la conclusión final Slade Pascoe reelabora las etapas mencionadas y sintetiza las 276 páginas de su libro a partir de un fragmento girriano perteneciente a *El motivo es el poema* que se proyectan en posiciones más acordes con la crítica contemporánea sensible a los problemas del lenguaje. Propone una re-nominación final de las tres etapas configuradas inicialmente en etapas de los poemas como imágenes, hechos, y finalmente, cosas.

- **Imágenes.** Puesto que entre 1946 y 1955 se «manifiesta una poética del ojo testimonial», y se basa en una distinción entre el observador y lo observado, se revelará en una polarización temática entre «deseo y realidad, cuerpo y espíritu, sujeto y objeto».
- **Hechos.** Entre los años 1957 y 1963 el acento en el ver se transforma en impulso de actuar y de encontrar soluciones a la situación que antes denunciaba. Explora varias alternativas y finalmente reconoce el dolor como principio subyacente que unifica la experiencia, busca la resignación y su poética refleja un cambio de orientación, en lugar de ser un registro de imágenes, el arte se concibe como rito, medio de efectuar un entendimiento con el universo.
- **Cosas.** Su interés pasa a ser <la cosa en sí>, un presente inmediato, eje de la eternidad que se revelará estilísticamente en la «espacialización del tiempo», «uso de recursos que acentúan la bidimensionalidad y que interrumpen o destruyen el movimiento lineal». Momento de lucidez que se corresponderá con la claridad del verso: su precisión, economía verbal, pobreza, prosaísmo. «El poema ya no es sólo un medio para otro fin sino un bien en sí que expresa una verdad objetiva. El poeta, en el acto consciente de crear estos poemas, sigue su destino y al hacerlo se realiza plenamente».

Suárez, Ma. V. ⁽¹⁹⁸⁷⁾ La autora aclara que hace una <lectura>, *no* un estudio de crítica académica que pudiera estar pautado con las exigencias propias de la pretensión de alcance de validez general. Evita entrar en confrontaciones, exime entrar en una discusión por la singularidad a la que apela. Señalar que su lectura será hecha desde una posición <hegeliana> (aunque debe aclararse que Suárez nunca cita explícitamente a Hegel) y es así que aplica principios de orden sistemático para dar cuenta de una lectura descriptiva de la <totalidad> de la obra girriana que no deja de ser sugestiva. La prevalencia de asumir un cierto punto de vista idealizado le da pie a convertir al lector en un receptor <atento> y despojado de miramientos de índole sentimental.

Desde la consideración de *Playa sola* como primera obra, como un lugar de exilio donde se puede oír un canto de queja de un hombre que busca una patria que le es negada el poeta toma conciencia de esta condición de exilio y el poema será el espacio de representación de un amor como aspiración de síntesis. El yo dividido se debate entre opuestos y busca refugio y salvación en un amor fuera de expectativas sentimentales. Este poetizar se destacará por entablar un juego de oposiciones y su efecto será la ironía. Una negación como ejercicio donde el tema de la muerte será lo que consiga la unidad con el otro. A partir de aquí Suárez diferenciará dos tipos de negación, la que afirma un contrario para negarlo y la negación de la negación, aquella donde negar una negación es afirmar la novedad que de ello resulta. En los primeros libros de Girri, Suárez encuentra el intento de superación de <un yo primero> hacia la expurgación en un <anti-yo>, como ideal de plenitud y síntesis. Esto hará factible pasar a <la *contemplatio*>, donde un yo iría cediendo y la negación y el ojo surgiría como intención de objetividad. A partir de aquí lo relaciona con la doctrina del Tao.

Este recorrido lo hace deteniéndose en aquellos poemas de Girri que le dan material pertinente para cada una de sus afirmaciones. La contemplación, un ojo interior, debe conquistarse a pesar de la singularidad de una persona, es efecto de un trabajo sobre sí, es búsqueda y promesa en cuanto es una espera de una beatitud en la visión del vacío que se logra como final de las continuas aboliciones del yo.

La tríada de *En la letra ambigua selva*, *Poesía de observación* y *Quien habla no está muerto*, serán los libros en que en un <hacedor> se afirma la forma y la fe en el arte a través de una renovación de la antítesis de vida y arte, naturaleza y espíritu y apelará al concepto de <doble vida> siguiendo a Gottfried Benn. El creador encarna el arquetipo de doble vida y en él se revela la condición trágica del artista. La única salida es ser un forjador de forma, y organizar la realidad en lo real de la imaginación, expurgarse y ser una objetivación del yo universal.

Carreras, A. en su ensayo *Nacen los otros* (Carrera:1993) publica el desarrollo de cuatro charlas que con el título de «Secreto y misterio en la poesía argentina» se aboca a la consideración de tales términos que a su criterio son propios de un grupo de poetas, Juanele, Padeletti, Pizarnik, Orozco y Alberto Girri. El ensayo no obedece a la búsqueda de ninguna sistematicidad, propone una incursión que como una pantalla bosqueja una línea exploratoria desde ciertas propuestas de Deleuze y Foucault.

Es así que desde un viso diferente acerca de la acepción de cierta etimología de la palabra <misterio> propone separar a Girri de la posición que adjudica a su poesía como ligada a <la religión> (cita a modo de ejemplo a Bataille) y propone leer su obra desde otra óptica: «la noción del pensamiento epicúreo que aparece en la *Lógica del sentido* de Deleuze. Una extensión laberíntica de la antigua metafísica del acontecimiento. Ese acontecimiento que parece ser siempre <efecto>».

De este modo propone leer entonces cierto desplazamiento de la reflexión sea desde la sintaxis o desde la traducciones. Es así que se oye el eco del combate socrático entre la idea del todo «que se asometía a la acción de la Idea y lo que se hurtaba a esta acción: copias, simulacros [...] Ya no se trata de simulacros que ocultan en el fondo y se insinúan por todas partes sino de efectos que se manifiestan y actúan en su lugar. Efectos en el sentido causal, pero también efectos sonoros, ópticos, de lenguaje». (Carrera:1993)

De este modo, de haber una filosofía que «puede servirle de osatura a la obra de Girri es ésta de la fantasmofísica, como la llamó Foucault» puesto que la poesía de Girri, sus poemas son como cartas sin espesor, sus poemas son quizás «incorporales» que el pensamiento mismo es un «incorporal «faenado» «cortado» en fragmentos, ligamentos gramaticales (que) van uniendo esos opuestos» (Ibidem)

Propone entonces Carreras leer a Girri apartándolo de cualquier idea de profundidades, esoterismos, verdades de cualquier tipo:

Es inútil buscar detrás de la palabra, del fantasma, del poema una verdad más cierta que él mismo: el fantasma, el poema. Inútil es también anudarlo según figuras estables, pues los fantasmas no prolongan los organismos en lo imaginario: topologizan la materialidad del cuerpo [...] El pensamiento tiene lugar aquí como simulacro o make-up del simulacro. (Ibidem)

Freidemberg, D. y Russo, E. (1994) En una serie titulada *El taller del escritor*, un proyecto editorial dirigido por Leopoldo Brizuela y Edgardo Russo, publican *Cómo se escribe un poema* (español y portugués). Veamos qué le atribuyen a Girri en esta antología:

*A partir de la lectura de *Diario de un libro* (1972) entran a considerar la originalidad y atipicidad de la obra girriana en relación a los movimientos literarios y tendencias que hacían una historia de la poesía argentina desde 1940 hasta medio siglo después. A pesar de haber sido acusado alternativamente de «romántico» (la primera parte de su obra), de «prosaico» (en *Casa de la mente*, de 1968 y los libros que le sucedieron) y de «hémético» (en su última producción), proponen leer al autor como el que ha logrado llevar a sus grados más extremos de sutileza y complejidad la práctica de la escritura poética, resaltan la elaboración de *Tramas y conflictos* (así se denomina un libro suyo de 1988). Los temas –la percepción, la escritura, la imaginación, la identidad, la relación entre las palabras y las cosas, la posibilidad de conocimiento, la dicha, la posibilidad o imposibilidad de acceder a dios, entre los más frecuentes– son, de hecho, campos de prueba para el ejercicio de un pensamiento riguroso y obstinadamente crítico, cuyo resultado en los textos es la sucesión de frases «secas» y a menudo abstractas: una urdimbre de movimientos de la mente en perpetua circulación. Leer, ha dicho Girri, es siempre un trabajo activo. Su ejercicio de la impersonalidad como tono básico, su rechazo de todo pacto de complacencia emotiva con el lector y su opción por la reflexión intelectual como fuente de significación radical del espíritu y del lenguaje, tal vez resumible en su declaración de que la poesía «es un hecho moral».* (Freidemberg-Russo: 1994)

Cueto, S.: *Los seis estudios girrianos*.⁽¹⁹⁹³⁾ Propone una lectura de lugares que considera puntuales en la poesía de Girri y que hacen a una problemática del lenguaje poético que requiere conceptualizaciones de índole filosóficas, psicoanalíticas y de una crítica literaria orientada al ensayo. A partir del alojamiento de tales categorías nos llega un libro sobre teoría poética donde la poesía de Girri, al mismo tiempo que reveladora, es un punto de apoyo desde donde comprender la poesía moderna.

La lectura que hace Cueto juega con la no identificación de lo citado, lugar de procedencia textual en la obra de Girri puesto que su modalidad es la no-citación en el sentido canónico, ya que su estilo de ensayo así lo solicita al mismo tiempo que propone leer a las citas como «concitadas» para proceder a ordenar lo que de ellas va parafraseando vehiculizando la elaboración de un ensayo que analiza algunos puntos centrales en la poesía de Girri al mismo tiempo que reflexiona sobre el poema como lugar de reflexión de toda la poesía.

Tal modalidad se justifica en el juicio de que el recorrido por la obra de Girri está señado en forma de encrucijadas que invitan al lector a estar en el <camino>.

Las noción de <seña> viene a ser estratégica en cuanto a la falta de citación parentética o como nota al pie y es estratégica puesto que tales <seamarks> se van gestando, elaborándose en el poema e insta a que se lo <espere>. Los seis estudios corresponden a seis lugares que se proponen ser recorridos.

Así es que la primera encrucijada, lugar desde donde la poesía hace señas, elaborará una teoría del poema como gesto, como señal, al mismo tiempo que se preguntará si la poesía es el resultado de una gestación o de una elaboración. Contestar a esta pregunta lo lleva a desvincularse de toda teoría de la producción, elaboración de interpretar al poema como una labor que dará como resultado un objeto, y esto lo desvincula de la consecuencia de la <significación>. De considerarlo <un conjunto signifiante>, el poema se gesta, no se elabora o produce. Es plano y superficial. Esto lo hace desvinculable del sentido como pleno y lo propone como un sentido que a lo sumo hay que desplegar, explicar, o glosar. Las palabras son <señales>, no unidades <gráficas significativas> de allí que el poema es la mirada que trae al mirar de las palabras a su justo lugar. El poema es gesto y a este mirar que es un dejar reunido lo que está reunido lo llamamos por su nombre dándole el nombre de lectura. Leer es un mirar que, dejando reunido, permanece reunido en el leer del poema, lo que reúne en la pertenencia.

El **segundo ensayo**, dedicado a otra de las encrucijadas del camino que la poesía de Girri le señala a Cueto se trata de la falta de musicalidad y lo adjudica a que la poesía de Girri está más cercana a la de la prosa y evoca a la musicalidad como ausente. Cueto cree que, sin embargo, ciertos ideales clásicos –romántico (el de la pintura y la música)– están agotados y que Girri lo que hace es confirmar rumbos que cambian.

Destaca que la poesía de Girri es <amusical>, carece de formas rítmicas y melódicas que el modernismo introdujo en nuestro idioma, y que tampoco hay indicios de experimentación vanguardista, ya sea la disposición tipográfica heredada de Mallarmé o la bárbara onomatopeya de Dadá; ningún recuerdo tampoco de la forma eliotiana, que equilibra los *tempi*, los temas y su desarrollo. Ninguna carencia más notoria en Girri que la música. Puesto que no es poética, sólo se relaciona con ella a través de la prosa, que «es lo que encamina al verso, lo que siempre se endereza hacia la vuelta del verso, pero enderezándolo a su vez a la prosaica rectitud del camino, impidiéndole desviarse al devolverlo siempre a la experiencia de la irremediable sencillez» que es lo que nos conduce rectamente hacia la verdad, a la esencia de la poesía. La prosa es lo que no permite que nada salga del camino, a lo que cueto llama <trivialidad>, el encuentro del poema como experiencia.

De aquí la recomendación girriana de aprender de Borges «la sobriedad de la sintaxis» que nos encamine al fin ético de la obra de arte: quiere decir que la obra está comprometida con el conocimiento y la verdad. La sintaxis como una construcción en movimiento es asociada a la música. A esta «simplicidad que la prosa enseña en la evidencia de la sintaxis la llamamos música».

Tercer ensayo: se aboca a la pregunta sobre el valor de esta poesía. Y a qué exigencia debe responder el poema. Se constata que es la ética la que puede responder, y tomando a Benn como modelo se responde que la exigencia es la verdad de lo que es, la realidad de lo real. El valor de la poesía reside en su atención a lo real planteándonos que su sentido es desconocido así es que debemos preguntarnos por qué es la realidad. La realidad es aquello que está y no puede ser evitado, aunque no se conoce. La pregunta sobre ella produce un alejamiento de la realidad, se convierte objeto para un sujeto. Pero al mismo tiempo que la objetivación se produce el alejamiento del sujeto que se ausenta y la pone frente a sí según el cuadro de la representación. Pero es inevitable que se esté en ella como desconocimiento. Tal estar en la realidad se referencializa para Cueto a través del verbo <estar>, en su significado de permanencia y al de lugar de residencia, estancia, que están en el mismo verbo. <Estar> es existir. Toca a los <simples> (no a los <sofisticados>) que habitan la realidad sin artificio, sólo como aceptación libre y sin reservas. Esta confianza excluye la voluntad y al poder que caracteriza al sujeto.

Los términos de <atención> y <holganza> le permiten a Cueto caracterizar tanto la relación del poema con la realidad como la relación del poeta con el poema. La atención es concentración, fijación en un punto de atracción, centro que todo lo trae reuniéndolo en torno a sí. Pero esta atención es tanto impersonal como desobjetivante, puesto que no es el atributo o la acción de ningún sujeto y es lo no observado en lo observado. Es un acontecimiento doblemente vacío por el cual, distraídamente, en la impersonalidad del atender viene a la atención lo que sin embargo escapa a ella. Es permanecer en el instante atendiendo, estar. El poema puede ser comparado con «un espejo en lo alto», el espejo designa el modo de ser del poema, el estar del poema en la realidad; el espejo no retiene, no conserva nada, le falta la interioridad e la que se guardan los tesoros y los trastos. El poema es holganza: «Holganza quiere decir permanecer en la suspensión de los afectos, sus trastornos, súbitos cambios; quiere decir permanecer en la suspensión de la voluntad».

Cuarto ensayo: despliega a la poesía como el ser de la observación, y a través de las alusiones a la poesía de Stevens, Pound y Klee, Cueto leerá a Girri en puntos coincidentes producto de tales intersecciones. Observar significa «guardar, conservar lo que está ahí delante respetando el modo en el que está». Esto diferencia el observar a la contemplación, se contempla sólo aquello que se conservó de la observación. Lo observado y conservado es la <cosa>. Que por no ser un objeto no puede la contemplación descubrirla, pero sin embargo es más real que cualquier objeto, «es la íntima realidad de lo que es». En la cosa apunta el <ser así> de lo que es, que Girri llama <el sentido>, el núcleo codiciado de la observación. La memoria es la única que puede conectarnos con la cosa. Y se da como la forma del vacío, la cosa es el opaco mutismo, el así de lo real. Según Cueto Girri aquí habla con Stevens; lo real como nada ahí. Si la cosa en su realidad es apenas la forma del vacío el modo de aferrarla será sólo el silencio de la poesía, a la desnudez de la observación, el vacío de la forma. Por lo tanto, la cosa estará en el poema sólo si el poema se convierte en cosa, sólo si cosa y poema se identifican, a esta mismidad Girri la llama <literalidad>. La expresión <copiar literalmente>, que la copia no se distinga de la observación misma. La observación no suma, ni quita, no la duplica como un simulacro. La copia es el confiado atenerse a lo que es. Copiar es llamar, invocar a la cosa a venir al llamado. Copiar es nombrar, responder a un llamado, al llamado mudo que nos dirigen las cosas. El nombre y la cosa se juntan en el gesto convocante. El llamar es un gesto.

Quinto ensayo: en este estudio Cueto llega a la adjudicación de tomas de posición girriana con respecto al tema de la libertad del escritor, la relación entre el destino y el lenguaje, lo que se llama estilo. Y sobre lo que para Girri es la citación siempre equívoca –el espacio que abre entre citación y concitación le permite analizar el efecto principal de la falta de citación–, el juego de la sintaxis. Conecta también con lo que llama la impersonalidad, desde el trabajo de la imitación. La cita nunca es en Girri un guiño al lector o un reto a su erudición. Ya no es índice de nada. Carece de eco. Se ha vuelto puramente intransitiva. Es sentencia, sentencia pétrea, emblema. Lo que se concita en el poema no es el autor, la autoridad de los autores; es lo obvio que les salió al encuentro y ante lo que ellos se detuvieron. Así Girri parece demostrar la insignificancia de la cita, su obviedad.

La propuesta final: un trabajar sobre sí o como formación de un carácter que sería el modo singular de estar en el mundo, como hábito. Y lo que llama <hacedor> sería una aristocracia arrabalera, inexistente todavía, salvo como ejercicio.

Romano Sued, S.: ⁽¹⁹⁹⁸⁾ en su trabajo sobre *Reconstrucción productiva de la obra de Godfried Benn en la escritura de Alberto Girri*, es anticipatorio en lo que respecta al análisis de mecanismos constructivos propios de la escritura girriana (en este caso atendida a la relación intertextual con el escritor alemán G. Benn). Pero también es de interés por la recuperación que se entiende como propia de un comparatismo que expande los estudios más allá de la lógica causal o del mero estudio de fuentes y es por ello que aporta una manera diferente en el tratamiento de la obra que nos ocupa.²⁰ Las nociones de <reconstrucción productiva> están estrechamente ligadas a la de intertextualidad que se manifiesta de múltiples maneras en el discurso escrito. Después de abordar distintos tipos de intertextualidad, la que señala como <intertextualidad estética> permiten hablar de intertextos donde se relacionan artes distintas. Girri sería ejemplar puesto recepta productivamente los textos, los reescribe reproduciendo todo un estilo ajeno o un conjunto de procedimientos estilísticos. En el caso de Girri las otras voces están en muchos casos expresamente presenten en contrapunto, en rodeo, en forma de injerto. Aborda otros tipos de intertextualidad tales como las abocadas a las relaciones entre textos del mismo autor, tal es el caso de lo que Girri hace en *Diario de un Libro*, o la <intertextualidad> que implica la relación de un texto consigo mismo cuando un texto se cita a sí mismo («*mise en abime*»). La tarea de la crítica consiste en operaciones de detención y reconocimiento de los <intertextos>: enunciados intercalados. Todas estas operaciones de lectura, escritura, de apropiación de textos en circulación por parte de los autores, tiene en la contemporaneidad –o mejor dicho– desde Mallarmé: «una condición, metatextual, de reflexión de la escritura sobre sí misma en la que él es simultáneamente medio y objeto de la escritura» (se trata de la mencionada «*Mise en abime*»).

Es así que señala que el texto de Girri, los procedimientos propios de los distintos tipos de intertextualidad, repetimos, es ejemplar en cuanto recepción productiva e intertextualidad, se hallan, de una manera programáticas, las múltiples relaciones

²⁰ Su trabajo debe considerarse conformando una serie dedicada a problemas de traducción y escritura y pueden ser consultados en *La diáspora de la escritura* (1995) y *La escritura en la diáspora* (1997) donde de manera ejemplar se ocupa no sólo se ocupa de problemas de traducción interlingüística sino también de la lectura e interpretación de textos. Teoriza sobre los problemas vinculados a la traducción de textos literarios aportando una «poética de la traducción poética» que trasciende las sujeciones impuestas por los modelos lingüísticos (paradigma que ha sido denominado «multicultural».

actuales y potenciales con la letra de la literatura y su onomástica, los autores, así como con los discursos diversos del arte, la filosofía y otras disciplinas. Girri hace con la poesía, lo que Borges hace con el relato de ficción. La profusión de nombres y obras desencadenantes tanto de sus reflexiones en prosa, de sus versiones-traducciones y de sus poemas, proveen un campo privilegiado para recuperar la función que tiene el discurso como operador interdiscursivo, dialógico, intertextual.

Su obra conforma un privilegiado ejemplo, entonces, de la escritura como un mosaico de citas kristevianas, pero mucho más como palabra-réplica perpetua, nominada, nominante, en citación y alusión, parafrástica, exegética y polifónica.

Lo que llama el «Programa Girri de escritura, metaescritura, intertextualidad y recepción productiva», puede ser verificado pues, en los libros que he tomado para la reconstrucción de su trato con Benn: en el ya citado *Diario de un Libro*, escrito como duplicación metapoética de *En la letra, ambigua selva*, y en *Quien habla no está muerto*.

Moore, E.: a diez años de su muerte se impone una relectura sin prejuicios de Alberto Girri,²¹ se propone rendir un homenaje a un poeta que pareciera haber arrastrado una especie de rótulo desvalorizante al adjudicarles ser autor de una poesía de «difícil penetración, áspero y enigmático, opinión que en una sociedad mediatizada como la nuestra ha funcionado como una perfecta maldición» Resume aquella crítica que le ha adjudicado pertenecer a una poética tal como la de la generación del '40:

«... que fue influenciado por el verso blanco inglés, y que se orientaba hacia las literaturas extranjeras, más claramente las sajonas;
[...] que su fraseo no posee musicalidad, que sus textos pueden ser leídos como aforismos;
[...] que es un hombre ajeno a la emoción poética y que su poesía es ininteligible».

Moore señala que, sin embargo, los textos girrianos se escapan «verbalmente» de tal posición y cree que tales afirmaciones son prejuicios que pueden tener como punto de partida la posición de Borges, laudatoria irónica, al referirse a Girri, en distintas oportunidades.²²

Moore destacará «que pese a ella halló un público que incluyó un núcleo de lectores atentos, entre ellos: Juan Liscano, Jorge Cruz, Guillermo Sucre, Octavio Paz, Enrique Pezzoni, Jason Wilson, Thomas Merton, Aldo Pellegrini y Jorge Paita» y que en la actualidad aspectos de la escritura girriana permiten reivindicar su poesía y reconocer el aporte de la misma para nuestra lengua.

²¹ Cf. MOORE, Esteban.— «Alberto Girri: la búsqueda de la lengua» [en línea], en http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/a_girri.html.

²² Este acontecimiento fue celebrado en la sede de la editorial y el orador principal fue Jorge Luis Borges. En esa oportunidad Borges le dedicó a Girri quince líneas de su discurso: «Girri ha buscado y sigue emprendiendo las aventuras más audaces del arte contemporáneo, al mismo tiempo ha traducido ejemplarmente a Donne. Y este hecho tiene una significación especial ya que esas traducciones no están hechas como un ejercicio filológico sino porque hay una esencial afinidad entre el traducido y el traductor. Por lo demás, Donne está quizás más cerca de nuestra sensibilidad que de la sensibilidad de muchos de sus contemporáneos. Y de igual manera que Donne buscó no la poesía de la dulzura que todos buscaban en su tiempo, sino esa otra poesía, no menos admirable y ardua, de lo áspero, así Girri ha buscado deliberadamente la misteriosa poesía de la aspereza y de lo –pero sólo aparentemente– caótico. Es una ardua tarea, como lo he dicho, y él lo ha logrado con la felicidad que todos sabemos», en *Sur*, núm. 291, 1964 (Cita de MOORE, Esteban.— «Alberto Girri...», ob. cit., pp. 7-9).

La búsqueda de maneras de una prosa-poesía lo conducen a Pound y a W. C. Williams cuyas consecuencias serán un enriquecimiento para el español; la lengua inglesa lo lleva a indagar en su propia lengua y a enriquecerla.

Reconoce la deuda que tendría con Borges por las mismas afirmaciones de Girri en oportunidades diferentes en el sentido de que existe «una literatura, una poesía escrita en lengua española, antes de Borges y a partir de él».²³

Destaca el lugar de la prosa en la observación de que es imposible escribir buena poesía si no se ha leído a Stendhal o a Flaubert y reconoce que «entre nosotros ese Stendhal o Flaubert es Borges, demostró la posibilidad de una concisión epigramática, de una sintaxis estricta en el español, cosas que en un principio parecían inalcanzables». Permite recuperar la fe en la propia lengua a partir de su trabajo de traducción; retrotrae al Borges de «El idioma de los argentinos».

Girri emprendió su solitario camino en la búsqueda de su propio lenguaje. Girri reacentúa las nociones de las lenguas clásicas, privilegiando la lengua italiana que sólo rivalizaba con el inglés.

Villanueva, A.: *Alberto Girri en el presente poético* (2003) desarrolla cuestiones críticas vinculadas a la inserción de Girri en distintos movimientos estéticos y críticos contemporáneos. Lo hace a partir de una profusa intercalación de citas aunque de una manera despreocupada de fundamentación de conclusiones generales por la falta de conexión entre la diversidad de los planteos de sus cinco capítulos. Prevalece un estilo que alterna glosas y notas al pie con la con la «pretensión de asediarla, y aproximar preocupaciones propias de la siempre elusiva actualidad».

Con la intención de ubicar a la poesía de Girri dentro del cuadro amplio de la poesía hispanoamericana actual, se propone investigar el estado de las lenguas en la misma al momento en que irrumpe la poesía de Girri. Lo hace desde sus orígenes y sostiene que para el autor no habrá retorno a la tradición ni por la música ni por las imágenes. Descarta la pertenencia de Girri a la generación del '40 y lo adscribe a una praxis reflexiva sobre el lenguaje y alejada del interés en la metáfora, imágenes y símbolos como unico recurso privilegiando el proceso metonímico como modo de acercar poesía y prosa. Destaca la obra girrinana con una tradición lezamiana, como «productora de un arte de la contraconquista» al mismo tiempo que la considera una escritura de signo crítico con respecto al lenguaje que se sitúa a sí misma en la entonación del Río de la Plata bonaerense y que, debido a su momento de inicio y a sus diferencias con las vanguardias literarias, suele considerarse próxima a la producción de la llamada «generación del cuarenta». (Villanueva:2003)

En los capítulos iv y v se explora en lo que fuera la búsqueda de otras manifestaciones provenientes de la lengua inglesa que le permiten aventurarse por caminos netamente distintivos donde predominará una «atención hacia el lado artesanal del poema» y sin perder de atender al <texto>.

²³ Moore aquí cita Rev. *Crisis*, 1976.

Interesan sus apreciaciones con respecto a Girri traductor y son esos lugares de su trabajo en que se detiene a comentar traducciones de Girri, de Eliot y Stevens. Reflexiona sobre la traducción integrando los aportes del «trovar de Haroldo Campos». Procura abordar la obra de Girri a partir en primer lugar de la <disposición dialogante> de la misma y lo hace partiendo de «brevísimas anotaciones paradigmáticas» extraídas de un contexto artístico variado. Encuentra en tal disposición la actualidad poética hispanoamericana aunque busca precisar lo distintivo del poema girriano en cuanto a su búsqueda de «el ciclo, la permanencia y la otredad en el presente».

Monteleone, J.: en «Figuraciones del objeto», ⁽²⁰⁰⁴⁾ desde un marco en que la crítica es interpelada por conceptualizaciones filosóficas y psicoanalíticas, el ensayo considera a Girri como parte de un grupo de escritores cuya obra poética permiten «nuevas condiciones de legibilidad para reinterpretar y en algunos casos redescubrir» textos que pasarían a integrar un nuevo canon de lecturas en los años '80 y los '90. Desde un punto de vista de una historia materialista de la imaginación, es decir, «una historia de la poesía en las cosas o de las cosas en el poema», «la cosa como correlato objetivo imaginario del sujeto poético» lo lleva a proponer que «a partir de los modos de figuraciones del objeto en el poema, se describirá el tipo de subjetividad lírica representada».

Pero subraya que la cuestión del sujeto lírico con su objeto imaginario no podría ser pensada como la relación del autor con el mundo real puesto que lo que acontece verdaderamente es el lenguaje que se habla para un tipo de vínculo entre sujeto y objeto.

El modelo será Mallarmé en tanto el poema no testimonia de la objetividad ni de la subjetividad sino que el sujeto se ausenta.

Se propone así, indagar el tipo de vínculo entre sujeto y objeto que estaría dado por «el grado de implicación del sujeto lírico con el objeto y en que la mirada imaginaria alcanza una estrecha unión o se separa de él». Propone considerar esos términos como dos funciones por las cuales se constituye un imaginario poético donde lo que realmente acontece es el lenguaje como formador de mundos.

En esta relación lo que se destaca en Alberto Girri es «la <observación> del objeto». Si bien en sus primeros poemas Girri puede ser integrado a las «dimensiones de cierto humanismo» en cuanto que adscribe para su realización al amor, la religión, el arte, la promesa de acercarse a las cosas, tal como son, llega a un punto donde se va produciendo un despojo lógico en el afán de búsqueda de la palabra precisa. Es así que en *El ojo*, accede a una ascesis del yo psicológico que lo llevan a un mirar con atención para alcanzar la objetividad. El pasaje de la observación sobre el lenguaje a la sofisticada indagación sobre el acto de poetizar, es tan breve como inevitable:

[...] el lenguaje poético se transforma en un sistema argumentativo, hecho de oposiciones y paradojas, de diagramas, premisas y conclusiones, conjeturas e inferencias deducciones, negaciones y afirmaciones, en el que los conectores lógicos y la estructuración del poema como frase tienen primacía. (Monteleone:2004)

De allí que el ritmo de la poesía de Girri sea un hecho sintáctico antes que musical, porque se construye según los hiatos del pensar y no según los de la tradición

rítmica de la lengua castellana, al mismo tiempo, son frecuentados por la sombra de la prosa, nunca del prosaísmo. Las virtudes de la prosa son una herencia borgeana mayor que la poesía de tradición hispánica, herencia del universo conceptual de la poesía anglosajona moderna. La sintaxis se convierte en la articulación central de la poesía de Girri. En sus últimos libros, el poema se revierte sobre los mínimos recursos con los cuales un sujeto puede vincularse a las cosas sin las <convenciones al uso>. Se referirá sólo al imperio de las sensaciones, mínimos destellos de un sentido difuso en los atributos de las cosas experimentadas más allá de la visión y del mero nombrar.

Cueto, S. en «Sobre traducción». ⁽²⁰⁰⁴⁾ El ensayo se centra en la consideración de Girri traductor destacando que sus traducciones son obra no del especialista sino del poeta, es decir, en la medida en que dependen de la experiencia poética de la lengua. Señala que la obra de traducción de Girri no se agota en las versiones de poemas y antologías de autores y literaturas editadas al margen de su obra lírica, sino en las versiones que generalmente bajo ese título figuran en sus propios libros de poemas y que en consecuencia exigen ser leídas como parte de su propia creación poética. Tal hecho supone el cuestionamiento de la propiedad de la obra. Es que obras de Eliot, Hopkins, Stevens, Yeats, Williams figuran en un libro cuya autoría pertenece al traductor. Eso lleva a preguntar a Cueto sobre la relación que guarda entonces con el original, o sea cuál es el estatuto del nombre de autor que lo acompaña. Ya que la traducción de un poema no pertenece al autor de su original pero el poema mismo, es decir, la versión en cuanto es el mismo poema que el poema original, no pertenece al traductor. La versión entonces es un poema que pertenece al menos, a más de un autor, al tiempo que rigurosamente, no pertenece a nadie.

Traducir es, en primer lugar, responder a la suscitación de una obra «producto de la admiración hacia una obra que nos tienta a seguirla». Lleva al mismo tiempo a esa lengua al extranjero, a ese afuera que no es ninguna lengua en particular porque es el afuera que las comunica a todas. De manera que traducir es ante todo un tributo, un homenaje, un reconocimiento suscitador. A partir de algunas citas, sin identificación pero reconocibles para un lector de Girri, en el que éste afirma que escribir es reescribir, y que «la influencia de una dicción es como un contagio, enfermedad. La cura residiría en dejar de ser influídos, y en cambio ser suscitados», y de allí esta variante girriana de componer poemas como exégesis de otros, como paráfrasis y como homenaje.

Tal versión, lectura como variación acarrea el sentido más general de interpretación en el sentido musical del término. Traducir es leer interpretando una partitura que no tiene más existencia que en su interpretación, al mismo tiempo que la interpretación se resuelve, desaparece en lo interpretado. Tal significación de una versión la propone como siempre singular. Una singularidad de lo múltiple que es y no es diversa del original del que es su versión. «Es indiferente del original en la medida en que sólo afirma su diferencia». Es una versión pero esa versión es el original. De allí que acompañar las versiones de Girri con el original sólo sería una mera curiosidad erudita.

Otro aspecto que señala de Girri es la relación de la propia poesía de Girri con la música. La poesía es un ejercicio musical y su fin es el silencio y es este silencio que interesa puesto que el original sólo se expone en este silencio. Tal alusión silenciosa de

su versión alude en cada circunstancia a lo que el que lee ya sabe. Y «lo que el lector ya sabe» no es otra cosa que el silencio del original. Girri lo llama «lo obvio». Cueto adjudica a esto que a Girri se lo haya señalado de «hermético» con carácter negativo.

Esto se refuta con palabras del mismo Girri, la dificultad de cierta poesía no se debe a su presunta «oscuridad» sino, al contrario, a su extrema claridad.

«Lo obvio y la literalidad» es el otro aspecto destacado por Cueto puesto que la palabra debe identificarse con la cosa nombrada y mostrarse lo menos posible como palabra, siguiendo la línea blanchotiana si la palabra es lo que dice y no diga sino lo que es la lectura, la interpretación, es decir la traducción, sería literalmente imposible.

Pero hay una segunda consecuencia, prevista por tal hipótesis original. En la medida que la palabra es aparentemente más pobre, más seca, menos metafórica, menos cargada de contenido e imagen, es decir «más obvia, más tiende a convertirse en una pura inflexión sintáctica, es decir en una pura función musical, y en consecuencia más posibilidades tiene de renovarse en cada lectura, en cada interpretación, en cada versión».

Si la literalidad es así la incondición de la traducibilidad el poema se expone sin embargo a la intemperie de la traducción. Un escribir como ascesis, este escribir sin escribir, es lo que llama «ejercicio». La traducción será también un ejercicio pero pensando una traducción en estado puro. Es decir, no sólo sin el conocimiento de la lengua extranjera, no sólo sin la garantía de la propia lengua, sino estrictamente sin nada que traducir y en consecuencia una tradición sin principio ni fin, mantenida en el puro medio de las lenguas y de la operación poética.

Tal como lo propone Blanchot, será pasión y su exigencia. Tal como lo sugiere Deleuze escribir es como habitar la propia lengua como un extranjero y reencontrar la extrañeza de la lengua propia.

La herencia que recibe Girri del esplendor quevediano es la de un español del Río de la Plata en que la gravitación del tango no puede ser desestimada en cuanto a la pobreza sin lustre de las palabras y la seca austeridad exasperada de la sintaxis. Puesto que el intento de eliminar todos los elementos decorativos y convencionales, toda la carga retórica del español, lo consigue Girri no sólo gracias a la lección de la estricta prosa de Borges sino al esquemático inglés. Los autores de Girri traductor son los que hacen del inglés un instrumento de ascesis: Eliot, Williams, Stevens. Es la lección del inglés, el inglés como intercesor entre Girri y su lírica; pero considera que nada de lo que Girri ha escrito puede asimilarse a ninguno de los autores que ha traducido. Queda como a la intemperie.

Pacella, C. *El poeta, el poema y lo real en la experiencia de la escritura contemporánea: poesía y poética en la obra de Alberto Girri*, ⁽²⁰⁰⁵⁾²⁴ tiene como eje de la investigación la relación entre el poema, el poeta y lo real. Postula que la obra de Girri, en su forma de poesía «propia y dicha» y en sus textos de carácter

²⁴Tesis de Doctorado en Letras Modernas de circulación interna, UNC, 2005. [Se accede a una copia con estatuto de publicación, en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía de la Univ. Nac. de Córdoba]

ensayístico y aforístico, sostienen la idea central de la poesía como forma de conocimiento. Se trata de una verdadera teoría del conocer a través de la poesía.

En lo que respecta al análisis e interpretación de los poemas de Girri se detiene en algunos a fin de demostrar que su escritura despliega ejemplos de una teoría privilegiada.

Manifiesta la autora que el principal aporte, en su opinión, es poner en escena la crítica en diálogo con ella misma y en la obra girriana siendo el primer trabajo en los estudios dedicados a A. Girri en el cual se intenta ofrecer un panorama completo de la producción crítica de su obra. De allí que la primera sección del trabajo, «El estado de la cuestión» ocupe la mayor parte del trabajo.

La segunda sección, titulada «Consideraciones acerca de la poesía moderna» analiza la poesía de Alberto Girri desde las problemáticas teórico-filosóficas de la poesía moderna e iluminarán la reflexión sobre la obra girriana.

Dentro de un marco teórico filosófico sitúa como eje el vínculo entre poesía y conocimiento en una tradición que arranca desde los griegos siguiendo las vías abiertas por autores tales como Colli o Giorgio, un recorrido por la poesía moderna cuyo germen de definición parte desde Baudelaire. Tal recorrido se inscribe en un nuevo orden epistemológico de acuerdo a postulaciones foucaultianas en torno al lenguaje y al discurso. Como continuación en el desarrollo de esta cuestión el «grado cero» de la escritura de Roland Barthes le permite caracterizar a la literatura moderna. Sitúa el nacimiento de la poesía moderna en Baudelaire y Stéphane Mallarmé.

Una tercera sección, «La experiencia de la escritura poética de Alberto Girri», se ocupa particularmente de algunos poemas que recorre a partir de los interrogantes implicados en el eje central de su investigación: la relación entre el poema, el poeta y lo real. La problemática se despliega sucesivamente en capítulos tales como «Conocer la poesía», «Conocer la realidad», «Conocer al poeta».

Conclusión

No entraremos en las polémicas de aquellas críticas que descalifican bajo rótulos de cierta generalidad, sin mayores fundamentos tales como el de «intelectual», «desapasionado», «romántico», «oscuro», «impenetrable», «marginado», «fuera de contexto generacional», posturas atribuidas a nuestro criterio por falta de detención y atenta lectura textual que a nuestro criterio es la válida. En todo caso reflexionaremos por qué tipo de procedimientos textuales pudieron haberse atribuido tales calificaciones y llegado el caso así lo señalaremos.

PRIMERA ESTANCIA

Capítulo I

Una epigrama italiana: *Playa sola*

Nos ubicamos cronológicamente entre los años 1946-1970,²⁵ en los que predomina una inscripción epigráfica en lengua italiana; dada su extensión se presta a configurarla en diferentes capítulos.

El libro liminar de Girri propone una relación con los clásicos. Ofrece dos recorridos. Los cinco poemas sobre *El amor*, de los cuales nos ocuparemos del primero de ellos, y una segunda parte conformada por los veinte poemas de *Playa Sola* donde su último poema es el homónimo al título.

1. *Playa sola*: el ciclo de los poemas sobre *El amor*

Lo que llamamos el ciclo de los poemas se propone como tratado sobre el amor como amor a la poesía, amor a la palabra. Desde el epígrafe dantesco («*Bello era trattare alquanto d'amore*») habla de los dichos sobre el amor. Girri inicia como escritor en torno a la palabra amor.

Como construcción verbal poética en la tradición literaria, abre el camino metapoético insistente en toda su obra. El amor como objeto. Dirá lo que han dicho los poetas sobre el amor. Dante: los versos ingleses; el condensador es la *Vita Nuova*. Entonces podemos decir que con este poema él radica el acceso a una tradición.

El yo lírico interpela a un lector para que lo acompañe en la pregunta por el amor según la tradición dantesca. La más clásica de todas las tradiciones. La propuesta de este poema liminar: la tradición de los clásicos subsiste en el presente, inscrita en las marcas de la lengua que la aloja.

Elegimos este poema, *El amor*, porque es el primero. Es el íncipit: él ordena comenzar, por él introduce todo el libro, lugar privilegiado.

Partiendo del hecho de que Girri lo coloca primero podemos afirmar la sujeción a la que somete lo arbitrario de un antepasado en poner nombre a las cosas; lleva al sujeto inevitablemente sujetado a la lengua, a preguntarse por lo que nombra el amor y lo que acredita a su cuenta en la mediatez de las insondables razones que pudieron tener las invenciones de metáforas, y en la espera de un lector desconocido.

Es un tratado del amor atravesado por el trabajo del cruce de lenguas: una lengua extranjera abona el suelo para la contestación de una pregunta sobre un tópico universal.²⁶ Por mediar siempre el trabajo de una lengua Girri pone atención a los procedimientos lingüísticos y retóricos a la manera de establecer las relaciones que se entablan entre ellos orientados a la inscripción epigráfica.

²⁵ Como ya hemos dicho, cuando citamos los textos de Girri seguimos la edición de Corregidor bajo el título Girri:año, O:P:I;II;III;IV;V;VI:

²⁶ Tal tópico atravesará toda la obra girriana. Al final de su vida, uno de los aforismos de Girri: «Sensibilidad de lector. Con ciertos poemas, la sensación de entrar en cuartos llenos de objetos robados. Y la sorpresa de cómo hasta en la

El amor²⁷

... *bello era trattare alquanto d'Amore* (Dante - *Vita Nuova*)

I

1. No te quiero como una mancha inerme entre dos fechas
2. con los habituales testigos que componen toda historia
3. disueltos en la cruz de la ventana –transida vena–.
4. No es el amor ni es negocio del alma,
5. es un agradecimiento dispar y sin rigor,
6. redención parapetada en los atardeceres
7. que demora el aire muerto de los espejos,
8. mi orgullo esquivo
9. y tu aliento mojando la ciudad dormida y admirable.
10. No es el amor ni es negocio del alma,
11. es la acción particular del tiempo,
12. y debes saberlo,
13. porque las horas que declaro ciertas
14. estaban gobernadas por el único metal que escucha:
15. el fuego.

16. Las magias empezaban,
17. cuando la seda lejana de una corneta
18. y llegaba desde el río humoso, alzaba su voz , radiante aviso,
19. y en las aguas mugían –¿por qué no?– los toros
20. inmolados a Neptuno.
21. Empezaban
22. junto a los pudorosos y distantes versos ingleses
23. donde el anónimo amador
24. decía que el amor bueno es siempre moderado
25. y dura toda la vida.
26. Junto a la estampa representando la fantasía,
27. esa mujer tan accesible y suntuosa
28. rondada su frente por las hojas.
29. ¡Qué compacta cabellera!
30. ¡Qué manos tan lindas crispadas sobre las telarañas!
31. Estampas de la moda elegante ilustrada,
32. con patos, sombrillas, perfectos jardines disfrazando la tierra,
33. y los helechos finamente muertos.

34. No es el amor ni es negocio del alma
35. es mejorar con palabras lo que creemos oír por primera vez.
36. Las pruebas del amor, mitad esperanza, mitad sueño,
37. varían desde la enajenación hasta una flor ciega,
38. pero nos damos cuenta que ese seguro misterio
39. está ordenado para que los hombres se crean iguales
40. o mejores.
41. No es el amor ni es negocio del alma,
42. ahora, la hiedra del deseo, la revolución del deseo, la honradez
43. del deseo,
44. el deseo probando en su cárcel al cuerpo dócil.
45. El deseo,
46. mira²⁸ que reinado tan triste. (Girri: 1977, O:P: I)

impostura, falsedad, tomar de aquí y allá también denotan amor por la poesía, no importa si no correspondido; subespecie amor predilección, amor físico, amor de vanidad; a la Stendhal». (GIRRI,1991,O:P VI)

²⁷Se trata de un poemario de cinco poemas numerados. Nosotros elegimos el primero (I).

²⁸ Así tildado aparece en la edición de Corregidor.

1.1 El título y el epígrafe

La relación que se entabla entre el título y el epígrafe y la consiguiente proyección que de ellos se redistribuye en el desarrollo de todo el poema merece nuestra especial atención.

El sintagma, *El amor*, umbral del poema por venir, nombra su objeto y en conexión con el verso epigráfico, «*Bello era trattare alquanto d'Amore*» (Dante, *Vita Nuova*), nos introduce en una tópica retórica con un valor heurístico, como tratado del amor, solicitando su respuesta, una definición.

Desde un nivel significante fónico, la repetición de las vocales e-a-o, cuantitativamente superiores, insiste, subraya el significado que transportan, el amor, que se proyectará desde el comienzo a través de cierta ubicuidad en todo el poema. Tal predominio vocálico coincide con sus acentos principales y desprende una noción de ritmo motivado. El epígrafe contesta al título en su modulación vocálica y acento, en el dominio vocálico inicial de graves instala un tono de cierta altitud, sostenido luego en todo el poema con cierta fuerza, propio de la agudeza tópica semántica que se propone. Por otro lado, la lectura lineal que ofrece su disposición tipográfica provoca un efecto especular de figura quiasmática, «El amor / d'Amore» como rima visual, y anticipa la relación con los versos que le siguen.

La alternancia de las nasales m («amor»), n («canto») con las fricativas d («d'Amore»), intermediadas por la líquida sonora l («bello»), y la vibrante r («amor-trattare-amore»), sostiene un ritmo, un timbre en la resonancia de cierta frecuencia de vibraciones audibles que mimetizan un canto a través de una asociación acústica o fónica de un significante de la lengua receptora («*alquanto*»: «canto»). Esto lo reafirma la métrica, pues el endecasílabo propio de la *Vita Nuova* orientará directamente hacia él resonancia.

1.2 El poema

Una reiterada negación inaugura la manera que elige Girri para discurrir y posicionarse frente al hecho estético. Aquí él alude a negar una relación puramente retórica y formal entre la tradición latina y su presente. El poeta será testigo de una tradición que ya pasó o será quien acepte que la tradición es aún algo vivo. (Romano Sued:2008)

Desde el principio de su obra Girri plantea intertextualidad, paratextualidad como mecanismos privilegiados de su escritura orientados a la metatextualidad. Así la literatura habla de ella misma.

1. No te quiero como una mancha inerme entre dos fechas
2. con los habituales testigos que componen toda historia
3. disueltos en la cruz de la ventana -transida vena-
4. No es el amor ni es negocio del alma,

Se suma a esto la repetición del verso en distintos lugares del poema (vv. 4-10-34-41) y provoca un efecto de unidad composicional rítmica que se acentúa aún más con la emergencia de la presencia exclusiva de vocales abiertas (11 en un total de 13) en el verso nuclear de referencia, en concordancia con el endecasílabo del epígrafe en el cual, de las veintiún vocales, veinte son abiertas. En ambos predomina el juego de las a-o, lo que produce el efecto mimético de una boca abierta para el canto. Es necesario, además, que el efecto del apareamiento de ambos versos puede ser escuchado y leído como el de un juego de paranomasia entre *trattare* y *traducción*, como comprometiendo a todo el proceso dentro de la experiencia de la diáspora, vinculando los problemas correlativos de traducción y tradición.

Es una traducción sujeta a los desplazamientos propios de los paralelismos sintácticos señalados en el análisis retórico y en un desarrollo rítmico, fluctuante siempre en una relativa libertad en torno a metros tradicionales.

Las tres estrofas irregulares (de 15, 18 y 13 versos) destacarán anafóricamente la repetición de ciertos recursos instalados desde el umbral del título y del epígrafe.

Primera estrofa

El primer verso, de métrica libre, se destaca por el juego que instala una lítote, «no te quiero», que restringe en algo al objeto propuesto por el título y que en la forma de una negación, como revalorización semántica, retoma el término nuclear del título y del epígrafe, y que entabla una relación estructural en torno al verso que consideramos estructurante, puesto que está repetido en las tres estrofas: «No es el amor ni es negocio del alma». Merece una especial consideración la primera estrofa en donde aparece dos veces el verso de referencia (vv. 4 y 10).

Hay aquí una impostación heurística sostenida por el insistente verbo copulativo que reduplica lo anticipado en el verso del epígrafe de Dante: «*Bello era trattare alquanto d' amore*». Además revaloriza este verso la especial semantización del término «negocio» que produce, sin salirse de las acepciones canónicas del término, sin caer en el arcaísmo, el sentido que no es el habitual de los sentidos del *negotium* latino: trabajo, ocupación, que se juega antinómicamente con el complemento del alma. Predicativos ambos («amor» y «negocio») en el juego de oposiciones de esa doble negación que operan los articuladores «no» y «ni».

Si nos adentramos en un nivel sintáctico el verbo cópula, de abierta predominancia en todo el poema, propone una equivalencia entre los términos. Pero la aparición anafórica del verso no está en una estructura unívoca, puesto que abre una interrogación: cuál es el sujeto de esa oración, qué o quién. No puede ser el título por tautología, pero la pregunta no se resuelve con esa exclusión. Surge un problema de lectura según se lea la sintaxis, puesto que de su progreso nace lo que obliga al lector al esfuerzo de la reposición, indecisión, indefinición, ¿cuál es el sujeto?

Desde el verso 4 hasta el 9 se entabla un espacio de indecisión. Podríamos leer como hipérbaton «Mi orgullo esquivo y tu aliento mojando la ciudad dormida y admirable»; de allí, que se imponga por arrastre, a su vez, la parentética del verso 3, bajo la forma de una metáfora, «transida vena», momentos de vacilación que no significan agramaticalidad, sino recomposición, reconstrucción, derivas de una lengua donante.

Hay aún un tercer momento de la misma estrofa, donde la mayúscula del verso repetido («No es amor ni es negocio del alma») implica recomienzo del movimiento; alude elípticamente al sujeto no nombrado: representación de la insinuación, de lo indeterminado. Todo aquello, en medio del movimiento propio que viene instaurando el juego de la comparación y la metáfora de los versos 1 y 2: «No te quiero como una mancha inerme entre dos fechas / con los habituales testigos que componen toda historia / disueltos en la cruz de la ventana, transida vena», figuras que surgen por el trabajo sintáctico de ahílo por encabalgamiento de significantes donde se desliza una gran carga semántica.

El complemento circunstancial de tiempo modifica el término de la comparación que aparece dentro de una negación e introduce la diégesis, que estará retenida en suspenso en toda esta estrofa hasta llegar a la siguiente, a través de la serie de metáforas, «transida vena (*in praesentia*) y redención parapetada en los atardeceres, aire muerto de los espejos», para rematar la estrofa con el «único metal que escucha: el fuego», donde la proximidad de fuego y metal alude a lo que se va engastando a su vez en el orden sintáctico-retórico, resaltando, resignificando el juego de la presencia y de la ausencia como un sugestivo orientarse en la desorientación del lector: no sabemos si el único metal que escucha es el fuego, o el único metal que escucha el fuego.

Los verbos ocupan aquí un papel preponderante. La instancia enunciativa aparece como reflexiva, es lo que se declara en un presente como cierto: «porque las horas que declaro ciertas» (v. 17). Inmediatamente, en el inicio de la segunda estrofa cambia el tiempo verbal y aparece el pasado en imperfecto. En toda la primera estrofa predominó el presente y ese salto del presente al pasado inaugura la historia.

Segunda estrofa

Cierta diégesis, el relato de una dimensión histórica mítica que se anticipa en el v. 14 («porque las horas que declaro ciertas») de la primera estrofa, instalándose en la segunda desde su comienzo, se extiende hasta su culminación en el v. 33 (vv. 32-33: «Estampas de moda elegante ilustrada, / con patos, sombrillas, perfectos jardines disfrazando la tierra, / y los helechos finamente muertos»). Diégesis que se enmarca, por arrastre, «entre dos fechas» (v. 1: «No te quiero como una mancha inerme entre dos fechas») y se corta con la aparición mitológica de Neptuno (v. 20: «inmolados a Neptuno»). Metonimia que nace del acercamiento asociativo de elementos como tierra y agua, de conceptos tales como vida y muerte, oxímoron que trae, a su vez, aparejada la inmolación, en contraste con lo vital del mugir de los toros.

El contraste entre presente y pasado se califica como amplificado, mítico, para cortarse en el v. 21: «Empezaban», que en mayúscula, cabecera resaltante, única palabra del verso, recomienza como repetición otra versión de la historia (del amor, del amante), donde se parece responder a lo preguntado en torno al sujeto elidido en la primera estrofa, al nombrarse en el v. 23 al «anónimo amador», suerte de contraparte del sujeto de la enunciación de la primera estrofa.

El movimiento diegético que se había iniciado en la segunda estrofa está atravesado esencialmente por dos figuras: la enargia y la ecphonesis, que apuntan a una descripción vívida y veraz del sujeto enunciador. La enargia (nombre genérico de un grupo de figuras, del griego *enarges*: visible-palpable), que va desde el verso 26 al 33, incluye la ecphonesis (de *eck*: afuera, y *phonein*: hablar), exclamación emocional, punto culminante a nivel formal. Todo mira a la patencia de lo que se está representando, y confluye en la exclamación (vv. 29-30: «¡Qué compacta cabellera! / ¡Qué manos tan lindas crispadas sobre las telarañas!»), encarnadura del amor que, en sinécdoques, distribuye elementos animados e inanimados (vv. 29-32), verdaderos espacios culturalizados donde contrastivamente aparece la tierra como disfraz (v. 32: «perfectos jardines disfrazando la tierra»). La encarnadura del amor es la estampa, el amor como disfraz. Representaciones del eros y del tánatos, para anunciar lo que llega y termina: la muerte (v. 33: «y los helechos finamente muertos»).

Se trata de un viaje imaginario entre las diferentes formas de hablar del amor. Ideal que proviene del pasado, pero que no se agota allí, antes bien, el retorno del verso nuclear lo restituye al presente para fraguar una actual poética de lo amoroso.

Tercera estrofa

El retorno del verso nuclear «No es el amor ni es negocio del alma» (tercera aparición del mismo verso –v. 34–) abre la tercera estrofa, donde se tiende un puente con el tema de la audición que había irrumpido por primera vez en el v. 14 («estaban gobernadas por el único metal que escucha: / el fuego») y luego en el v. 18 («y llegaba desde el río humoso, alzaba su voz , radiante aviso»). En ésta, la alusión retorna en el v. 35 enunciado como «es mejorar con palabras lo que creemos oír por primera vez».

En la cuarta aparición del verso anafórico (v. 34) irrumpe intempestivamente el deíctico <ahora>, y se instala como sujeto virtual de los otros, como un sujeto globalizante de todo lo desarrollado hasta aquí. La ubicuidad del deseo, efecto retroactivo, transmitido hacia atrás por la anáfora y la vuelta del verbo leído en el v. 46, <mira>, leído como imperativo, conecta con la inmediatez todo lo que se expuso en el tránsito de la enargia, lo equipara a la estampa como ecphonesis, pero en una cierta superación del pasado, gracias a la presencia del significante <deseo> en los últimos cinco versos.

Con el avance del poema, la negación del primer verso, «no quiero», suerte de instancia reflexiva, deviene significante de una falta, <el deseo>. Dicho significante, acentuado por su aparición en versos que carecen de verbo, instala la elipsis como la figura que se corresponde con el deseo en tanto y en cuanto incompletud.

En forma circular, además, el cierre nos devuelve una lengua que recuerda a otra lengua (la lengua girriana en diálogo con la otra lengua, tantas veces escuchada) que, a partir de las marcas prosódicas de la materia verbal, se hace trama significativa, y que hoy una red recoge como provocante tensión entablada entre el verso nuclear, el epígrafe y el título.

1.2.1 Recurrencias semánticas²⁹

La preponderancia de sustantivos (82) con respecto a los adjetivos (43) y verbos (34) – de los cuales 12 del verbo <ser> están conjugados en tercera persona del singular– nos lleva a prestar atención a esta recurrencia.

En la estrofa inicial (vv. 1-15) los sustantivos «alma» y «tiempo» (vv. 4, 10, 11), vinculados a los términos del epígrafe dantesco «bello» y «Amore», repetidos por el título y la obstinación del estribillo, se erigen como centro de una constelación de nombres que remiten insistentemente a ellos que, alusivamente, los reiteran. De este modo a su alrededor, se van conformando dos secuencias. La primera se pliega en torno a <alma> (vv. 1-9) que se irradia en: «mancha, cruz, alma, agradecimiento, redención, aire, aliento», palabras todas de marcado rasgo <espiritual>. La segunda, en cambio, se concentra alrededor de <tiempo> (vv. 10-15) vinculándose a: «fecha, historia, acción, tiempo, horas».

La primera secuencia adjetival califica al «alma» directa e indirectamente, puesto que, algunas veces, los adjetivos remiten transversalmente al sustantivo que los convoca. Los términos «inerte, transida, parapetada» (vv. 1, 3, 6) nos hablan del alma como algo indefenso, acongojado, que podría permanecer, aun así, a resguardo del tiempo, que, a su vez, está delimitado por una breve secuencia: «habituales, particular» (vv. 2, 11), serie en la que se inscribe el gesto persistente de la repetición y la diferencia.

Si aquello por lo que clamaban el epígrafe («era») y el estribillo («es») apuntaba a cómo hablar del amor y cuáles son sus palabras, el verbo *ser*, en modo indicativo siempre, se convierte en el rector del entero conjunto verbal del poema, a través de la reiteración del estribillo, ya que es el que lo define o lo niega (vv. 4-5, 10-11). Simultáneamente, en el abanico de sus tiempos, crea un puente entre el pasado y el presente, entre lo ya dicho y lo que se predica acerca de su esencia. De allí que las estrofas se configuren en dos tiempos: la primera y la tercera en presente; la segunda, en pasado. La primera arranca con una enérgica negación del verbo <querer> (v. 1), orientada a su objeto, a saber, los dichos sobre el amor y, a la vez que se asume el obrar del tiempo, se lo legitima, exhortando (v. 12: «debes saberlo») imperativamente a que se lo escuche (v. 14).

En la siguiente estrofa (vv. 16-33) los sustantivos «voz» (el decir, v.18) y «estampas» (la mirada, v. 26) rigen otras dos secuencias que los rodean. La secuencia verbal las acompaña e inaugura con un verbo (vv. 16, 20: «empezaban») que aglutina el origen de la voz (v. 24: «decía») y de la mirada, explicitada en vv.26: "Junto a la estampa representando la fantasía"

En el lugar de la voz (vv. 16-25): «corneta, aviso, versos». En el lugar de la mirada (vv. 26-33): «fantasía, mujer, frente, cabellera, manos, telarañas, estampa, patos, sombrillas, jardines, helechos», cadena lexical en la cual lo femenino está notablemente privilegiado a través de la inscripción morfológica, que dibuja un cuerpo de mujer, en franco contraste con la espiritualidad emergente de la estrofa anterior.

²⁹ Dada la extensión del poema es difícil establecer una única manera de considerar las recurrencias semánticas, un nivel semántico en estado de equilibrio, como se ofrece en modelos básicos de descripción, porque sería contradecir el propio y singular movimiento del poema.

La secuencia adjetival que cerca a la «voz», anunciadora de la mágica inauguración del mito, la presenta necesariamente como aquello que, aun desde una borrosa distancia, dice haciendo perdurar y que, aunque recatadamente, irradia y esparce una palabra que viene de antiguo (la del mito en el que está instalado también el poeta, a saber, el amador): «humoso, lejana, radiante, inmolados, pudorosos, distantes, anónimo, bueno, moderado» (vv. 18-24) no hacen más que constatarlo. La secuencia que propondrá la «estampa», la cadena tal vez más compacta y unívoca, pone de manifiesto de modo patente los atributos de la feminidad, su aspecto corpóreo y ambivalente, dado por la presencia de términos contrastantes: «accesible, suntuosa, rondada, compacta, lindas, crispadas, elegante, ilustrada, perfectos, muertos» (vv. 26-33).

En la tercera estrofa (vv. 34-46), como cerrando un círculo, reaparece el estribillo que percute nuevamente sobre vocablos presentados en la primera estrofa; así sucede con «amor, alma, esperanza, misterio, | (primera) vez», respectivamente ligados a <alma> y <tiempo>, y como recogidos con una red, también otros que remedan la segunda estrofa: «palabra, | sueño (representación figurativa), flor, hombres», relacionados con el «decir» y la «mirada», todas expresiones que se instalan en ésta última sección del poema como resultado de un <arrastre>. Se organizan, además, dos nuevas secuencias que dan cuenta de otras tantas versiones del amor circunscriptas a una tradición ya casi contemporánea: la primera se sostiene sobre un halo onírico: «alma, esperanza, sueño, enajenación, misterio» (vv. 34-39); la segunda, de índole desiderativa y nuevamente corpórea: «negocio, mitad, hiedra, deseo (vv. 42-45), revolución, cárcel, cuerpo, reinado» (vv. 40-46). Se arquitectura, de este modo, una suerte de contraposición en el seno de una misma estrofa, que intensifica aún más la aparente discrepancia entre espiritualidad y corporeidad manifiesta entre la primera y la segunda estrofa.

Dos secuencias adjetivas emergen aquí. Una de ellas, compuesta por «primera, seguro, ordenado, iguales, mejores» (vv. 35-40) que, remitiendo nuevamente a un tiempo primigenio, mítico, implanta una felicidad ilusoria, respaldada por cierta moral. La segunda secuencia, integrada por «dócil, triste» (vv. 44-46), contesta a la anterior a través de la irrupción anafórica (vv. 42-44) del deseo, un deseo que desplaza nuevamente al alma, y da cuenta, a la vez, de su propia tristeza.

De la interrelación estrófica puede afirmarse que se desprende una resignificación de las palabras que conforman el tratado del amor, escandido los pares de <alma> y <tiempo> por un lado, y <voz> y <mirada>, por otro, abismándose finalmente en el deseo íntimamente inscripto desde las estructuras sintáctico-retóricas como comprometido a la oscilación de una indecisión. Desde allí se vocan reminiscencias de una tópica retórica, la del amor con una fuerte carga simbólica connotando una atmósfera de rechazo por lo nostálgico, asumiendo una posición de debate acerca del amor y el paso del tiempo. Desde allí se interroga: ¿Cuáles fueron las palabras del amor? Tal estructura emerge en la oposición de lo cierto y de lo incierto de una tradición, certidumbre e incertidumbre, la forma de una tensión de lo nombrado en lo leído.

1.2.2 Nivel sintáctico

Primera estrofa:

El poema podría ser mirado en tanto y en cuanto estructura que tiende a la simetría,³⁰ una estructura que fija lógicamente el pensamiento, pero que lleva aparejado en sí, en la articulación de sus partes, un encadenamiento de funciones (*ut supra*) que abren un espacio de indecisión entre sujeto y objeto –gramatical y lógico– comenzando, justamente, en aquello que sería posible considerar como el eje de tal fenómeno: el estribillo. ¿Cuál es el sujeto de tal enunciado? Frente a este interrogante, se abre un abanico de múltiples posibilidades. ¿Quién es el sujeto del saber sobre el amor que el lector busca?

Podríamos postular que la estructura del poema, seguramente anclada en el verso, pero no en una métrica inflexible, se arquitectura sí sobre un riguroso esquema sintáctico, que se distancia de aquéllo que se <cantaba> en el epígrafe dantesco. Aún en el endecasílabo pero en una versión menos pasional, más distanciada y lúcidamente <lógica>, de actitud reflexiva para con su objeto. Hablamos de una estructuración cuasi simétrica porque muestra, a través de la sintaxis, en la especialidad del poema, una configuración que transmite iconicidad, el signo lingüístico se acerca al ícono: muestra lo que dice. Pero paradójicamente, si gran parte del poema obedece a tal suerte de simetría, proponiendo una sintaxis en un ordenamiento repetido, hacia el final, irrumpe un elemento asimétrico que desestabiliza la lógica a través de las oraciones unimembres que traen, no casualmente, la entrada en escena del <deseo>.

³⁰ *Simetría*, según DRAE: «Correspondencia exacta en forma, tamaño y posición de las partes de un todo». Es que según Jakobson la sintaxis traspasa los límites de la lengua y es propia de otros sistemas semióticos. De allí que el poema se preste a ser mirado como si fuese un cuadro. Tal representación lograda a través de los signos de análisis metalingüístico nos permite arribar a un esquema sintáctico que diseña la alternancia de constantes y variables de lo que enmarca el orden del sonido y del sentido.

[<>] [()(<>)] [()(<<>>)] 3 o

Segunda estrofa:

[()(())] [<<>>] [] [] [] [] 6 o

Tercera estrofa:

[() ()] [() (<<>>)] [()] [() ()] 4 o

1.2.3 Nivel discursivo

Desde la intersubjetividad, correlación (o abismo insalvable) de subjetividades nace un saber sobre el deseo, cuya interrogación se hace insalvable ya para la propuesta de una teoría. Desde allí se abre hacia la relación metatextual –o metateórica–.

Un sujeto del enunciado se abre a la polifonía de una enunciación sometida al proceso de búsqueda, de construcción de una tradición que devendrá dimensión histórica. Debatirse de un rechazo orientado al otro desde el primer verso fuertemente implicado por un lexema como <quiero> en su reconversión hacia lo que es el <deseo>, recién nombrado al final. El poeta sabe lo que no quiere con respecto a la posible reflexión de lo que es el amor, a todo lo que escuchó y se dijo sobre él instala una serie de comparaciones que se dan a través del paso del tiempo en su transcurrir y la obliteración de lo que muere en él, lucha agónica entre vida y muerte. Propone al lector sumergirse, intervenir en una discusión que lo comprometerá a tomar posiciones en torno a un objeto que depende del otro presentado como su atributo, la belleza, pero de una manera en que se intercambian permanentemente sus posiciones respectivas. El poema como enunciado, un eslabón más en la cadena de enunciados, propios de géneros discursivos secundarios literarios (Bajtín). Una voz que replica se comienza a oír con la firmeza de una negación («No te quiero...»), que lo instala en una certeza y que, con el correr de su decir, se va desdibujando. Un querer que se sumerge en la interlocución propia de su discurso, con las distintas voces y procedencias como trabajo del obrar de una memoria, la memoria de un género, el de lo estético-poético. Debate entre voces litúrgicas, religiosas, mitológicas, literarias, que se instala en un presente, donde lo que se venía marcando como lo polifónico del enunciado por la negación, se hace ironía y tambalea la reflexión: hace zozobrar posiciones convencionalizadas con respecto al amor. La interlocución de un yo y un tú, un amador y una mujer (¿?), un poeta y su poema (¿?), un poema con su género (¿?), un sujeto de la escritura y un sujeto de la lectura (¿?), uno que inscribe (o se inscribe en una tradición) y la lee al mismo tiempo, proponiendo la misma tarea al lector. Sujeto de una búsqueda que en su primer libro se debate por dónde empezar, por cuál es el comienzo y qué se hace con el pasado, sujeto que rechaza los clisés y se alerta con respecto a lo inestable del juego del deseo.

Sujeto que se apropia de una lengua, pero que no se deja percibir del todo como definitiva (aludiendo a las dos márgenes sobre las que se fragua: el español y el italiano), voz de un cuerpo ausente (el de una lengua, el corpus textual, el cuerpo que sostiene la voz), que no está del todo allí: puras estampas que ocupan lo vacío de una enunciación atrapada en el juego de lo imaginario; concierto polifónico de todo lo dicho por una cultura. De allí, la extrañeza sobre lo que se representa, y una representación como dramatización ^(Barthes).

Desde los primeros bloques la sintaxis acompaña el vaciamiento del <yo>; se habla de una ausencia que, por un lado, es percibida como real, pues la voz que nos nombra, la del desconocido detrás del poema, es una voz de cuerpo ausente, de un sujeto que no está. Se establece una relación insalvable, si sólo son estampas y palabras los que definen al amor: el vacío también será el lugar del cuerpo. Es ése un vacío que fue ocupado por el lenguaje, los dichos sobre el amor, sus tratados (las palabras sobre el amor como una continuidad), pero que se quiebra con la irrupción del instante, con el «ahora, la piedra del deseo...» (v. 42). Se pierde el instante y se pierde el contorno del sujeto, se impone la acción cíclica que continúa a través del tiempo. Lo gana la ironía; se deja oír una voz que asume el desafío de continuas reelaboraciones mediadoras en

un proceso de significación que se encuentra en constante expansión. Reelaboraciones que se metaforizan en el deseo como el verdadero artífice que impulsa la búsqueda.

Los versos epigráficos son el retorno de una voz perdida que insiste en el habla del amor, en ese retorno se desdibuja el sujeto, donde los márgenes entre quién habla y aquello de lo cual se habla, vacilan en una repetición infinita que se vuelve canto y donde una articulación imprecisa de la palabra instala otra melodía y otro ritmo: lo olvidado. El verso adviene como experiencia del pasado hecha presente: el habla de Dante rige el habla girriana. Del mismo modo, los significantes gobiernan en este alguien que se vale de ellos para interrogar a la poesía, pregunta que le vuelve como el fuego «el único metal que escucha», para descubrir tanto su inscripción como sujeto, tanto como el modo de atadura de su deseo. Apetito de publicar una verdad que se le resiste, pero para sentir que lo que dicen las palabras es lo impropio; y será un sujeto interpelado en un entre lenguas y llevado al juego del equívoco allí adonde se espera cierta unidad.

En el mismo movimiento en el que se involucra al objeto del deseo, a la inadecuación propia de todo lenguaje de nombrar y ser nombrado que arrastra la palabra, a la discontinuidad que instala un orden arbitrario con pretensiones de naturalidad, tal como sus relaciones lineales, jaqueadas en su irrupción instantánea por la simultaneidad de una imagen que pretende imponerse inútilmente como una, en el murmullo plural de una vecindad que puja por ocupar un lugar en el sintagma, el objeto se presenta como la cosa inabordable.

Es así que queda en el enunciado la mácula de una realidad perdida, que el poeta rechaza: «No te quiero como una mancha...» (v. 1). El poema, en su acontecimiento como enunciación que se duplica, es presente abierto, y entabla una correspondencia, como carta cuya destinación son los otros poetas, con los que parece disentir respecto a la valoración de cierta necesidad histórica de asumir posturas vanguardistas (epígrafe: «*Bello era trattare alquanto d'amore*»; vv. 4-6: «No es amor ni es negocio del alma, / es un agradecimiento dispar y sin rigor, / redención parapetada en los atardeceres»).

Hace señas en cuanto a una toma de posición tácita que lo aleja de aquellas manifestaciones de rigor, tales como publicaciones en revistas, y alerta, con astucia, en un doble juego, que entrar en polémicas no es parte de su estilo.

Será la escritura epigráfica la que marque una toma de posición que tiene efectos en su presente. Se halla estrechamente enlazada al proceso de traducción y estará involucrada en todo lo que la concierne.

Desde este poema liminar se propone asumir la tradición de los clásicos en las marcas de una lengua que las aloja.

El verso es la herramienta de una experiencia emocional que conecta a su vez con el afuera y con su presente. Un contexto de tradición del presente en el cual la cuestión de la forma, y el amor son referentes predominantes. Veamos quiénes son sus interlocutores.

El yo y los otros, que conforman esta primera estación, se inscriben en ese sitio destinado a aquellos que consideran que tradición no es letra muerta (al decir de Herrera, refiriéndose a Borges). Y aquí Girri se involucra con Borges, apelando, como éste último, a un verso libre moldeado por el verso tradicional.

2. Playa sola (segunda parte del libro homónima al título de la obra)

Los veinte poemas que siguen a los poemas sobre el amor, como segunda parte, bajo el título de *Playa sola*, homónima al libro, están precedidos por un epígrafe de Ungaretti que relanza la textualidad a la contemporaneidad y concentra las significaciones orientadas hacia un presente.

Este giro desde la tradición clásica y la lengua italiana, tomadas como punto de partida, permite la consideración de teorizaciones más contemporáneas: de los dichos sobre el amor al amor a las palabras; el amor sobre los dichos en la poesía acerca del amor.³¹

El epígrafe de Ungaretti: «Senza miraggio porto la mia anima» (Il porto Sepolto).³² Aquí se abre el sentido hacia dos poemas de Ungaretti: Peso, al que pertenecen los versos epigráficos, poema donde se compara al poeta con el campesino que se confía de una medalla que parece protegerlo camino hacia un puerto.³³

Il porto sepolto («el puerto sepulto»), que titula tanto al libro de Ungaretti como uno de sus poemas, es una metáfora que aparece en varias partes, inicia en la idea de la traducción de una orilla a otra. Esto que se conjuga con el dantesco recuerdo del traslado de un muerto a otra orilla con una moneda en la boca (Caronte). Está en toda la poesía de Girri y sostiene su práctica de traducción. La carga que se lleva a la otra orilla lleva un muerto que revive en esa diáspora, un exilio del lugar; la barca y el río llevan la carga muerta o viva, de una lengua a otra. En el caso de Ungaretti es Caronte quien lo hace, con todo el trasfondo de la cultura griega que allí se abre. Dante asimila la griega y la latina conjugadas. Cuando afirmamos que la epigrafía es el mecanismo constructivo, lo pensamos como un barco que va por todos estos puertos: idea del traslado, de la metáfora, movimiento metaliterario que otorga a la epigrafía un lugar clave. Siempre se reiteran estos hilos de los que nos haremos para el análisis. Los versos del epígrafe, que hablan de esperanza («miraggio») contestan, de algún modo, a los versos del Dante que son reconocibles como hipotexto: «Dejad vosotros, que entráis, toda esperanza», con los que termina el primer cántico de la Commedia.

El epígrafe orientará los vínculos que se entablan entre los poemas de este libro y su declaración en los siguientes poemas, que darán cuenta del intento de una autodefinición, un testimoniar de un proyecto y las razones que lo impulsan.

Se trata de una apelación, de un retorno a las preguntas sobre el lugar que ocupan las diferentes lenguas, acerca de los recónditos artificios, de la parte técnica del uso de la lengua, del verso y de la rima. Amor y quehacer poético, debate entablado en torno a un cuerpo asediado, atrapado «en el oscuro hermetismo pasional del cuerpo concebido como un círculo infernal que puede producir relámpagos de

³¹ El epígrafe del segundo capítulo encabeza los veinte poemas que le siguen, el último de los cuales se titula homónimamente *Playa sola*. Lo que se abrió como «miraggio» desde el epígrafe, se responde en el poema *Playa sola*. Así reabre la paradoja de la esperanza en la espera.

³² Traducimos: «Sin esperanza llevo mi alma».

³³ La estrofa entera del poema en lengua original dice: «Vi arriva il poeta/ e poi toma alla luce/ con i suoi canti/ e li disperde/ Di questa poesia/ mi resta/ nulla di inesauribile segreto (*Il porto sepolto*). La traducción de Alonso, poeta y

poesía, resplandores que levanta la revelación del secreto del mundo y la propia alma. Éste es el don de la intuición poética». (Herrera: 1996)

En el comienzo de la construcción de una historia que no ha llegado a una `pubertad, a saber, la de la literatura argentina, no puede sino hacerse alusión a la corta edad de la misma que, sin embargo, se proyecta como espera de su madurez. Si bien la densidad semántica es un pilar inexorable de este poema, como lo vemos a través del término citado, se hace patente el canto del poeta: canta, está cantando, aunque no ya con un canto perfecto como el que correspondía a la tradición clásica sino, por ejemplo, con un endecasílabo sesgado, ése que se disimula, por aproximación, en el v. 2, y, como verso escindido, en los vv. 28-29.

El título es también sugestivo: en él se hallan una palabra aguda seguida de otra grave; la alternancia de vocales abiertas y cerradas, por su parte, parece mimetizar el canto. En las palabras de fin de verso del primero y del segundo, se invierte el orden de acentuación establecido en el título: aquí la grave precede a la aguda, conformándose, así, un virtual quiasmo acentual, como si se tratase de acentos (con todo el espesor semántico que el término posee)

que responden a otros anteriores. En los dos últimos versos un imperfecto se repite en fin y principio de verso: «Pero yo no podía, / no podía saber [...]», repetición que predica acerca de una imposibilidad y de un desconocimiento: no poder saber, y, por ende, desconocer el momento exacto en el que sobrevino la muerte de Dante equivale a afirmar que aún está latente la posibilidad de que esté vivo. Existencia, presencia inextinguible que es provocación y, a la vez, reclamo destinado a los contemporáneos del poema. No se opera un regreso a Dante, sino que el florentino vuelve a estar presente. Dante, se estaría afirmando, es aún actual.

Si puede el poeta aceptar la voz de otro poeta en la propia, la de Dante, en el plano de la escritura, se avizora un giro introspectivo, una lucidez autoanalítica.

El examen

1. Rodeado de misterio,
2. inquieto y vulnerable como una estatua
3. asistiendo sin fe a los pactos del mundo,
4. emprendía la tarea de escucharme. (Ibidem)

igualmente, su condición de solitario.

Historial impúber (I)³⁴

[...]

En esta tierra,
blando fruto blanco, con mujeres de mediana
devoción,
soy un guía. Lleno de gestos y nada ligero
llego a un museo lindo,
donde está la cama de la zarina,
donde se entra con calzado especial,
donde yo hablo en las dormidas antesalas,
donde los vitrales son espesos como flores
acuáticas

La última residencia es helada.
Un claro bostezo de campanas
me sepulta en la aridez dichosa de los
otros. (Girri:1977,0:P:1)

Historial impúber (II)

1. Sorprendido, recompongo el orden antiguo,
2. y retorno a la escamosa vanidad
3. hecha de arrugas respetables,
[...]
28. Pero yo no podía,
29. no podía seriamente saber cuándo murió el Dante. (Ibidem)

De gran potencia semántica, un autoexamen, como especie de balance, aceptación de la experiencia transitada por los dichos sobre el amor y la poesía, lo lleva a ponderar sus propias palabras por lo que ellas tienen de papel protagónico. Asume sus palabras. Acepta el misterio que en ellas se aloja y acepta,

traductor argentino, dice: «Aquí llega el poeta / y después vuelve a la luz con sus cantos/ y los dispersa. / De esta poesía/ me queda/ esa nada / de inagotable secreto.»

³⁴ Recurrimos a esta numeración entre paréntesis, puesto que hay dos poemas con el mismo título.

Nocturno

- | | |
|--|--|
| 1. La calle bajando | 15. antes de eso, |
| 2. es una ola indiferente y ácida, | 16. asistías a la vasta cena con duques y |
| 3. y el Fervor, desconocido. | marqueses, |
| 4. La calle bajando, | 17. ensuciando a conciencia los vestidos de |
| 5. pasan los adúlteros entre madrigales, | seda. |
| 6. desafiando el olvido como osados | 18. (Ilona, campesina sin esposo, es mi amor |
| pordioeros. | caído.) |
| 7. Tristes, | 19. Tanta destrucción y tanto olvido, |
| 8. quisiera llevarlos a un sótano de lino, | 20. confirman mi presencia en el rebaño, |
| 9. mirarlos, | 21. y estoy solo como un espejo sin eco, |
| 10. y esperar con ellos los falsos ensueños. | 22. como un vidente. |
| 11. La calle bajando, | 23. Estoy solo, |
| 12. mana el dulce vino de Ilona, | 24. a pesar del manso Virgilio, |
| 13. como un alga doliente que se prolonga y | 25. a pesar de las sirvientas olorosas, |
| vive. | 26. y el callado río, sensible a lo eterno. |
| 14. ¡Oh tú!, la del amor único, | (Ibidem) |

Desde una perspectiva semántica, lo que baja, lo que desciende, el movimiento de la ola, sinécdoque del mar, el poema, las alusiones a la tradición clásica (vv. 24-26), al «Fervor» borgiano, al ultraísmo (vv. 1-3), las alusiones al modernismo (vv. 16-17), todo queda atrás, se olvida, y un poeta y un poema quedan solos, a la espera de la escritura.

La calle bajando... después será la ola. Anticipa la soledad de la playa. En lugar de la futura playa, hay una calle en declive, a modo de bajamar.

En el epíteto otorgado aquí a Virgilio, «manso», se oye por medio de una sutil paronomasia, el nombre de Manzi, como cita del contexto. Se escucha «Barrio de tango» y arrastra también a Enrique Cadícamo, «Muñeca brava»: «Che madam que parlás en francés». Se amalgama así lo clásico con lo contemporáneo, hecho presente en las calles por donde bajan los adúlteros, allí donde emerge la urbanidad escenificada por Borges: «el Fervor desconocido» (v. 3).³⁵ Algunos versos, podría postularse, aluden a ese escenario y proponen un interrogante: ¿quiénes integran el «rebaño» [«Nocturno», v. 20], que se pasea por ese paisaje al cual la voz dice pertenecer?

Al tiempo

1. (Quien sepa consultar lo anónimo,
2. y conozca el firme, incomunicado descuido
3. que preside mis hábitos más altos,
4. escuchará sin aturdirse estas huellas.)
- [...]
25. Boca enorme, lúcida, monótona,
26. dueña del olvido y con el delirio a cuestas,
27. siempre desvaneciéndose y anterior a todo,
28. en tu sombra inasible
29. se afana la esperanza.

(Girri:1977,O:P:I)

³⁵ En el orden de la crítica, esta enunciación coloca a Girri en posición de interlocución en el recuerdo de otro comienzo, el del Borges de Fervor de Buenos Aires, que Pezzoni lee como un fervor juvenil de proclama ultraísta. Y aquí cita a Borges: «Todos viven en su autobiografía. ¡Todos creen en su personalidad, esa mezcolanza de percepciones entreveradas de salpicaduras de citas, de admiraciones provocadas y de puntiaguda lirastencia! [...]» (Cf. PEZZONI:1985)

El dicho bíblico («quien sepa escuchar que escuche») impulsa al reconocimiento de una «boca enorme» (v. 25). Es en la escritura, en efecto, donde habrá que depositar la esperanza, en medio del escepticismo tanto frente al ultraísmo como al modernismo, en medio del recelo profesado hacia el surrealismo y el romanticismo. Se halla, pues, en la búsqueda de otra manera; ser «guía» de un rebaño exige antes asumir el descenso como ascesis inversa. (Pretensión semejante arrastrará hacia una soledad por la que transitan aún un poema a la espera de lectores). Tal descenso, emparentado con la tradición órfica, fue anunciado ya en su primer poema: «El amor». Uno de sus versos, «El único metal que escucha es el fuego», cobra de esta suerte, distintas connotaciones a partir de las diferentes interpretaciones que pueden realizarse desde la mirilla de la tradición. La lectura del trayecto del viaje imaginario que el libro ofrece desemboca en el poema final, punto de arribo en el que el sujeto lírico maldice su cansancio y acusa el rencor resultante de la inutilidad de la búsqueda, habilita la vacilación, como también el despojo de toda esperanza, paso previo a la aceptación de la soledad en el que está sumido todo poeta. El poeta, de este modo, es el hombre que se compromete a perder: el hombre en tanto y en cuanto remordimiento del mundo.

Con el poema homónimo, cierra el libro.

El epígrafe nos llega en lengua italiana («*Senza miraggio porto la mia anima*»). Se entabla así entre el título y el primer verso del poema una relación fonológica y prosódica con el epígrafe. Se repite el recurso constructivo que ya hemos visto en el poema liminar «El amor». Una prosodia, juego aliterante, mima las palabras de la lengua extranjera del epígrafe en la semejanza vocálica. El conjunto de vocales del verso epigráfico (e-a / i-a-o / o-o / a / i-a / a-i-a) son las mismas que presenta el verso que enfáticamente se repite en el v. 1 y el 9 del poema: «Vivo execrando la esperanza.»

El primer verso ocupa, él solo, la primera estrofa. Por la disposición que asume en el entero cuerpo del texto, como sumándose al quehacer paratextual, casi borrando los límites entre el paratexto y el texto, pareciera proponernos una subtítulo, reforzada significativamente por la repetición posterior (v. 9).

La segunda va del v. 2 al 8, y la tercera y final, del 9 al 16, que cierra el poema. Clausura a la segunda el verbo *significa* y es de grande potencia semántica dispuestos en modo especular, visualmente, condensándose allí, un carácter declarativo, afirmativo.

Playa sola³⁶

1. Vivo execrando la esperanza.
2. En los atardeceres resignados,
3. definitivamente,
4. lejos ya del espejismo y la zozobra,
5. como un hombre sin ciencia y alma crispada,
6. despojado como un suicida,
7. hago lo que cada uno hace cuando conoció la infamia.
8. Significa esto gritarme que la lucidez es mucha.
9. Vivo execrando la esperanza,
10. y aunque no hace mucho ambicioné una muerte por
11. aclamación
12. extendiendo mi pobreza, tan irreal como yo mismo,
13. sobre las cosas comunes pero que me son ajenas.
14. Es mi fe,
15. mi penetrada fe en acecho,
16. que desciende, desciende.
(Girri:1977,O:P:I)

³⁶ Poema final de obra.

En la primera estrofa, el gerundio «execrando» (del lat. *exsecrāri*, condenar y maldecir con autoridad sacerdotal o en nombre de cosa sagrada), regido en la construcción verbal por el verbo <vivo>, que destaca su aspecto durativo, cae sobre lo que es su objeto directo: <esperanza>, emergiendo así la tensión propia del choque antinómico entre lo que se rechaza y lo que fervientemente se espera, ambivalencia no resuelta, y en constante configuración. Desde una perspectiva global, sabemos que esto se traduce en el deseo de escritura. El objeto de la espera es la poesía, espera que está soportada por el deseo, el trabajo de la escritura y el trabajo sobre el trabajo de la escritura.

La pausa, el espacio en blanco de una línea sin palabras, el silencio que se abre a partir de esta exclamación (ecphonesis), prepara el advenimiento de un cambio en la ubicuidad del sujeto lírico y permite interpretarlo como distanciamiento y acercamiento, al mismo tiempo que como tránsito a una entrada diegética con que se accede a la historia ya caratulada de <impúber>. Movimiento éste que, en la segunda estrofa, se dibuja en el arco que se extiende desde el v. 2 al 6; se abre allí, en efecto, la posibilidad de una reconstrucción del posible contexto a través del encabalgamiento de circunstancias de tiempo y lugar. Se instala un sujeto lírico que comprende, que resignifica la furia inicial, que convierte el grito en palabra, confirmándose así, el espacio tranquilizante de reflexión: «Significa esto gritarme que la lucidez es mucha» (v. 8).

El epígrafe colocado para la totalidad del capítulo de *Playa sola* completa, replica, reabre la paradoja de la espera y de su objeto. Se reinstala, entonces, la cadena semántica del poema anterior. Lo asociamos con el final de «El amor», de *Playa sola*: «Ahora, la piedra del deseo, la revolución del deseo, la honradez / del deseo» (vv. 42-43).

Desde un punto de vista sintáctico, desde el centro virtual del poema, el multifuncional deíctico «esto» (v. 8), anafórico, en el primer caso, señala lo dicho y lo hecho hasta allí: «hago lo que cada uno hace cuando conoció la infamia» (v. 7). Si atendemos a lo semántico, la etimología de la palabra «infamia», derivada del latín *fama* (*m*), de *fāri*, «hablar», postula su contrapartida en el vv. 10-11: «muerte por aclamación».

Se habla de un quehacer en tanto y en cuanto anagnórisis, en un sentido lato: reconocimiento de sí por medio de una mirada clara y retrospectiva, un hacer nacido de ese descenso que implica la deshonra, a saber, la disminución de la estima de la persona o la cosa, el descenso hacia la <fe> o el fortalecimiento de la misma, un descenso mimado en el movimiento del mar sobre la playa que oscila entre la desilusión y la esperanza, mostrado por la disposición concreta de los versos sobre la página.

En segunda instancia, el <esto> representa también el sujeto de una frase verbal («significa gritarme que la lucidez es mucha»). En tercer lugar, como elemento también catafórico, por proyección, puede constituirse en sujeto del verbo copulativo <es>: «Es mi fe» (v. 14), término, éste último, recortado en el v. 15 a través de una duplicación y de su reducción semántica a través de un adjetivo: «Es mi fe / mi penetrada fe», marcando otro grado del sentido que anticipará el advenimiento de la resolución de una tensión por la relativa final que asume la forma de una enfática: «[...] desciende, desciende» (v. 16).

Desde un punto de vista intertextual, el poema plantea una relación metaliteraria: la tradición y su rehechura en la actualidad. Si vive execrando la esperanza, en el sentido banal de la verdad del corazón, lo hace contra los románticos, no contra la espera de la escritura. Execra la escritura romántica pero no la espera de la escritura. El libro, en efecto, abre con una teoría sobre los dichos sobre el amor y cierra con un poema que le otorga nombre al libro, con la consecuente reafirmación de la autotextualidad: el libro habla de sí mismo, de la intertextualidad en el campo de la traducción y de lo metaliterario respecto de lo viejo y lo

nuevo. Vuelve el juego del <miraggio> de Ungaretti («*Senza miraggio porto la mia anima*»): el sujeto solo frente al lenguaje, como un especie de ángel que tiene toda la tradición sobre sus espaldas y rechaza aquella esperanza que llega entrañablemente ligada desde el pasado a Dante y, en su presente, al romanticismo y a la escritura automática. Si bien recupera en muchos versos la forma de Dante, por ejemplo el endecasílabo, recuerda y asume como propio el lema dantesco también: «Dejen los que entran la esperanza afuera». Niega lo oracular del canto dantesco, y experimenta lo que, al decir de Bloom «comienza con una constatación, no la de una caída, sino del hecho de que nosotros estamos cayendo. No se trata de «Soy un hombre caído» sino de «Soy un hombre y estoy cayendo [...] estoy cayendo de mí mismo» (Milton). Cuando esta conciencia del ser se eleva a una altura absoluta, entonces, el poeta se golpea contra el suelo del Infierno, o más bien, llega al fondo del abismo, y, con su impacto, crea el Infierno [...]. Allí y entonces, en ese mal, encuentra su bien, escoge lo heroico, conocer la condenación y explorar los límites de lo posible dentro de ella». (Bloom:1991)

Desciende, descende, no es una caída, es lo que le viene a él como una relación, una compañía, no está en el aire, está acá, está a nuestra altura. Lejos del espejismo y la zozobra se presenta como sujeto lírico con todas las contradicciones paradójicas que proporciona en el medio de la ambigüedad.³⁷ Lo que ha descendido después de la ola, lo que nos queda. El juego de las mareas. Lo que trae al subir, lo que se lleva al bajar.³⁸

La discusión que entabla entre pasado y presente, con su presente y con el pasado, se inscribe en un lugar de la institución literaria. Lo hace a través de la memoria de lo que significó Ungaretti como punto de clivaje, bisagra entre el romanticismo y el simbolismo. Apareció como: «No te quiero como una mancha inerme» (v.1) pero también «Esa mujer tan accesible y suntuosa» (v. 27).

En *El tiempo que destruye* (1950) retorna Ungaretti en otro epígrafe: «*Al fondo del vostro silenzio / si fermeranno, / cose consumate*».³⁹

Si bien las cosas se consuman por el paso del tiempo, aún están en nosotros, como también los ideales. Todavía se escuchan, en efecto, las voces de «Los muertos». El pasado adquiere, así, el espesor de un fertilizante: materia, humus, para la nueva siembra.

³⁷ Volveremos aquí al referirnos a *En la letra, ambigua selva* (1972).

³⁸ ¿Como los gnósticos? Allí donde la caída del espíritu y en el recuerdo oscurecido de la pureza original el acto de crear sería una consecuencia de la caída, rebelión de un demiurgo contra Dios?(Bloom:1995)

³⁹ «En el fondo de vuestro silencio / se detendrán, / cosas consumadas» "Sentimiento del tiempo" (la traducción es nuestra)

Los muertos

[...]

11. Jamás se acaban, están en nosotros,
12. y la privación de lo que cambia los hace fuertes.
13. Aceptaron, no la quieta convención
14. Del vencido indiferente acatamiento al pasado
15. Con que la deslucida tristeza familiar
16. Los compadece y supone retenerlos,
17. Sino el imperceptible tejido de la creación
18. Agregando nuevas capas, más edades,
19. Para el cuidado rosal de sus campos,
20. Para la sustancial tierra que los nutre.

21. Jamás se acaban, están en nosotros,
22. Saben su sentido y a qué mundo pertenecen,
23. Y estarán en nosotros, viviendo de nosotros
24. En medio de lo que expresamos para amar o despedirnos,
25. Surgiendo del pensar sobre lo que ya nada nos importa,
26. Prefigurados en el monótono sueño del descanso
27. Y en el suspiro que desciende del rostro a la emoción.

[...]

35. Hablo de ellos en general;
36. A los recordados amigos,
37. A los medio hermanos que recibí y dejé
38. Fuera de la bendición o el afecto
39. Debo apegarme de otro modo. (Girri:1977,O:P: I)

Permanece, de esta suerte, el juego entre la aceptación sumisa de una convención que proviene del pasado (v. 13) y el «[...] imperceptible tejido de la creación» que ha sido y ha de ser nutrido sustancialmente: referencia metapoética, la propuesta de rehacer la materia artística heredada presente en lo que expresamos. Girri acepta el pasado en la medida en que halle suelo fértil para agregar «[...] nuevas capas, más edades» con el fin de acceder a una expresión «para amar o despedirnos» (v. 24), en búsqueda de un nuevo modo de acercamiento («debo apegarme de otro modo»). En la obra se reinscribe por medio del quehacer epigráfico la voz de quienes «Jamás se acaban, están en nosotros» (v. 1, repetido en vv. 11 y 21, a modo de estribillo). Por lo tanto, aquello que parece haber muerto, en realidad perdura y se convierte en el humus, en la condición sustantiva de lo que nacerá: su palabra. Se trata de una metáfora de relevante valor: «Para el cuidado del rosal de sus campos, / Para la

sustancial tierra que los nutre» (vv. 19-20). La palabra de los muertos está en *Los Epitafios*, cierre y culminación del libro, lleva el siguiente epígrafe: «Instead of dirges, this complaint» («En lugar de cantos fúnebres, esta queja»),⁴⁰ inscripción lingüística que redobla la vinculación necesaria entre lo que muere y lo que ha de nacer. Si algo queda momentáneamente cerrado con el italiano, algo nace con el inglés. Como napas subterráneas, a una lengua se le sobreimprime otra. De los «atardeceres resignados» (v. 2, ps⁴¹), a la noche (v. 1), en la cercanía rioplatense, invernal, el viento de «agosto», una queja solitaria, espera a un lector en otra lengua, la inglesa. La inclusión de este epígrafe en inglés anticipa lo que vendrá. El poema de King ocupa un lugar estratégico, en doble sentido: anuncia la posibilidad de que los epígrafes se inscriban como epitafios (tema sobre el que volveremos posteriormente), y señala al lector lo que pueda traer al poema otra lengua. Anticipa la futura tarea de Girri traductor en lengua inglesa y cobra presencia lo narrativo del poema que encausa hacia lo prosaico del verso.

Como llamado al caminante que pasa ante una tumba, el epitafio se dirige al viajero. (Guzmán:2005)
El verso, impregnado de una melodía cercana a la del neorromanticismo y el simbolismo, por la métrica ceñida al endecasílabo (vv. 1, 2, 4, 7), por el ritmo acentual, persisten los procedimientos ya descriptos, por lo narrativo busca otro cauce.

V

Ahora, tú de súbito anochece
Y mientras el duro viento de agosto
Escarba olfateando la podrida raíz
Que se aferra a tu singular provincia,
Aguardarás en la clausura lo perdido,
Como un escrutinio, nacer interminable,
Hasta que pueda yo caer del tiempo
Y en mi despojo tu horizonte se haga centro.
(Girri:1977,O:P:I)

⁴⁰ Este verso pertenece a «The Exequy by Henry King» (s. XVI). El canto es la queja frente a la pérdida. El poema, por lo tanto, se transforma en fuente de esperanza y consuelo, puesto que en él perdura la imagen del ser amado. Exequia [(del lat. «exsequiae, -arum») f. pl. Cultos y solemnidades religiosas que se hacen por los difuntos] es un término que designa los ritos funerarios. Se convierte entonces el poema en rito. Canto y queja, es una de las exploraciones más profundas de dolor en la poesía de inglesa. T. S. Eliot, en un ensayo sobre los poetas metafísicos, establece un puente entre King y Donne. Muy probablemente, Girri no lo desconocía.

⁴¹ De aquí en más, así abreviaremos *Playa sola*.

Capítulo II

2. El camino hacia la prosa

La consideración de *Examen de nuestra causa* (1956) y de *La penitencia y el mérito* (1957) sitúan de una manera más cercana la valoración de lo que aparece como momentos de definiciones en lo que respecta a perspectivas de estilo. Comienza con ellos un cambio manifiesto en el manejo, en el trabajo con la palabra poética, y una apertura hacia lo prosaico como momento de afirmación estilística.

El libro ec,⁴² dividido en partes, como todos los otros, responde a un reordenamiento posiblemente llevado a cabo con posterioridad a la ejecución de los poemas, y motivado por leyes internas de un conjunto virtual. El título, en una primer persona ampliada («nuestra»), <yo> más un <tú>, o un más <ellos>, se refiere a un contexto: llevar a cabo un examen del propio quehacer. Es éste un gesto introspectivo que va aparejado a la necesidad de reconversión del aparato verbal: reducir el <esqueleto> del mismo a lo necesario, a lo indispensable en pos de la instalación de una lógica discursiva propia de la materia poética.

Nuestra hipótesis del mecanismo constructivo paratextual permite que la misma se despliegue, de manera notable, por la forma que adquieren los epígrafes, los subtítulos, los poemarios, que a su vez llevan sus propios epígrafes. Estrategia de esta paratextualidad es la pretensión de un cambio de perspectiva, un viraje orientado hacia la prosa. «Buscará la posibilidad de una concisión epigramática, de una sintaxis estricta en el español, cosas que en un principio le parecían inalcanzables». (Torres Fierro:1978) También en el decir de Pezzoni, según lo afirma H. Castillo: «[...] parece ir cediendo a una concepción de la poesía acuciada por la necesidad de lograr una estructura, uniforme, una fijeza ante el desconcierto producido por la contemplación de la realidad como ámbito de opuestos irreconciliables». (Castillo:1983) Asume, de este modo, una posición ética sobre un decir prosaico en aras de una concisión, distinción y claridad superlativas. Surge entonces la pregunta sobre aquello que ocurre cuando la lírica se aproxima a la narrativa y la sintaxis se hace más regular, cuando la elipsis merma y la metonimia prevalece, cuando los sustantivos adquieren una dimensión semántica dibujada como formas de realidad, en un orden no estático sino dinámico, con una marcada insistencia en el verbo <ser>. ¿De qué manera el pronombre demostrativo instala el juego de cierta cercanía con lo real? ¿Qué es aquello que el oyente debe añadir para que el sentido se torne comprensible en los momentos de intertextualidad, fenómeno que trae aparejada la figura conocida como alusión? ¿Qué ocurre cuando el verso logra la justeza de la definición, cuando el lenguaje se propone decir y mostrar?⁴³

ec consta de cinco poemarios, que lo proponen como modelo de una intensa inscripción paratextual. Del primer poemario, *Soy lo que hago*, nos detendremos en los siguientes poemas: «Palomas», «Soy lo que hago» (homónimo del libro) y «Acto de fe». Del poemario *El monarca y ángeles*, lleva por epígrafe «Pues a tus ángeles mandará acerca de ti que te guarden en todos tus caminos» (Salmos: 91, X)», consideramos la relación que se entabla con el poema «Cada noche».

⁴² De aquí en más, así abreviaremos *Examen de nuestra causa*.

⁴³ Consideraciones surgidas a partir de la lectura del trabajo de BOSSI, Elena(2001) A.— *Leer poesía, leer la muerte*. .

Del poemario *Examen de nuestra causa*, homónimo del título, cuyo epígrafe reza «Comprendo muy bien, dijo Dios, que uno haga su examen de conciencia ^(Peguy: *El precursor*)», en su relación con los poemas IV y V.

Es ésta una arquitectura elaborada minuciosamente a partir de una paratextualidad prolífica, que se estructura a partir de sintagmas que se sobreimprimen, generando un paradigma virtual que se proyectará en el orden de la continuidad conformando al libro, resumido en el gran paratexto final, el índice. Los poemas quedarán enmarcados en el movimiento de un continuo reenvío interior de la paratextualidad. Se trata de una remitencia constante y mutua entre los paratextos: títulos de libros, de poemarios, epígrafes de libros y de poemarios, títulos y epígrafes de poemas, todos ellos en íntima vinculación con los primeros versos y consecutivos del poema. Ciertamente es un constructo que asegura un mantenimiento de control de la escritura; los paratextos siempre estarán allí para asegurar el orden privilegiado por un <autor>. El <autor> tiene algo para decir, pero es un decir dirigido a alguien. La paratextualidad, de este modo, se convierte en una vía de acceso al contexto, en este caso, sus coetáneos, a quienes propone la reconsideración de una tradición clásica. Dentro de esta escrupulosa red, se exhibe entonces, la fluctuación de una imaginación sometida constantemente a las asociaciones vinculantes con lo asumido de una tradición que quiere ser insertada en la superficie textual: la lírica va aproximándose hacia la narrativa y, por ende, hacia una reconsideración de la sintaxis. Se entra, por lo tanto, en el examen de los diversos procedimientos que lo conducirán hacia lo prosaico del verso, atento a lo que en el contexto era centro de polémica.

De cómo se dirimió el estilo de su poesía, entre la tradición dantesca y Ungaretti, del desordenamiento de los versos, de la discusión acerca de la esperanza, de la palabra, de lo dicho, del verso y la retórica lírica, se ocupó la primera parte de la obra.

En los poemas que siguen asistimos al surgimiento de una propuesta: la de la causa literaria que atiende de cerca al corazón de la tradición, en los márgenes que abre la traducción. El epígrafe del poeta mantuano es, desde ya, la traducción literal al español de un verso de la Eneida. El cierre del poema, especularmente, muestra versos pertenecientes al mismo libro. Semejante procedimiento, lejos de cualquier azar, se constituye en un gesto que señala una posición inherente a la poesía: la tradición ligada a la traducción, con la consecuente reinterpretación del primero de los términos a través del segundo. Pero no sólo, sino que también los versos finales muestran concreta y <materialmente> la alianza entre las lenguas que conforman su mismo linaje.⁴⁴

⁴⁴ Cuando se habla de descreimiento en relación a las vanguardias previas y se lo funda con la inclusión del italiano, Girri se diferencia de sus coetáneos que no privilegian el uso de una epigrafía, y si lo hacen, recurren a otras lenguas: en el caso de Molinari, Pizarnik, Orozco, a la lengua francesa; en el caso de Pellegrini, a la lengua alemana.

Palomas*Guiadme, oh, si hay un camino* (Eneida, libro VI)

1. Casi en la extendida mano,
2. extraños y a la vez subrayando
3. mis diluvios más secretos,
4. los cuellos multicolores, hinchados,
5. cargan balcones y arquitrabes
6. con la última fuerza del día,
7. verano que se desploma,
8. luz fuera de mi alcance.

9. Continuo y férvido,
10. ceremonial y tembloroso,
11. el arrullo de dilectas
12. bestias de lujuria
13. me acosa, retumba,
14. como realidad intermedia
15. entre lo natural y lo divino,
16. y como Eneas imploró, suplico
17. que en sus vuelos me señalen
18. allá abajo, detrás de las paredes,
19. en la espesura del asfalto,
20. quién oculta, dónde languidece,
21. la dorada rama, amor y sésamo,
22. para arrancarla de cuajo
23. y azotarme hasta aventar la borra,
24. las emanaciones que el espejo devuelve,
25. figuras y arbitrios
26. de mi buscar certezas
27. y no querer posarme en ellas,
28. de mi dejarme consumir apeteciendo
29. retener sólo en lo que ya no es
30. retener algo que supere todo cambio
31. aunque sólo en lo que ya no es
32. se demore lo mejor de mí.
33. Este duces, palomas,
34. este duces, o, si qua via est,
35. por tan menguado cielo. (Girri:1977,O:P:I)

Con este poema vuelve Girri a la tradición clásica e, igualmente, a la espera de un lector erudito, el que lee con toda la intervención de un aparato erudito que apuntala todas las referencias de un canto dantesco. El epígrafe esta vez está traducido. Reaparece el latín, sin embargo, en los vv. 33-34.

Como Eneida modernizada, actualizada, el poema se divide en dos estrofas: del v. 1 al 8 asistimos a la descripción de las palomas, y del verso 9 al 32, a la confesión del poeta, en búsqueda de un modelo heroico, de la señal de las palomas blancas de la literatura clásica que indicaron a Eneas el lugar donde crecía la «rama dorada». ^{(Virgilio:1995) 45}

Los versos finales se relacionan directamente con los vv. 193-195 del Libro vi de la Eneida: «iSed vosotras mi guía y si hay algún camino, / vosotras por el aire dirigidme los pasos hacia aquella arboleda / donde el preciado ramo sombrea el fértil suelo!». En la búsqueda de esa rama, metáfora de la poesía, se instala el debate entre un deseo que responde a un ideal y no a «las emanaciones que el espejo devuelve, / figuras y arbitrios» (vv. 24-25): el ideal como aquello que justamente es imposible de alcanzar. Quiere de la tradición justamente «retener algo que

supere todo cambio» (v. 30). Habrá que buscar aquella rama en los infiernos –no ya en el de Virgilio, tal vez en el de Dante–, desgarrarse, disciplinarse por medio del quehacer poético (v. 23: «y azotarme hasta aventar las borras»), sin rechazar las experiencias cotidianas (vv. 18-19) «por tan menguado cielo» (v. 35).

En la convergencia interepigráfica que se da en el pasaje del epígrafe de «Palomas» al título «Soy lo que hago», título a la vez de poema y de poemario, guiado tal como Dante por Virgilio, el poeta, a la vez que indaga su esencia, asume también su hacer. La elaboración de una escritura adviene simultáneamente al proceso de búsqueda de su camino escritural. El poeta se transforma o es, finalmente, aquello que hace, aquello que escribe.

⁴⁵ Es insoslayable la referencia a la obra de James George Frazer (1854-1941), cuya obra más célebre es *La rama dorada* (1890), un estudio de antiguos cultos, ritos y mitos y su paralelismo con el cristianismo primitivo.

La repetición del verbo <ser>, clave de la descripción y de la definición, instala cierta reminiscencia de la lógica y la filosofía que recubre al poema de una carga de verosimilitud. Se reabre, así, el problema de la identidad, tanto del poeta como de la literatura que se construye.

Soy lo que hago

1. Soy lo que hago,
2. lo que hago me cambia
3. y adviene entonces
4. un reverbero, una descarga,
5. desde alguien presente en mí,
6. alerta y llamado
7. del mismo hombre que soy,
8. de la misma gravitación
9. que hacia lo bajo tira.

10. No reniega,
11. no frena el alma ese caudal,
12. y aspirándolo
13. fija un instante mi contorno.
(Girri:1977, O.P.I)

El poema «Soy lo que hago»⁴⁶ alude al bíblico «Soy el que soy». El poeta no puede menos que pensar en la palabra de Dios («Yo soy»). «Soy lo que hago» representa la materia del lenguaje que retorna: el deseo es el hacer, la escritura, con el concurrente regreso de la cuestión de la espera y de la fe, como algo cercano. La caída en la desesperanza no es, por lo tanto, insondable. Vuelve, asimismo, lo cotidiano; de allí que, para asumirlo, emprenda el camino hacia la prosa. A mayor acercamiento a la cotidianidad («Soy lo que hago» señala, además, una

vertiente ideológica que el poeta sabe convertir en materia poética), mayor prosaísmo: un prosaísmo que, sin embargo, se fragua en la sintaxis, sin abandonar la sujeción al verso ni el lirismo. Si bien el poema tiene aún al verso como matriz generadora, y todos los elementos estructuralmente poéticos rigen, por lo menos en parte, a la composición (los versos están reunidos en dos estrofas de 9 y 4, con una alternancia métrica de versos breves de 4-5 y 6-9 sílabas, con un juego aliterante de las vocales a-o-i, bajo la repetición anáfora del epígrafe y el primer verso que los ampara, con la insitencia en el verbo <ser> y <hacer>) se forja simultáneamente la frase⁴⁷ u oración, como estructura o unidad sintáctica que empieza a ganar vigor y a regir los destinos del poema, sin necesariamente desarmozinar con el verso. Este pasaje formal corresponde a la pretensión de transformación semántica, transformación del ser como resultado del hacer: «Soy lo que hago, / lo que hago me cambia».⁴⁸

Ocupando el penúltimo lugar del poemario, y convirtiéndose en el punto de unión con el siguiente, sin dejar de girar en torno a los tópicos ya frecuentados, esos que a veces diseñan los hitos de una obra, el título Acto de fe retoma el hacer y lo liga al orden de la creencia o la convicción. Se habla aquí sobre lo hecho o lo irrealizado a nivel de <tribu> con un tono rigurosamente reflexivo e introspectivo, puesto que se sigue llevando adelante aún un examen: el escrutinio de una causa. Y en esa revisión sumamente crítica, aparece, como repentina, la paronomasia con <auto de fe>, expresión que remite a un elemento de su mismo campo semántico, a la Inquisición, y por ende, al contexto literario.

El «Así» del primer verso de la primera estrofa no demarca sólo la continuidad del enunciado con respecto a los que lo anteceden, sino que se transforma también en indicio de una constancia en el trabajo poético, prueba de una coherencia temática y formal, sostenido en una ética. Es destacable que este primer verso, «Así hemos sido salvos», (sintagma en voz pasiva) no entronca solamente con el título, ya que lo sucede inmediatamente, sino también con el final del poema: «intentarán de nuevo redimirse» (v. 47), proponiendo una suerte de escala en la que se van desgranando tres términos de significación fuertemente religiosa: fe, salvación, y redención, entendida como «Poner término a algún vejamen, dolor, penuria u otra adversidad o molestia.»⁴⁸

⁴⁶ Cf. Éxodo 3:14.

⁴⁷ Del gr. *frasiw*; expresión, a través del lat. *phrasis*. 1. Conjunto de palabras que basta para formar sentido, especialmente cuando no llega a constituir una oración cabal. 2. 4. Modo particular con que ordena la dicción y expresa sus pensamientos cada escritor u orador. (DRAE)

⁴⁸ Quinta acepción del DRAE.

El poema, a semejanza de otros que hemos analizado hasta ahora, se divide en cuatro estrofas, de las cuales las primeras tres están elaboradas sobre una estructura casi idéntica: un grupo de versos, entre diez y doce, que conforman una sola unidad sintáctica, seguido por otra de dos versos, cuyo íncipit lo transforma casi en un estribillo: «Eso era nuestra libertad (vv. 12 y 24) | Eso era ser libres (v. 38)». Es, en este caso, un conjunto de verbos el que organiza la sintaxis, que remiten, todos ellos, a la amalgama del decir con el pensamiento, de la escritura con el saber (en la primera estrofa, entre los más destacables: escribir, reescribir, amar, negar, callar, obrar; en la segunda: preguntar; en la tercera: saber, conjeturar; en la cuarta: retomar, devolver, intentar, redimir, olvidar, repetir), siempre gobernados por el verbo <ser>, repetido ocho veces, con un fuerte tono conclusivo, sobre todo en los dos versos finales de las tres primeras estrofas.

La temporalidad desplegada en el poema no está azarosamente desarrollada: una fluencia continua entre pasado-presente-futuro es puesta de manifiesto por tratarse precisamente de un examen, que a veces se hace plural (v. 1: «Así hemos sido salvos»), y, en ciertos momentos, impersonal (v. 14: «Uno se preguntaba,»). Desde una enunciación que no puede ser más que presente (v. 41: «¿y ahora qué?») se instala la revisión de un pasado que se presenta como acabado; en el pretérito imperfecto, sin embargo, muestra su duración, transformándose también en un puente que permite su proyección al futuro (vv. 14-15: «Uno se preguntaba, / seguiremos preguntándolo»).

En un lenguaje altamente elaborado desde una perspectiva retórica y surcado por una reescritura de textos clásicos (la Biblia, por ejemplo), con pleonasmos (vv. 7-8), repeticiones [vv. 1, 41, 12, 24, (38)]. Aparece, no obstante, el orden de lo cercano y la cotidianidad en el que desemboca todo el trabajo sobre el lenguaje y toda la labor reflexiva: el Río de la Plata, localización repentina, introducida por un locus deíctico (v. 47: «este país, este Río de la Plata»), ya preanunciado por una constelación de términos alusivos al contexto histórico (vv. 33-39; vv. 43-45), enlace que ordena un compromiso ético.

Acto de fe

1. Así, hemos sido hechos salvos
2. y no estamos ilesos, ninguno,
3. como sugiriendo que la historia
4. sólo puede ser escrita en la derrota
5. y reescrita en las terquedades del hombre,
6. obstinados en la esperanza
7. en amar lo que amamos,
8. en negarnos a negarnos,
9. en la inocente astucia
10. de callar sin recompensa
11. y obrar desde el mayor dolor.
12. Esa era nuestra libertad,
13. lo que aún nos quedaba del despojo.
14. Uno se preguntaba,
15. seguiremos preguntándolo,
16. qué destruía, qué integridad
17. quería compartir, confundir,
18. el gran ojo, su luz chillona,
19. cuando montado en el látigo
20. deshojaba la granítica flor del odio,
21. el perfecto odio del condenado,
22. desamparado en suma
23. por la realidad que iba pisoteando.
24. Eso era nuestra libertad,
25. ofrecer al mal la incompreensión del mal.
26. Y estímulo o excitante o sucedáneo,
27. nuestros interrogantes
28. fueron también una especie de bajeza,
29. pues sabíamos que en general
30. la respuesta sería tranquilizadora
31. con sus adecuadas, precisas divisiones
32. en ciudadanos perversos y en víctimas,
33. en fanáticos y en demócratas,
34. conjeturando de paso
35. sobre la buena salud de los tiranos,
36. la fecundidad de la desgracia
37. y otras fatalidades.
38. Eso era ser libres, pero tibios,
39. fervorosos, pero maliciosos.
40. Hemos sido hechos salvos,
41. ¿y ahora qué?,
42. tras el breve gusto de la euforia
43. el pasado retomará su marcha,
44. el mismo funeral de hace cien años,
45. y estos símbolos que se nos devuelve,
46. este país, este Río de la Plata,
47. intentarán de nuevo redimirse
48. olvidando que entre tiempo y tiempo
49. el espíritu repite sus infecciones.
(Girri:1977:O:P:I)

2.1 La alusión: el contexto socio-histórico-político y el contexto literario

A nivel de la enunciación, del significante, la paronomasia registrada entre <acto de fe> y <auto de fe> abre también la doble lectura de ec: la causa literaria y la causa política. Considerando el contexto socio histórico-político es interesante apreciar la posición marginal que Girri asumió en relación al peronismo, en franca polémica con los miembros de Sur. Su postura fue reflexiva e inquietante, exenta de una confrontación política, neutralidad quizás debida a la poca inclinación por los posicionamientos partidarios, que pudieran lograr desvincularlo de cuestiones que atañen a los procedimientos específicos de lo poético. Opta, por lo tanto, por la alusión, como figura retórica, que se desarrolla en ese orden. Lejos está este procedimiento de las formas explícitamente negativas de otros (Murena, Paita, Victoria Ocampo).

Cuando King historia la revista Sur, destaca que un solo poeta llegó a establecerse firmemente en ella, a saber, Girri, mientras que otras revistas publicaban poemas aislados de casi todos los miembros de la generación del '40. Con respecto a la del '50, Poesía Buenos Aires consolida y disemina los nuevos talentos. ^(King:1998) Este fenómeno que, por un lado, parece testimoniar una situación de privilegio y exclusividad con respecto a los poetas de la misma generación, por otro, hablan de la significativa ausencia de Girri en Poesía Buenos Aires, contradicción para un lector interesado en cuestiones de escritura.

Para un lector atento, sus poemas no pueden dejar de leerse en el marco de las tensiones propias que exaltan o reducen las posibilidades de reconocer lo que de interesante tienen a un nivel metatórico en cuestiones de poética y traducción, y sus efectos de reescrituras.

2.2 El examen de conciencia

En el último poemario de ec, con título homónimo al del libro, aparecen cinco poemas numerados y regidos por el epígrafe que antecede al primero de ellos, traducido del francés: «Comprendo muy bien, dijo Dios, que uno haga su examen de conciencia (Péguy: *El precursor*)». Éste lo sitúa en un entre-lenguas: el español y el francés. La aparición de este idioma, en el irisado espectro epigráfico compuesto por el latín, el español y el italiano, coincide con el comienzo del examen de conciencia, gesto crítico dado a subrayar el excesivo privilegio otorgado a la literatura asociada al neorromanticismo y al surrealismo francés pero, simultáneamente, a señalar el olvido de una parte de esta tradición: la de los místicos. Es ésta una reaparición insistente, confirmatoria de la propuesta de los poemas *Soy lo que hago* y *Acto de fe*.⁴⁹

IV

1. Andamos,
2. contra nosotros está la conciencia,
3. los pies que nos arrastran
4. por cuartos y rincones
5. chocan con la víbora guardiana,
6. la serpiente que vela en las casas;
7. su despertar rompe el hechizo
8. y oímos que nos escuchan
9. y entendemos que techos y portales
10. caerán sin defendernos de caer
11. en la misma fuente que enturbiamos.
12. Es el instante, la calle penetra
13. y examina nuestra causa, somos de ella,
14. y ella y la noche serán nuestra morada
15. con tal que tengamos por suciedad
16. la casa perdida, su ornato exterior.
(Girri:1977,O:P:I)

Un epígrafe, que vuelve al presente, cala aún más en profundidad: se pasa de un «examen de causa» a un «examen de conciencia»,⁵⁰ siempre plural. Desde la conjunción de la literatura clásica y del Antiguo Testamento, corporizados en términos como andar, camino, causa, conciencia, acto, se abre una hipótesis estructural, donde diversos registros –la epigrafía y las alusiones metaliterarias– hacen que tales elementos nos lleven a la prosa.

En el territorio de lo poético los pies chocan (v. 3), figurándose como un juego de voces, ecos, textos como portales que caerán, a pesar de la víbora guardiana (v. 5).⁵¹ De todo lo que aparece como un «dios», hay algo que a «uno» le

queda como consistencia, a saber, un lugar habitable. Eso se da en el instante (v. 12) en el que la calle penetra y examina nuestra causa. Así es inevitable asociar con los versos finales (cf. última estrofa) de «Acto de fe»:

En el mismo año (1956), Girri publica traducciones de poesía italiana. Los poemas se enmarcan en cuestiones que atañen a lo que Pavese toca como nudo central: la relación entre el epígrono y el precursor. Volveremos a ellos en ocasión de la consideración de Girri traductor.

[...]

40. Hemos sido hechos salvos,
41. ¿y ahora qué?,
42. tras el breve gusto de la euforia
43. el pasado retomará su marcha,
44. el mismo funeral de hace cien años,
45. y estos símbolos que se nos devuelve,
46. este país, este Río de la Plata,
47. intentarán de nuevo redimirse
48. olvidando que entre tiempo y tiempo
49. el espíritu repite sus infecciones.
(Ibidem)

⁴⁹ No se ha podido hallar el texto al que pertenece esta cita, pero ninguna de las obras de Péguy se titula *El precursor*, por el contrario, así es tildado por la crítica posterior. Posiblemente el enunciado pertenezca a *Clio, diálogo de la historia con el alma pagana*. En algunos versos de Péguy hallamos también alusiones a la esperanza.

⁵⁰ El verbo «comprendo» está estrechamente relacionado con el examen.

⁵¹ La mitología griega como la oriental registra muchos relatos de cómo determinados dioses se enfrentan a fuerzas primitivas de la naturaleza representadas en la figura de la serpiente, cuya aniquilación les otorgaría la soberanía sobre el mundo y la instauración de un orden nuevo.

2.3 La prosa

Uno de los poemarios de ec, titulado *Del monarca y de los ángeles*, presenta seis poemas en prosa, del que seleccionamos el último, bajo un epígrafe que retoma la tradición judeo-cristiana de los salmos bíblicos.

«Pues a tus ángeles mandaré acerca de ti, que te guarden en todos tus caminos. (Salmos: 91, xi).» (Ibidem)

Cada noche

Cada noche esta mano izquierda enarbola la larga pluma del martirio y marchó por puertas y ventanas, el rostro en la penumbra y alas refulgiendo en vivísima luz, hasta llegar a los señalados. Y en tan grande silencio, esperando verme con los ojos del alma, el contemplador, la doncella, la perdida, son amados y enriquecidos y defendidos; a ellos traigo lo que desean ser; a ellos traigo la compañía que dentro de ellos pelea. (Ibidem)

El salmo⁵² conecta con la tradición más universal de Occidente, la Biblia, que enlaza con la serie ya abierta con *Palomas*, en la estela greco-latina, manifestando, de esta suerte, la misma vinculación con la tradición.

Es éste el enfrentamiento primero con la prosa, de reducido matiz narrativo, en la cual el más exaltado lirismo, apuntalado en procedimientos retóricos propios de la función poética del lenguaje, motivo por el cual puede leerse como poema, se corresponde con la ausencia de verso. Aquello que comienza como esbozo periódico de acciones («Cada noche [...] enarbola [...] marchó [...] esperando verme») súbitamente se disuelve en una pujante figuratividad («el rostro en la penumbra y alas refulgiendo en vivísima luz»), espesada aún más por un vocabulario enigmático («los señalados»), sólo traducible desde una código místico, impregnado de las alegorías propias de las moradas de un alma («por puertas y ventanas, [...] esperando verme con los ojos del alma»).

En el primero de los dos períodos sintácticos en que se divide el poema, aparece un sujeto lírico, ya singular y sinecdótico, puesto que el cuerpo se parcela para quedar representado solamente por la mano, que hace causa («enarbola») literaria («pluma») del martirio. En el segundo, frente al ámbito casi místico dibujado por la secuencia «noche», «silencio», «alma», «puertas y ventanas», la propuesta de otra causa, donde los señalados sean «el contemplador, la doncella, la perdida,», en alusión directa a otros tipos más próximos al espectro literario del presente.⁵³ Recoge, simultáneamente, la propuesta de *Acto de Fe* y *Examen de conciencia* (acto ético extremado en la expresión «esperando verme con los ojos del alma»), en lo atinente a un ideal comunitario. No es azarosa entonces la elección del salmo, forma poética de carácter colectivo, propio de la liturgia, que pocas obras del canon literario secular comparten pero, al mismo tiempo, de aspecto popular, en el sentido de que su acceso no está limitado a una élite cultural. A la vez que presenta un carácter colectivo, participativo, al mismo tiempo hace oír una voz que parece hablar a solas.

Este poema, penúltimo del poemario, es exponente, como los que lo acompañan, de un conjunto de suma complejidad que exige tanto un cierto acervo de erudición como cierta apetencia de indagación por parte del lector, puesto que su lectura se transforma en un ejercicio en el que la exigencia se transforma también en gratificación. Hilando fino, se disfruta de un tono altamente emotivo, lírico, asociada a poemas de una tradición lírica mística (textos de goce, según Barthes).⁵⁴

⁵² El salmo es un rezo petitorio de «Seguridad del justo bajo la protección del Altísimo». Sus versículos XI y XII, según nota al pie, retoman las palabras con las cuales tentó Satanás a Cristo, induciéndole a que se precipitase de lo alto del templo. (Biblia:1960)En la versión de PETISCO..

⁵³ «La perdida» remite a quien en la Biblia era la «prostituta», la «extraña» y que en la literatura toma diferentes semblanzas: *la Monelle* de Marcel Schwob, *Nadja* de Breton, la *Passaggiatrice* del mismo Girri.

⁵⁴ Como que a través de cada noche, una pluma inscribe lo que queda del alma despojada de atributos que sólo «la experiencia de «la noche oscura» podrá sanear, entonces el «yo soy yo» será el «yo soy» puro sujeto del verbo». (AGAMBEN,2002) *Infancia*

2.4 La penitencia y el mérito

La penitencia y el mérito (1957) tiene dos poemarios: *La penitencia y el mérito*, homónima al título de la obra, y *Poética*. Lleva un solo epígrafe que rige todo el libro: «Nuestros actos nos siguen». Uno de sus poemas, «Arte poética», aparece como una declaración de su causa literaria, alcanzar a vislumbrar una definición de lo poético. ¿Qué es la poesía?

El título es el introito, decir de un proceso de penitencia, casi catártica, purgativa y reflexiva, seguido por un epígrafe en el que la voz lírica sigue ligada al acto sopesado desde un punto de vista ético: si el acto nos sigue, es porque está, a pesar de todo, grabado en nuestra conciencia y amerita indagar en su significación contextual. Es así que la significación del verbo <actuar> se vuelve estrictamente necesaria. <Actuar> (del latín medieval *actuare*), tiene varias acepciones. Dos de ellas nos resultan interesantes: una, «entender, penetrar, o asimilarse de verdad, enterarse de algo»; la otra, «obrar, realizar actos libres y conscientes». También en griego su significación puede verse desdoblada en dos verbos que refieren a la acción; *agein*: actuar (guiar) en un sentido, que lleva a un juicio, conocimiento de una verdad; *práttein*: actuar (obrar) en el orden del deseo, instalando de esta suerte la pregunta ¿qué debo hacer?, ¿qué debe obrar? De este modo, pueden legítimamente ligarse al título del poema: «Arte poética». <Arte> (del lat. *ars, artis*, calcado del gr. *téxne*).

El poema, dedicado a la *texné*, está situado de una manera estratégica en este corpus que recortamos como Primera estancia.

Con forma de un soneto espúreo (14 versos), con una métrica acotada, cercana al endecasílabo, que resalta la unidad de algunas ideas, casi axiomas conclusivos, una tortuosa expiación encuentra su punto de resolución en un todo equilibrado, basado en una forma de simetría opositiva: en columnas que se alinean para ordenar una enumeración y hacer un inventario, se representará al mismo tiempo un orden y una orden: el deber ser del poema. Encolumnado simétricamente, una izquierda declara el <sí> y una derecha, el <no>.

En una estructura apuntalada en el sustantivo y el gerundio, en la que sólo dos verbos están conjugados (v. 2 y v. 14, «nos lleve» y «se negarán»), es interesante que el verbo ser, siendo que casi ningún otro aparece en el poema, esté elidido, como requiriendo la reposición de los mismos por parte del lector.

En un microsistema que responde antes al *logos* que al *pathos*, las estrofas son todas oraciones unimembres que se plantean como premisas de un silogismo, resuelto en el dístico final. Se impone allí la reminiscencia de la lógica, de la filosofía, que lo recubre de una carga de verosimilitud o, si se prefiere, de cosa que debe ser creída. El verbo <ser> adquiere en las definiciones un valor análogo al de la sentencia que persuade por la autoridad de su fuerza de expresión.

Arte poética

1. Un elemento de controversia
2. que nos lleve a lo paradójal
3. tras cada línea, cada pausa;
4. *la ambigüedad a expensas de la convención.*
5. Una premisa constante, la duda,
6. indagando en la realidad,
7. buscándola fuera del contexto;
8. *la materia a expensas del lenguaje.*
9. Una síntesis intransferible y bella
10. con ánimos, bestias, escrituras,
11. profanados sub specie aeternitatis;
12. *la imagería a expensas de tormentos.*
13. Una teología creadora de objetos
14. que se negarán a ser hostiles a Dios.
(Girri:1977,O:P.)

e *historia*. Bs. As.. Nosotros agregaríamos que, simultáneamente, de la misma manera en el transcurrir de cada noche el verso va accediendo a lo prosaico.

La búsqueda de un despojamiento inherente a las marcas de subjetividad se refleja en el predominio de la tercera persona, la <no persona>, y nos enfrenta a un proceso de desaparición del sujeto que sólo ilumina desde la sombra al objeto, quedando, de esta suerte, sólo como una sombra que se proyecta para iluminar lo otro. La definición que se reviste de objetividad es un truco para ocultar al sujeto que obra desde atrás. Esta pseudo-definición del verso girriano, en su modo de ser enunciada, queda siempre abierta a nuevos resultados, nunca cerrada ni definitiva. Avanza en forma progresiva de un texto a otro en este extraño modo de conocimiento que propone la poesía. Consecuentemente, es entendible que los sustantivos («controversia», «paradoja», «ambigüedad» de los vv. 1, 2, 4), y los tres adjetivos («constante», «intransferible», «creadora», de los vv. 5, 9, 13), esenciales del poema, remitan a una voluntad de percepción y de una conciencia que hace actuar la imaginación voluntariamente. Se trata de una dialéctica, una síntesis: lo paradójico es que, en un poema donde el lenguaje busca salirse de los límites, pueda estructurarse al modo de una definición que reorganiza el mundo según las propias necesidades y los propios deseos. Se trata de instaurar en el mundo la marca, el signo de la palabra poética, sin cuya definición ese mundo parecería no ser nada, no tener posibilidad de significación.

Fiel a tales procedimientos, hace que el centro del poema, que mantiene aquí su estructura versal, se fundamente ahora sobre una extremada claridad conceptual (demostrada en el ordenamiento de los opuestos), a saber, una de las características atribuidas generalmente a la prosa. Procedimiento inverso, podría decirse, al realizado en «Cada noche», poema en prosa en el que la ambigüedad, tradicionalmente atribuida a lo poético, gana el terreno del significado. Tanto es así que podría aseverarse que en lo versal se vuelve prosaico y en la prosa se vuelve poético.⁵⁵ Tal viraje hacia lo prosaico arrastra la la decisión de búsqueda de una verdad: cuál es la verdad del poema cuando se impone una paulatina desaparición de la subjetividad a través del desplazamiento propio por la pregunta por el objeto y el lenguaje que lo representa.⁵⁶

Se demuestra aquí un fuerte interés por la definición, por la exposición de los caracteres genéricos y diferenciales de una cosa material o inmaterial, gesto que trae aparejada la pregunta por cómo alcanzar tal precisión en el ámbito de la lírica, patente en la alternancia regular, en la medida reiterada en una monotonía estructural: ése es el esquema de la definición. En ella la palabra busca encontrar un significado o quizás significar lo discontinuo de la realidad.

La palabra intenta escapar a los límites que impone la muerte aniquilándose a sí misma. La definición parte del dominio de las antiguas <figuras del pensamiento> y da a conocer los objetos en sí mismos, pero también a través de una definición se representan los pensamientos. Un modo de repetición del sentido pero que conlleva un giro en la significación del Arte poética. (Bossi:2001)

⁵⁵ El acto exhibe lo que Barthes llama el actuar de los signos, volviendo al espacio poético en aquél que permite el contraste entre una semiología positiva y otra negativa.

⁵⁶ Según Castillo este conjunto de poemas representa la etapa del objetivismo girriano. Con posterioridad, un ensayo (Monteleone) incluirá la pregunta por el objeto. Cf. «Estado de la cuestión».

En los diccionarios (léase rae, María Moliner, por ejemplo) la definición es un vocablo que generalmente se explica desde la ciencia o la lógica. Se trataría de aquilatar cuál es el sentido que la definición alcanza en el lenguaje lírico girriano, cuando gana significación la posición final del poema en el libro, a manera de cierre de lo que pudo ser la intención de lo dicho. Puesto que nada le sigue, es como un punto definitorio sobre la cuestión que más lo atañe: el deber ser del poema, sometido a la prueba de la controversia y de la paradoja, aun de la duda.

La palabra, en la voz poética, obra en la percepción. Por medio de la imaginación («la imaginería a expensa de tormentos» [v. 12]) es posible obtener una imagen que permite conocer de otro modo el objeto: «con ánimos, bestias, escrituras» (v. 10). La definición se propone iluminar, enfocar (o desenfocar) un aspecto particular del referente, alejándonos paradójicamente de él. Y es justamente ese espacio el que se instala como incerteza en la certeza de la forma definida de la definición. Este desencuentro, vacío del ser, puesto que emerge como tal de la definición misma, produce la sensación de enunciados yuxtapuestos donde los términos no podrían ser invertidos. Convierte a las palabras en performativas, muestra al objeto en la definición, convirtiéndose el objeto, al mismo tiempo, en aquello que lo va a definir. Si estos versos se presentan como definición y no lo son, definir es diferenciar y es poseer; nombrar es hacer, performativizar.⁵⁷

Conjuntamente, desde un poema que se realiza sustantivamente, puesto que el sustantivo es el que predomina, el lugar privilegiado de los artículos determinantes hablan de determinación, que equivale a toma de posición. De esta manera, definir algo es dar término a una situación: si se define se ha decidido. Gesto ético que anuncia a su próximo libro: *Las elegías italianas*.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 219-231.

2.5 El contexto literario

Dos apreciaciones, una referida a ec y otra a pm acompañan nuestras hipótesis. La de Horacio Castillo:

La poesía ya no es mero registro de una sensibilidad, espontánea transcripción emocional. No es un libro de horas: es un instrumento de conocimiento, un camino de perfección, una ascesis. Más todavía: una expiación. El propio lenguaje, su despojamiento, su ascetismo, no son sino consecuencia de ello: un cilicio para sobrellevar la tribulación. No se trata de acompañar la soledad, la tristeza, el desasosiego transformándolos en sustancia verbal, en canto. Ahora la palabra es un medio para pasar ese estrecho entre el ser y el no ser, entre la razón y el misterio, entre la existencia y la trascendencia; un báculo para encontrar el Camino, si hay un camino, como dijo invocando a Virgilio. (Castillo:1983)

Aquí las consideraciones que hizo Jorge Capello en *Sur*, refiriéndose a estos poemas de pm.

¿No son repuestas en verdad originales? Sin embargo, más importante que el que sean originales me parece este otro hecho: que son una respuesta, de un orden predominantemente moral, no en un sentido predicativo, discursivo, por supuesto, sino vivencial. Poesía y vida forman en él un complejo, un todo donde la elucidación es mutua. Por eso Girri no puede repetirse. En la medida en que la edad vuelve más profunda la mirada de un hombre, su captación de la vida, en esa medida se vuelve más profunda su poesía. [...] Esa inquietud trascenderá lo lírico incorporándose, «indagando en la realidad» presidida por «una premisa constante, la duda». Lo deliberadamente poético pasa a ocupar el lugar de latencia que nos permite adjetivar su poesía como clásica: no que pase a ocupar un segundo plano, sino que se une indivisiblemente a la indagación sirviéndola, pero nunca dirigiéndola: «la materia a expensas del lenguaje». (Capello:1958)

En la década del '90, Monteleone se abre a otro tipo de consideraciones: propone atender a al contexto de la vanguardia de los años cuarenta, década donde se afirmó abrumadoramente la estética llamada neorromántica, extremada, entre otros poetas por Vicente Barbieri que, a su criterio, la habría definido:

En la «Balada del río salado», de su tercer libro, *Corazón del Oeste* (1941) el sujeto es nostálgico de un principio donde su destino ya estaba previsto. [...] El río como objeto poético, supone el sentido del yo, su anticipo. Y en consecuencia, todo poema es fatalmente elegíaco, ya que sólo puede evocar ese momento primigenio donde todo está dado por lo ya muerto. Su tiempo nunca es el presente ni el instante, sino el cruce del pasado con una virtual eternidad. Todo el poema es el relato de ese sujeto imaginario que reconstruye su clave personal en un objeto que lo prefigura y que se sitúa bajo la forma musical en la cual regresa, como espectro de sí. [...] (Monteleone:2004)

Si la escritura algo hurta, algo restituye también. De aquí la hipótesis de Monteleone según la cual la vocación del escritor respondería a la exigencia de simbolizar cierto tipo de experiencias subjetivas pero que tuvieran «un efecto de cierta relación con el lenguaje, determinada por la misma práctica poética». Por otro lado el autor hace alusión a la particular amalgama entre las cosas comunes con las de la tradición. (Ibidem)

Proponemos leer estos poemas del ciclo de ec con una doble orientación: hacia el pasado, como una respuesta demorada a lo que planteó Borges veinte años antes, en 1926 en *El tamaño de mi esperanza*, en *Profesión de fe literaria* (1926), pero también hacia sus coetáneos, exhortándolos a ampliar la noción de tradición, factible sólo a través de un rescate de los clásicos.⁵⁸ A nuestro criterio cada poema tiene su verdad. A través de su escritura el poeta busca la suya que no podrá ser más que controvertida y paradójica. De ahí se justifica tal exhortación, propia de los avatares de un deseo que no puede ser más que singular, único, en cuanto se diferencia del de los demás (para Girri los clásicos, entre los cuales Dante y los que lo siguen en su lengua), un deseo que se hurta siempre y sólo sobrevive como impulso al trabajo.

En Girri la inscripción epigráfica –volveremos a ello en la estancia que sigue– puede ser también una antesala a lo que será su especial manera de «tributar» a los autores citados: el paciente trabajo de la traducción.⁵⁹

⁵⁸ Comprobamos, en un rápido recorrido, tomando como parámetro solamente algunos autores que publican en el mismo año de la aparición de *Playa sola* (1946), que ni Olga Orozco en sus poemas *Desde lejos*, ni Enrique Molina en *Pasiones terrestres*, así como tampoco Aldo Pellegrini en la década del cincuenta, encabezan sus poemas con epígrafes, y menos aún, en italiano.

⁵⁹ De todos los autores que se ocuparon de Girri, el único que hace una especie de racconto cronológico de la obra, es Horacio Castillo. En *Páginas de Alberto Girri*, seleccionadas por el autor que publica *Celtia* (1983) en «Cronología de A.

3 Las «Elegías italianas»⁶⁰

Las «Elegías italianas» están divididas en las siguientes partes: *Memorator*, *Inscripciones*, *Cuatro poemas* y *Oráculos del viajero*. No hay un epígrafe general. Sí se abre con uno de los primeros poemarios, *Memorator*, con versos de Petrarca y *Cuatro poemas*, con otro, de autor anónimo.⁶¹

Piacemi almen ch'e miei sospir sian quali
Spera'l Tevero e l'Arno
E'l Po, dove doglioso e grave or seggio
Petrarca: Canzone cxxviii⁶²

Los doce poemas que le siguen se ordenan como relato y descripción de un recorrido que el poeta hace por Italia en búsqueda de la memoria de una tradición, un ideal sustentado en el nombre del padre, que lo detiene en aquellos lugares que le son significativos por cuanto le hablan de la lengua, la historia, las ciudades, que pudo haber habitado y testimonian del arte, las costumbres. Con gravedad, seriedad, transita por los distintos momentos de la tradición etrusca, griega y latina. Rememora una lengua, sólo en un sueño, como vía del saber de una historia y de quiénes la transmiten (*Sperlonga*). Se trata de un reconocimiento de lo bizantino de una cultura con las consiguientes contiendas de la fe (*Mosaicos*). Se alude a lo que la ciudad significa en términos de mármol, de gusto, de amor, de ideales, de literatura y arte, por la confluencia de culturas conectadas por el Mar Adriático (*Elegía veneta*). Vemos entonces la presencia de la ciudad romana, «aprisionada en Michelangelo» (*Roma*); el amor, la relación entre sexo y amor en sus calles (*Passeggiatrice*); el contraste de sus calles con los jardines y el mármol (*Villa Borghese*); los restos de lo griego, los restos de un hogar donde el poeta habla con su *Paestum*, allí donde el poema quiere hacerse ofrenda, «¿Te disminuye, tibia Paestum, / que este sea mi pago? ¿Tomarás el poema / como algo menos efímero / que el momento de dejarte?» (*Elegía de la costa*); finalmente avistamos los restos etruscos, conformando grandes sepulcros elevados del suelo que los viandantes actuales pasan sin reconocer (*Túmulos*).⁶³

Los versos del epígrafe que nos llegan del *Cancionero* de Petrarca pertenecen al poema *Italia mía*, poema exhortativo sobre la nobleza de la estirpe italiana, lugar donde nacieron y crecieron, donde están sepultados sus progenitores. Son versos que alientan a reunirse y recuperar el propio terruño, desterrando todo lo que devasta. Tal epígrafe es el hilo

Girri» (p. 211) se destaca que desde el año 1948 Girri comienza a colaborar regularmente con *Sur* (bajo la dirección de Victoria Ocampo y José Bianco como secretario de redacción, y que después pasaría a formar parte del Comité de Colaboración de la revista). También dice que en el año 1955, recibe el primer Premio Municipal de Poesía, por su libro *Examen de nuestra causa*. En 1958 el Tercer Premio Nacional de Poesía, por la *Penitencia y el mérito*.

⁶⁰ El título de esta obra remite a un género de procedencia clásica, la «elegía», que proviene de la tradición griega y cuyas características son imposibles de transponer a la elegía contemporánea. La elegía es la forma destinada al llanto, a la queja, propia de la nostalgia. Si llega el tiempo de asumirla, es porque hay que olvidar algo, darlo por muerto. En español se escribe, generalmente, en tercetos y en versos libres. Entre los griegos y latinos se escribía en hexámetros y pentámetros, y admitía asuntos placenteros. Paita, en una reseña publicada en *Sur* sobre las «Elegías italianas», habla del «desafío de la prosa» asumido por un «intelectual exasperado» que apela a un espíritu que intenta comprender el mundo exterior y trata de explicarlo a través de la conexión con el espíritu clásico. En el contexto argentino, Girri se convierte en receptor de determinada forma de la elegía. Integraba un círculo de amigos de cultura alemana (Murena, por ejemplo, era traductor del alemán). El contorno literario estaba impregnado de Rilke. Sin embargo, parece alejarse del modelo canónico elegíaco, por lo que respecta a los temas que incluye y por el tono grandilocuente, serio que, no obstante, acompañan momentos de intenso lirismo. Guiado por lo que parece asumir una tarea de transmisión, como entablando un compromiso con el mundo, allí es donde la poesía se vuelve prosaica. (Cf. «Estado de la cuestión»)

⁶¹ «Planchas de bronce y de hierro recubren / los portales de San Zeno, en Verona, con escenas / del Viejo y del Nuevo Testamento».

⁶² «Al menos que me guste que mi suspiros sean lo que el Tíber y Arno, el Po esperan, donde con duelo y gravedad ahora estoy» (La traducción nos pertenece).

⁶³ En 1959 Girri viaja a Italia, invitado por el gobierno de ese país, donde escribe *EI*. En 1962, recibe Medalla de Oro del Gobierno de Italia, por *EI*. y el Segundo Premio Nacional de Poesía.

conductor que va engarzando cada uno de los poemas citados y que se proyecta sobre los mismos. Éstos, al igual que los de Petrarca, van reconstruyendo, como el ensamblaje de pequeños mosaicos, la silueta de un linaje.

El epígrafe en lengua italiana exige un lector que deberá asumir la tarea de traducción como forma tendida entre el pasado y el presente. En tono grave, declara lo desiderativo que involucra la causa literaria, razón que se ve patente en el primero de los poemas, de título italiano, que remite a la ciudad construida por el emperador Tiberio, pero también al vocablo latino *speluncae* que, por traducirse como <gruta>, remite a lo más profundo de una tierra y de una lengua.

Sperlonga

- | | | |
|---------------------------------|--------------------------------|------------------------------|
| 1. Es | 22. que no era un muerto el | 40. pero no me moví, |
| 2. una corrupción del latín | que volvía, | amanecía |
| 3. significa cueva, caverna, | 23. sino un destino, su parte | 41. sobre Sperlonga, la |
| 4. cavidad natural | 24. en el drama del mundo | memoria |
| 5. entre el mar y la | condenado, | 42. recomenzaba su fluir |
| 6. montaña, | 25. y mi corazón oyó | 43. devorando a los |
| 7. refugio | 26. la voz del chacal | sobrevivientes, |
| 8. de los que traían y | 27. hablándole a las rocas, el | 44. y quise ocultarme del |
| 9. llevaban | eco | tiempo, |
| 10. las guerras, la política, | 28. de veinte centurias: | 45. de la tenacidad del |
| 11. las religiones extrañas, | 29. "El enigma | arqueólogo |
| 12. las intrigas por celos, | 30. no soy yo, Tiberio, tercer | 46. que chapotea, |
| 13. el oprobio | César, | 47. que arranca a las verdes |
| 14. de arrastrar una figura | 31. autoridad legítima y | aguas |
| 15. alta en exceso, un rostro | universal | 48. la cabeza barbada de |
| 16. manchado rabiosamente. | 32. y padre infeliz, asesino | Ulises, |
| 17. Estaba allí, en la entrada, | 33. del hijo y del adoptivo, | 49. pedazos de Ganimedes, |
| 18. como un estandarte, | 34. es la tumba | 50. y dormité |
| 19. y a la luz de la luna | 35. que increpa desde el | 51. hasta encontrar en |
| 20. lo miré en sus ojos | Este, | sueños |
| 21. olvidándome del lado | 36. abierta por Pilatos, mi | 52. una toga fosforescente, |
| negro, | vicario, | 53. una inscripción |
| 22. de Suetonio, | 37. abierta todavía". | 54. no descifrada por los |
| 23. y comprendí | 38. Ay, siquiera con un | buzos. |
| | ademán | 55. Ave Crux Sancta. |
| | 39. debí retenerlo, | (Girri:1977,O:P:I) |

Con duelo y gravedad se alojan en la elegía, persiguiendo el ritmo de la prosa,⁶⁴ aunque con lenguaje ejemplar, con cierto equilibrio y sobriedad, de filiación estoica que, como un rito funerario, se hace memoria de un difunto, como inscripción de un epitafio en una tumba. Desde la corrupción de una lengua (una etimología, una versión), se escuchará en *Sperlonga* la voz de un padre, Tiberio, hijo de Tíber (el Tíber, donde está hoy la voz lírica, citado en el epígrafe junto al Arno y al Po, que implicará otorgar al agua un poder matricial y de translación), esplendor soberano del cual sólo quedan ruinas. Tiberio habla aún y se declara asesino de un hijo que convierte en enigma –el cristianismo–, la tumba para los que vendrán, «[...] que increpa desde el Este, / abierta por Pilatos, mi vicario, / abierta todavía».

Si en un primer momento, con «la tenacidad del arqueólogo» (v. 45), el poeta parecería asomarse, bajo el amparo de la ciencia, para definir el sitio, inventariar su historia (vv. 1-

⁶⁴ Si bien hemos comprobado que la orientación prosaica que va asumiendo el verso se inicia ya en *EC*, es notable el modo en que J. A. Paita ve como ta nota distintiva, casi como momento de eclosión de la prosa el poemario «Elegías italianas». Ya en el primer párrafo de *La poesía de Alberto Girri: rigor de un intelecto exasperado*, afirma: «Lo que primero salta a la vista en el último libro de poemas de Girri es una actitud de mano a mano con la prosa, propia de muchos poetas de hoy, que asume en él matiz característico. [...] Tal vez Girri no fue nunca tan radical: *Sperlonga* incia

14), se inclina definitivamente hacia el sueño (vv. 38-45): un hijo se recuesta en la playa y dormita, para ocultarse del tiempo, y soñar (con el cruce de culturas y lenguas, desde un lugar playa y cueva a la vez, cercana al Circeo. Lugar donde el griego encantado se demora con Circe, donde las verdes aguas arrastran aún la cabeza barbada de Ulises. Allí, duerme y sueña la historia de un asesinato: la lengua perdida se hace inscripción, trabajo de traducción; entre lenguas olvidadas, la griega, la latina, el italiano, surgirá otra, nuevo enigma, la cristiana: «*Ave crux sancta*»⁶⁵

Memorator se convierte entonces en el registro de un recorrido, donde quedan inscriptos los testimonios que le ayudarán al poeta a develar el enigma. Cierra el libro un poemario titulado *Oráculos del viajero*.

1	2	3
1. En los que lo despiden, 2. el bendecir.	1. El mar, 2. y detrás 3. cuanto él busca 4. y espera, 5. la indescifrable 6. continuidad 7. del rasgo paterno; 8. quizás 9. una primogenitura.	1. Habrá de contar 2. con el horror al vacío 3. empobreciéndole siempre 4. implacablemente, 5. su canto. 6. Contará 7. con la fatigosa tristeza 8. de la dispersión, 9. de no lograr unir 10. sus visiones 11. en un punto único.
4	5	
1. Que sepa 2. desconfiarle a la lluvia, 3. elemento 4. que en tierras extranjeras 5. pertenece a lo abismal, 6. lo que tira hacia abajo, 7. y confíe sí en el trueno, 8. lo incitante, 9. lo que sacudiendo despeja 10. y eleva sobre plazas, monte, 11. domo y sepulcro.	1. El viajero 2. ya no tiene 3. otra opción, 4. será como un caballo 5. sin carro, sin dueño, 6. carro y caballo 7. juntos de nuevo 8. cuando retorne. (Girri: <i>Ibidem</i>)	En estos breves poemas que podrían ser leídos como glosas de lo anterior, guiados por el epígrafe general de la obra, ⁶⁶ el agua, que toma la forma de río en el poema 1, de mar en el 2, de lluvia en el 4, será el elemento vinculante, el que transporta un saber enigmático, nos permite

entender estas variaciones en tanto y en cuanto pequeñas iluminaciones que develan, como exégesis interna del corpus textual, aquello que podría considerarse como la verdad del texto: la plasmación del oráculo, conclusión de esta primera estancia.⁶⁷ Cada poema es un decir oracular siempre enunciado, en la boca del oráculo, en tercera persona, tendido entre la oscuridad y la luz.⁶⁸ Ameritan particular atención algunos aspectos compositivos que en

el volumen con un directo y audaz desafío a la prosa [...]» [Cf. PAITA, Jorge.— «Rigor de un intelecto exasperado» (Prólogo a *Poemas elegidos. Elegías italianas*), en *Sur*, Bs. As., núm. 285, 1963, p. 92].

⁶⁵ «*Ave, crux sancta, virtus nostra*»: Esta plegaria a la Cruz fue atribuida a San Anselmo y aparece con el resto de sus escritos en la obra de Migne; sin embargo, la evidencia parece indicar que no fue compuesta por él sino por un autor posterior quien compiló las plegarias de Anselmo y agregó las propias a la lista.

⁶⁶ «Al menos que me guste que mis suspiros sean lo que el Tíber y Arno, el Po esperan, donde con duelo y gravedad ahora estoy» (La traducción nos pertenece).

⁶⁷ Esta tensión exégeta es el hilo que enlaza la producción poética, crítica y de traducción (abordada en los capítulos sucesivos), denotando la coherencia interior de la obra total.

⁶⁸ Émile Benveniste bajo el título de *La forma y el sentido en el lenguaje*, afirma: «Y he aquí que se reanima Émile en nuestra memoria la palabra límpida y misteriosa del viejo Heráclito que confería al señor del oráculo de Delfos el atributo que conferimos nosotros al meollo más profundo del lenguaje: *oute légei, oute krýptei* («no dice ni oculta») *alla semáinei* («pero significa»»). (BENVENISTE, 1977)

algún sentido se repiten con relación a poemas anteriores, mientras que otros abren un margen de diferenciación. La relación intertextual que se establece entre los versos de las glosas y los epígrafes precedentes permiten considerar un quiebre estilístico, exhibido, entre otros lugares, en la diversidad de extensión versal de *Sperlonga* y *Oráculos del viajero*. Aquí, recortándose la métrica y la espacialidad, se pueden recoger, como dispersados, los versos ungarettianos de *Il porto sepolto*, presentes en *Playa Sola*: «Aquí llega el poeta / y después vuelve a la luz con sus cantos / y los dispersa».

Un lector atento escucha los versos, esta vez como restos desplazados, bajo una forma de glosa aforística. Se retorna la metáfora de la traducción, el traslado de una orilla a otra: lo que se conjugaba con el dantesco recuerdo del traslado de un muerto a otra orilla con una moneda en la boca (Caronte); la carga que se lleva a la otra orilla lleva de un muerto a un vivo, figurando el traspaso de una lengua a otra. La epigrafía es un mecanismo constructivo, barco que va por todos los puertos, que comporta en sí, idea de traslado, de metáfora, de implicancias también metaliterarias, por ejemplo, la relación de la literatura vernácula con la italiana (léase hermetismo).

De estas glosas, en las que el epígrafe queda diseminado, reabsorbido en ellas, trataremos de vislumbrar la manera en que esto acontece.

Dividido en cinco poemas marcadamente breves, orientados a la captación de una imagen, el conjunto posee una hilación que imita el movimiento de la parábola: un dibujo del viaje, una diégesis que se extiende desde el primero, en el que presenciamos un exilio, inicio de una traslación, hasta el último, donde contemplamos un retorno. Es un trazado particular y sostenido en la brevedad que recuerda el movimiento ceñido de *I fiumi (Los ríos)* de Ungaretti, que veremos detenidamente en el capítulo dedicado a la traducción, ya traducido en el año 1953. Pero esta síntesis se verifica también en otro sentido, el epigráfico: el viajero parece ser quien, como en el epígrafe ungarettiano de *Playa Sola*, sin esperanza lleva su alma, residiendo ahora a su vez, en los ríos de Petrarca, en el epígrafe que encabeza *Memorator*. Una y otra cita se retoman y, de algún modo, se funden.

Si el punto originario de la despedida está dado en presente, el del retorno tiene sentido de futuro. Hay una serie de elementos que hacen al tratamiento de las cinco unidades. El poema 1 y 2 están contruidos por oraciones unimembres, marcadamente en el primero, produciendo una imagen estática, con valor netamente nominal, como pincelada: «En el río, / el hedor de un muerto / y la sombra de un muerto» (poema 1, vv. 3-5). El movimiento, o esbozo de movimiento, aparece en oraciones subordinadas, «En los que lo despiden» (v. 1), «hasta que la orilla se pierde» (v. 7), en ambas ocasiones sugerido por el verbo conjugado, germen de la diégesis.

«El mar» del segundo poema (v. 1) podría ser leído, entendiendo el poema como ícono, como el espacio en blanco, como la superficie más extensa sobre la que se inscriben las líneas de los ríos. La geografía está dada por el pasaje río-mar: sucesión ultramarina, viaje que va al otro lado, más allá del mar. Y allí está el origen; la muerte está en el origen. Miméticamente esta geografía muestra a Girri saliendo de los ríos en busca de un orden filial, que conecta con el hedor de un muerto. Este tránsito se resignifica como paso del rasgo paterno al de una primogenitura. Inmediatamente después de la despedida, el mar desplegado se insinúa asimismo como un espacio metafísico donde se hallará el objeto de la búsqueda: «y detrás / cuanto él busca / y espera» (poema 2, vv. 2-4). Es un espacio metafísico que se materializa, que no queda en la indefinición, pues allí se aloja la promesa de cierta filiación: «continuidad / del rasgo paterno; / quizás / una primogenitura» (poema 2, vv. 6-7).

En el tercer poema el espacio en blanco se amplifica; aumenta con él el temor y el horror al vacío, y, simultáneamente, se lleva a cabo una traslación hacia la interioridad, donde el canto amaina. En este poema, la reduplicación del futuro (v. 1: «Habrás de contar»; v. 6: «Contará»), a través de la anáfora condice con la sentencia oracular. Se vaticina aquí la insoslayable experiencia de la vacuidad que deberá ser asumida como dolorosa dispersión y fundante escisión: «[...] fatigosa tristeza / de la dispersión, / de no lograr unir / sus visiones / en un punto único» (poema 3, vv. 7-11).

El cuarto poema, que se inicia con el modo subjuntivo, de fuerte carga imperativa, siempre como proyección al futuro, alerta al poeta sobre la necesidad de tomar distancia de la lluvia –agua, otrora mar, ya transfigurada, que clausura un circuito natural, elemento que simbolizó hasta ahora también la trasmisión de la tradición–, siendo que, si bien cae del cielo, vuelve a la profundidad de la tierra: «que en tierras extranjeras / pertenece a lo abismal, / lo que tira hacia abajo,» (vv. 4-6). Exhorta en cambio a someterse al estruendo del trueno, un golpe capaz de espabilar, de anunciar el tiempo calmo, sin tormenta (sin tormentos), de trascender el pasado que niega en cierto sentido la ascensión. Esta palabra dirigida al futuro, señal de lo que se ha ido a buscar en tierras foráneas, insinúa, vaticina la geografía de vida y muerte de lo allí hallado: plaza, monte, domo y sepulcro, presagiado ya en el primer poema: «hedor de un muerto» (poema 1, v. 4). El viajero partió en busca de lo extraño en lo familiar y, hallándolo, luego retorna. Se llega aquí a la apoteosis del trabajo sobre la imagen, descubriendo así las transformaciones del agua, ya iniciado en el poema 1 y continuado en el 4: «En el río / el hedor de un muerto / y la sombra de un muerto / cubriéndolo / hasta que la orilla se pierde» (poema 1, vv. 3-7); «El mar» (poema 2, v. 1); «desconfiarle a la lluvia, / [...] / y confíe sí en el trueno, / [...] / y eleva sobre plazas, monte, / domo y sepulcro.» (poema 4, vv. 2, 7, 10-11»).

El quinto poema se centra plenamente en la figura del viajero. Éste, después de haber cumplido su derrotero, como sin posibilidad de volver atrás, no tiene otra opción ya que la de encarnar lo «incitante» (v. 8) del poema anterior: será a secas un caballo, como un resto de mito (v. 4). En el movimiento anafórico del poema se instala, de esta suerte, el pasaje a la metáfora pura: «carro y caballo» (v. 6) se funden, uno en el otro, mentando el momento inescindible; «juntos de nuevo / cuando retorne» (vv. 7-8), ir para venir. Se cierra un ciclo: despedida y retorno.

Desde el primer poema al último se inscriben semántica y discursivamente resonancias de Hölderlin: el terruño, el pasaje a otra orilla, la vuelta, como en su poema *Patmos*: «¡Oh, dános alas y buen tino / para lanzarnos y volver sobrevolando!». (Holderlin:1995)⁶⁹

Girri, en las *Elegías*, elige el reconocimiento de una tradición que le antecede para sopesar el presente. Ha transitado por los avatares de la filiación, de la angustia y del deseo como experiencias iniciales. Se cierra con esto toda una estancia en la que predomina una lengua que se hace depositaria de una geografía y de una cultura, encomiadas no sólo por la elección de un género (le elegía) sino por su presentificación a través de las citas epigráficas. Aquello que el paciente trabajo del poeta ha configurado en su poesía, exhibe su otra faz, ahora, la faz de poeta en su labor de traductor.

⁶⁹ Desde otro lugar, Vernant (cf. VERNANT, 1989) se podría agregar que los versos asumen la forma de la oracular en cuanto refieren a una lógica de la ambivalencia que repercute en la elaboración de una tradición literaria cierto enredo, cierta confusión, el supuesto de lo que se entiende, lo que se dice, llega de una zona entrañable por desconocida pero que inoportunamente aparece, reaparece con cierto brillo que conecta con lo que acontece en el presente de algo que ya fue. Tal fue la materia del seminario dictado por Eduardo Gruner (1999) en la Facultad de Humanidades y Artes bajo el título «Interpretación, mito, tragedia en la constitución de la subjetividad occidental»,

Capítulo III

3.1 La traducción: la poética de los otros

Con diversa intensidad, Girri fue toda su vida traductor, siempre mantuvo esta actividad simultáneamente a sus diversas producciones multigenéricas. Sigue aquel sendero transitado ya por otros, en el cual la traducción se concibe también como ejercicio literarios. Entendemos, también con Borges y su insistente postulado, que la traducción es siempre reescritura (en alemán *Nachdichtung*), es decir, una de las definiciones que la tradición ha dado para traducir». (Romano Sued:2007)

La inscripción cronológica que prevalece en esta primera estancia bajo la forma de sus poemas también se manifiesta simultáneamente en su actividad como traductor.

La *Revista Sur* publica en el año 1953 traducciones de Girri de poetas italianos.⁷⁰ Una selección breve de poemas de Ungaretti, Montale, Quasimodo, Saba y Gatto. Si bien nuestro aporte consiste en enunciarla, describirla y comentarla, leemos los textos traducidos como piezas de poesía de las cuales Girri hiciera su «puerto sepulto» y convirtiera en fuente de creación para él al mismo tiempo que lo propone a considerar por un lector argentino.

Poemas seleccionados que aparecen desde los inicios de su trabajo como documentación textual que se exponen bajo la mirada del crítico que puede visualizar un espacio de indagación hermeneútica y de reflexión estética y ética. Discusiones en torno al canon literario, a la consideración de las lenguas que aportan a la constitución del mismo, al rescate de una memoria lingüística y literaria. El traductor y el antólogo ocupan el lugar de mediación entre el texto y el lector. El antólogo como el que recoge y lee, según la etimología que asocia «anthos-flor y lego»,⁷¹ proponiendo qué obras serán las traducidas con los efectos que trae aparejados cuando se los lanza a la «circulación cultural del mundo propio a través de la imitatio». Al momento de considerar el lugar que ocupa la obra de un autor dentro del contexto hay que evaluar el proceso que se desata en la literatura por medio de una mediación de aceptación o rechazo, de negación o exclusión en la revaloración de las obras seleccionadas a ser traducidas.

La posible «identidad literaria» (soñada) depende de la elección de las lenguas, que serán consideradas como lugares de intercambio, interlocución con la propia y como las portadoras de cierto modelo aceptable de identificación. Es así que el traductor como el antólogo son transportadores de un discurso social que impregnan a la lengua de una comunidad de valores, creencias, ideales de subjetividad. De allí que señalemos la ejemplariedad precedente del caso Borges.⁷²

⁷⁰ Señalo que en el año 1947 bajo los números 147-149 *Sur* publicó la edición francesa y bajo los números 153/56 la edición inglesa. Pero de las dos culturas seguiría más de cerca los acontecimientos de Francia. La selección de autores italianos que publica puede leerse como respuesta a citar «lo francés como metonimia de lo universal» que explicaría la postura de Girri como contestataria. .

⁷¹ «Antología» etimológicamente proviene de *anthos* (flor) y de *lego* (recoger), de allí la transposición más latina que algunas colecciones solían hacer bajo la denominación de «florilegio» (de *flor*, *-floris* y *legere*). El término antología resulta asimismo de recoger lo mejor de un conjunto de lecturas destinadas a otros para lo que está pensado.

⁷² Borges sabía que para el momento de su advenimiento a la literatura los monumentos literarios españoles ya existían para siempre. Y este saber le acompañó en su propósito de desacralizar los legados sobre los que se interrogó sin pausa, buscando un modo de fundar y sobre todo de fundamentar la existencia de una literatura social, más allá de

Las traducciones italianas son iluminadoras al momento de reflexionar sobre aspectos que atañen a la consideración de pensamientos, ideas que nos habitan y murmuran en su espejo como lengua otra, el rango que tiene una tradición. Involucran por cierto la compleja cuestión de la identidad. Girri toma posición con respecto a las bien conocidas respuestas ensayadas por Borges en torno en su ensayo clave *El lector argentino y la tradición* (1994), con la provocadora tesis de que la tradición no sería sino una invención, un artilugio retórico. La argentinidad o latinoamericanidad en la literatura no estaría dada por la proliferación de rasgos «típicos» ni de un lenguaje más o menos gauchescos, sino en la universalidad de sus registros. De lo que se concluye que la condición de lo argentino no proviene de la obligatoriedad de una remisión al pasado, a su supuesto origen, encarnado en una figura o en un modelo como podría serlo el gaucho, para cierto canon nacionalista. Girri prosigue en la línea que sostiene «que la cultura occidental es materia disponible para la literatura con infinitas posibilidades de reutilización [...]».

La propuesta que deriva de Girri como antólogo y traductor de la lengua italiana viene en este sentido. Vemos que sus traducciones son casi simultáneas a la publicación de su propia obra poética. Así con respecto a sus ei pudo decir en una entrevista, años después:

Así el énfasis que la poesía contemporánea suele poner en las connotaciones de tipo cultura, artístico, literario; menciones a artistas, escritores, personajes del pasado, un énfasis básico pero característica que no tendría ninguna validez si las connotaciones fueran meros desplantes retóricos, o eruditos, pero bastaría una ojeada a los grandes poetas que abundaron en ese recurso (Eliot/Pound), para comprender que no es así. En mi opinión, lo que nos induce es una voluntad inconsciente de aferrarnos y salvar algo de una situación límite en que los valores tradicionales del espíritu humano han entrado. Una propuesta de instancias literarias, filosóficas y de pensamiento [...] como afirmando: el mundo de los valores culturales y artísticos posee una realidad infinitamente más verdadera que la de la vida corriente que llevamos las personas corrientes. Un texto de Catulo, una pintura de Manet, están más presentes y vivos que nuestros gestos diarios, que en cierto sentido son espectrales pues estamos presos del fantaseo negativo de nuestra mente, condicionada por hábitos de todo tipo. [...] ¿Cómo no reconocer la real realidad del orden cultura, artístico y aun religioso, orden al que el poeta contemporáneo apelará en sus referencias?» (Girri: 1984, O:P.IV)

La selección de un traductor se proyecta como incidencia estratégica para el movimiento de inscripción de los epígrafes que culminan con las ei, y que diseñan una serie: por esta razón, Dante, Petrarca, Ungaretti ofician de línea directriz en el desarrollo de nuestra lectura.

En el tramo de este programa girriano sus propias traducciones y observaciones a su respecto lo colocan como un difusor que ensancha el universo literario, marca nuevas fronteras para la reflexión de una literatura vernácula desde la lengua y poesía italiana que configuran a su vez a un lector como intérprete y traductor.

toda simplificación folklorizante y superando también toda pose de cosmopolitismo. De sus postulados nos hacemos el siguiente interrogante: ¿qué lengua nos escribe cuando es la heredada?

3.1.1 La experiencia girriana de la traducción de autores italianos. La extrañeza de los hipotextos

Las traducciones publicadas en *Sur* de autores italianos están precedidas por un texto de Pavese, *Creación y libertad*, traducido por Cuevas, que leemos como paratexto, como prefacio,⁷³ por su proximidad e inmediatez, ya que oficiará como marco en el que quedarán incluidos los poemas de quienes pueden ser considerados «precursores y autores epigonales». Hace esto a la consideración de traducción y creación poética. Desde tal punto de vista, en estrecha dialogización, consideramos *Los ríos*, de Ungaretti y *El aduanero*, de Montale.

3.1.2 La búsqueda del hipotexto⁷⁴

El texto de Pavese, *Creación y libertad*, estratégicamente primero entre las traducciones, responde a una serie de interrogantes con respecto a la tan mentada influencia o relación entre escritores de distintas generaciones, problema que toca muy de cerca la sensibilidad de todo aquel que se pretende escritor. Interroga la relación entre el posible inventor de un género y de un estilo y el que habita un nuevo territorio: el precursor y su epígono. Uno inventa y el otro vuelve al sitio e investiga, construye allí su casa. Este epígono puede ser literato o llegar a ser poeta. Puesto que el poeta será el que llega a inventar, avanza y debe transitar por rincones que lo demoren. Sucumbir á la tentación de un detenimiento. Éste es el juego, a pesar de las suspensiones, puesto que un poeta debe ser primero literato para ser poeta luego.

En poesía, el inventor de un género, de un estilo, de una temática, el descubridor de una tierra ignota resulta –ya se sabe– más exhaustivo y eficaz que sus epígonos, que los muchos o pocos que sobre ese estilo o temática, sobre tierra desconocida deberían saber más aún que el precursor [...] El primero que avista un nuevo territorio y se interna en él, es también su más eficaz cultivador [...] El precursor y el epígono. El primero inventa, comprende y avanza todavía más; el segundo, tocado por la evidente, ambigua fascinación de la tierra hasta ayer prometida, vuelve al sitio e investiga, construye allí su casa, planta el huerto y hace sus provisiones. A veces vive toda la vida entre el respeto y el aplauso del prójimo sin advertir que a sus provisiones le falta el gusto de la tierra: el del agua y el cielo. Es un literato. Casi siempre lo sabe y se alaba de ello [...] el poeta –decíamos– inventa, comprende y avanza todavía más [...] (Girri:1953. Traducción)

Tal texto, que bien podría leerse como un epígrafe a las traducciones que selecciona Girri, se inscribe en una tradición hermenéutica, en lo concerniente a los términos que aparecen en su versión íntegra (<camino>, <verdad>, <esperanza>), y de los cuales quedan, aquí, precursor y epígono. Tal lectura permite, de alguna manera, afiliarlo al deseo de establecimiento de un sentido auténtico de los textos.

El término hermenéutica proviene del verbo griego ἐρμηνευτικός que significa interpretar, declarar, anunciar, esclarecer y, por último, traducir. Significa que alguna cosa es vuelta comprensible o llevada a la comprensión de la escritura. El término originalmente expresaba la comprensión y explicación de una sentencia oscura y enigmática de los dioses u oráculo, que precisaba una interpretación correcta. Otros dicen que el término hermenéutica deriva del griego ἐρμηνευτική τέχνη, que significa ciencia, técnica que tiene por objeto la interpretación de textos religiosos o filosóficos, especialmente de las Sagradas Escrituras; interpretación del sentido de las palabras de los textos.

⁷³ Seguramente tanto el compilador como el director editorial, o el encargado de la obra, operan con una idea compartida de antología y probablemente predeterminada.

⁷⁴ La hipotextualidad sería, según Gérard Genette (1989) dentro de la categoría más general de la intertextualidad «toda relación que une un texto A (que llamará <hipotexto>) a un texto posterior B en el que se inserta de un modo que no es el comentario». (Cf. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.*)

3.1.3 Girri y Ungaretti

En este momento poesía y traducción proponen un viaje hermenéutico.⁷⁵ Veamos las versiones signadas por Girri de Ungaretti y Montale,⁷⁶ en la Revista Sur en el año 1953, entablando las relaciones paratextuales aludidas como prefacio-epígrafe y considerando que los originales aparecen en forma desplazada como notas al pie.⁷⁷

Los ríos

1. Me apoyo en este árbol mutilado	17. sobre el agua.	52. Éste es el Nilo
2. abandonado en esta cavidad	18. Me he acurrucado	53. que me ha visto
3. que tiene la indolencia	19. cerca de mis ropas	54. nacer y crecer
4. de un circo	20. sucias de guerra	55. y arder de ignorancia
5. antes o después del espectáculo	21. y como un beduino	56. en las dilatadas llanuras
6. y contemplo	22. me he inclinado a recibir	57. Éste es el Sena
7. el calmo pasar	23. el sol.	58. y en su turbiedad
8. de las nubes sobre la luna	[...]	59. me he vuelto a mezclar
9. Esta mañana me he tendido	42. He repasado	60. y me he conocido
10. en una urna de agua	43. las épocas	61. Éstos son mis ríos
11. y como una reliquia	44. de mi vida	62. enumerados en el Isonzo
12. he reposado	45. Estos son	63. Ésta es mi nostalgia
13. Como una de sus piedras.	46. mis ríos	64. que en cada uno
He alzado	47. Este es el Serchio	65. me descubre
14. mis cuatro huesos	48. al que acudieron	66. ahora que es de noche
15. y me fui	49. dos mil años quizás	67. que mi vida me parece
16. como un acróbata	50. de mi gente campesina	68. una corola
	51. y mi padre y mi madre	69. de tinieblas.
		(Girri:1953. Traducción)

¿La insistencia en la presencia del río, Hércules siempre, no será la poesía misma? La barca de Caronte,⁷⁸ presencia obligada de la poesía latina, alude a una tradición que perdura por sus imágenes del río pero, asimismo, insta un puente. La palabra alemana para traducción, *Übersetzen* visualiza muy claramente el pasaje: en efecto, en su acepción básica, el término indica que algo es llevado de un margen a otro. Los traductores son conscientes del hecho de que las realidades de ambas orillas son claramente distintas de las que se hallan en la propia y viceversa.

⁷⁵ La traducción que publica Armani a veinte años de las aparecidas en *Sur*, coincide en la selección de poemas, parecen declarar que Girri, en esto, fue un precursor. Nos remitimos a lo que el texto de Pavese planteaba con respecto a ello (cf. PAVESE, Cesare.— ob. cit.) en mostrar lo que de italiano tiene nuestra literatura o por lo menos la identificación de Girri con el hermetismo italiano, al mismo tiempo la dispersión a la que accede a través de los *Oráculos del viajero*.

⁷⁶ Los poetas herméticos como Giuseppe Ungaretti y Eugenio Montale buscaron la pureza original de la palabra, oponiéndose al énfasis retórico de Gabriele D'Annunzio y a la temática convencional de Giovanni Pascoli, continuando, en cambio, la experiencia simbolista francesa de Mallarmé y Valéry, buscando reasignar al mensaje poético una carga expresiva absoluta que le aleje del aspecto meramente comunicativo del lenguaje y consiga, así, una impresión sentimental directa. Buscaron hacer de la palabra en el poema un momento puro y absoluto, en el cual culminaran las tensiones existenciales y cognoscitivas de cada uno con el sentido de la vida, no estando exentos de ello los valores religiosos más o menos acentuados.

⁷⁷ La experiencia alcanzada en la lengua es paulatina. Primero traduce en colaboración y luego sólo. Como que alcanza una plenitud en el tránsito por los poemas. Del poema se llega a la lengua. El poema nos lleva al misterio de las lenguas. Y este es el movimiento que permite desbaratar el mito de la identidad, algo de ese mito de la identidad perdida en el fondo del mar, se desvía la reflexión a partir de los procedimientos que llevará a cabo en su propio trabajo de traducción.

⁷⁸ En la mitología griega, Caronte («brillo intenso») era el barquero del Hades, el encargado de guiar las sombras errantes de los difuntos de un lado a otro del río Aqueronte, si tenían un óbolo para pagar el viaje, razón por la cual en la antigua Grecia los cadáveres se enterraban con una moneda bajo la lengua. Aquellos que no podían pagar tenían que vagar cien años por las riberas del Aqueronte hasta que éste accedía a portearlos sin pagar. Dante incorporó a Caronte a la mitología cristiana en la Divina Comedia.

De este modo, en todo acto de transporte de bienes a través del río hay un elemento de incertidumbre acerca de cómo puedan ser recibidos los mismos en la otra ribera. (picoli:1986)

El poema en versos breves en general capta y presenta la visión de una sensibilidad que se desprende como de ideas, en un conjunto de imágenes emotivas, imágenes que se resuelven en la forma plástica que iconiza el movimiento del pasar del río. Se juega, efectivamente, con un metro oscilante que sugiere corte y continuidad: endecasílabos, hexasílabos y trisílabos, a sabiendas de que los primeros acarrearán sobre sí la vasta tradición dantesca y de que, en su extensión, parecieran unirse a las riberas. Su ritmo es un hecho fundamentalmente sintáctico. La sintaxis se vuelve la articulación central del poema, estructurándose, fundándose en paralelismos de períodos contruidos por medio de la coordinación (ver las estrofas 1, 2, 3).

El juego repetitivo de los verbos en presentes y el pretérito perfecto, (¿un presente perfecto? [ver versos 1, 4, 5, 10, 14 y 16]), la repetición e insistencia en el demostrativo «este» (vv. 1, 28, 35, 40), que acerca el objeto al sujeto de la enunciación de una manera íntima, se condensa en un señalamiento deíctico, «Éstos son mis ríos» que, por un lado, es el punto de desembocadura de un encadenamiento de acciones pertenecientes a un pasado inmediato (pretérito perfecto) que implica, de todos modos, al presente; pero, por otro, es comienzo de reconocimiento de una historia o de una estirpe, como también de una tradición. Los nombres de los ríos remiten a espacios geográficos puntuales: el Serchio habla de la Toscana, la patria de Dante; el Nilo, que lo vio nacer (vv. 37-38) y «arder de ignorancia» y, finalmente, el Sena, París, –«que en su turbiedad / me he vuelto a mezclar / y me he conocido»– lugar de mezcla lingüística, de la tradición y las vanguardias. Las alusiones a la mutilación, al abandono, hablan de los restos en tanto que reliquias que transporta el río. No sólo se trata de los vestigios de un cuerpo, sino de un legado que se refleja en las aguas, ese significativo nutricio que aloja la voz de un pasado. Allí donde se configura una identidad plural, no idéntica, tramada en varios cauces, se repasa también una vida. Allí el poeta es invocado. Allí el río llama a la letra...

Se trata de un lenguaje interior, abocado a su propio quehacer verbal, que captura lo esencial del verbo en versos casi minimalistas. Llama al lector a recuperar una forma trabajada cuidadosamente, despojada de todo cliché retórico: la adjetivación reducida, escasa («mutiladas», «abandonadas», «calmo», «sucias», «dilatadas», «campesinas» [vv. 1, 2, 7, 23, 50]), donde se privilegia la resonancia de un lengua que obra quedamente, por sonoridades reiteradas a la distancia, aunque intensas.

Trabajo de un poema que busca autoconocerse y que propone al lector la indagación misma, donde lo visual propicia la revelación. La brevedad de las estrofas resaltan el espacio en blanco que las separa y permite resaltar aquél en el que se inscriben la pausa, el silencio. Como en Mallarmé, poesía autocontemplativa, ensimismada, hasta el punto en que no tendrá otro tema más que su propia génesis. Una poesía que habla del paisaje, pero como transferido a sentimientos y experiencias, no habla más que de ella misma. Su materialidad, las palabras, su distribución, los blancos en la página, ponen en escena una serie de imágenes –«la

urna en el agua», (Góngora:1994) ⁷⁹ «un acróbata sobre el agua», «ropas sucias de guerra», «dilatadas llanuras»-, demarcan el tránsito de un <yo> que se desdobra de la mañana a la noche. El lugar donde se nace, con el transitar heraclíteo de los ríos, es también el lugar de lo que declina, su ocaso, la noche. Tinieblas. De la luz a las tinieblas. Del agua a los ríos que se vuelcan al mar. Las cosas existen para ser recordadas y su enarbolamiento es el poema. Las imágenes sugestivas aluden a la fluencia de una vida apegada a una tradición; son evocadoras de sensaciones que predicán de un estado de ánimo. Lo que van recogiendo los ríos en sus aguas es un suceder que desemboca en un poema, el libro mallarmeano: de allí, una de sus posibles filiaciones al hermetismo –rótulo, a decir verdad, más impreciso que otros <ismos>, a través de su enraizamiento en la poesía francesa (tanto el título de la vasta obra de Ungaretti lo testimonia, *Vita d'un uomo*, como también la serie de poemas escritos en francés: *Derniers jours*). Y tiembla allí, si se entiende característica hermética, una vinculación con la búsqueda de la pureza de la palabra, ganada a través de una singular sencillez, acariciada gracias a la erosión del aparato retórico tradicional. Es una voz pulida como la piedra rozada por el agua constantemente en el lecho del río, una voz templada por la vida. El sujeto de la enunciación se funde con su objeto, él y los ríos son uno.

El río del poema proporciona un lugar donde nace cierta historia como fábula secreta y del transcurso de sus imágenes se construye un sujeto. El curso del río habla de un curso que lo precede y su paisaje retorna en una voz que lo instala en la nostalgia o donde un destino aparece como previsto. Tal la relación con el mito.

Se configura un presente que abre a un pasado recuperable y el poema instala un borde que dibuja fronteras difusas entre el hoy y el ayer. Una poética se manifiesta al hablar de un deseo de la poesía y la muerte. Involucra al lector en la búsqueda de un lenguaje perdido. Un cuerpo expuesto, se hace cargo de una voz, la muerte lleva a quien lee. Se convierte en el eco de esa voz y en otro reflejo de un fantasma originario. (Bossi:2001)

⁷⁹ Esta imagen viene de antigua tradición. Cf. GÓNGORA Y ARGOTE, Don Luis de.— «Urna suya el Océano profundo», en *Soledades 2*. (Góngora:1994)

3.1.4 Girri y Montale

La memoria se debate entre los vaivenes de una sudestada que la azota aunque retenga aún un cabo que en el horizonte en fuga lo ata aún a cierta noche suya. Diálogo íntimo entre voces que se hurtan y que donan recuerdos. Un autor que solicita un lector que libere el pasaje por cierta aduana, pide ser reconocido, leído como sujeto escindido por el trabajo de un olvido, vacila sobre una identidad desconocida.

La figura de la aduana. ¿Qué pasa y qué no de ese pasado? Un barco, metáfora del sujeto que navega, lucha en la rompiente. La convulsión del agua, lo que se remueve, rememora, revierte, revulsiona, el tenaz debate de aguas (voces) en lenguas, avatares de la sobrevivencia. (Romano Sued:2004)

Las traducciones presentadas son modelo de incursiones en la otra orilla, como puerto en que se busca el significado de lo que <elegía> y así lo comunica aunque sabe será necesario también despedirse y de allí la endecha, el llanto, como cuando se muere alguien, movimiento de dispersión de los versos del epígrafe...

La lengua italiana como el referente, fundando un origen, como un comienzo, una cierta compacidad, provocará la incidencia estratégica de los epígrafes en sus textos y al mismo tiempo nos dan los resortes de ayuda para la tarea de desciframiento e interpretación que tocará hacer a un lector atento a las inscripciones, un hermeneuta.

La inscripción de un nombre italiano nombra aquello que apellida cierta identidad buscada, en continuo debate, acuciada más por el anhelo de búsqueda que por la consecución de su encuentro. Como el Borges de *El escritor argentino y la tradición*, el aduanero Borges, lograr un tono nacional dependerá más de las preguntas que se construyen que de las representaciones que traen aparejadas. Girri busca un tono propio en lo italiano porque no se siente extraño a él pero en la mira de una reivención en la apropiación. Construirá una literatura con el armado de una bibliografía privada; mostrará el lugar de difusor, precursor con las implicancias que se abren a considerar. Su posición es que no se trata de restituir una tradición sino de la búsqueda de ensanchar horizontes de una lengua.

Del mismo modo se ubica en posición de convertir a la traducción en escritura, no solamente considerada como parasitaria sino como injerto en el conjunto de los textos, como escritura réplica de otro y otros. Lee un corpus literario anterior o sincrónico, lo convierte en un autor que vive en la historia y la sociedad, allí se inscribe su texto.

Proponemos tratar de ver cómo funcionan esas intertextualizaciones permanentes bajo cuya rúbrica está la traducción que también es una intertextualidad. Desde estas prácticas reconstruiremos condiciones de producción de su escritura que podrían estar ignoradas, ellas nos hablan de una estrecha ligazón, probablemente como hijo de italiano, que haya oído esta lengua, debía hablarla y traducirla, y en el hacer epigráfico irrumpe, reaparece toda su cultura. Esto en un tiempo en que Urondo, Pellegrini, Bayley y Molina cercanos a la revista *Poesía Buenos Aires* recuperaban el horizonte francés.

La casa de los aduaneros

Tú no recuerdas la casa de los aduaneros
sobre la altura a pico de la escollera:
desolada te espera desde la noche
en que entró allí el enjambre de tus pensamientos
e inquieto se detuvo.

La sudestada azota desde años los viejos muros
y no es alegre ya el sonido de tu risa,
la enloquecida brújula se mueve a la deriva
y el cálculo de los dados ya no vuelve.
Tú no recuerdas ya; otro tiempo
distrae tu memoria; un hilo se devana.

Aún tengo un cabo; mas la casa
se aleja y en el techo la veleta
ahumada gira sin piedad.
Aún tengo un cabo; pero quedas sola
y no respiras aquí en la oscuridad.

¡Oh el horizonte en fuga donde enciende
raramente su luz el petrolero!
¿Está aquí el barco? (Cunde todavía
sobre la rompiente el oleaje...)
Tú no recuerdas la casa de esta
noche mía. Y no sé ya quién va ni quién se queda.
(Girri(1956) Traducción)

3.2 Derivas de la traducción

Así comprometido, en los vaivenes de una lengua, «no tengo más que una lengua; ahora bien, no es la mía», (Derrida:1997) como absurdo que se desmiente por el acto del lenguaje, expuesta al trabajo de la traducción, se configura un sitio entre real y onírico, alucinado como lugar primigenio, cercano al padre, allí donde siempre hubiera debido estar, allí donde sólo un pretendido origen quedara apresado en la extensa red, echada al mar, expuesto a quedar en la <playa> sólo aún.

La lengua italiana lo instala en un sitio entre real y alucinado de originalidad, cercano al padre y presta a ser interrogado en lo que respecta a saber el grado de libertad y elección que pueda tener el aspirante a una autoría, si se considera lo irreductible de tal nacimiento y herencia. Aunque sin poder dar razón de «las raíces de sus convicciones» [...] «Con la palabra destino, no designo ninguna carga insoportable, ninguna desdicha, sino el estatus mismo de una convicción de la que puedo decir: así me tengo, a esto adhiero» (Ricoeur:2008)

La traducción como búsqueda de los orígenes perdidos reinstala una pregunta como insistente que quiebra la pretensión de estabilidad de una anhelada identidad. Porque en realidad, en un pasado que no existe porque nunca fue suyo qué es lo que en un <hoy> pulsa, que hace que tal movimiento sea al mismo tiempo el nacimiento de algo que comienza en el orden de la reflexión del poema, eso que lo lleva a un trabajar concentrado en lo que se dispara de una serie de poemas traducidos de la lengua italiana, a partir de los comentarios de los poemas y autores considerados.

Propone ver lo que está en el poema, eso que un lector podrá pensar como lo que se le hubiera pasado por alto, ¿cómo no me di cuenta antes de eso? Siendo que está ahí literalmente. A nivel estético y a nivel de lo que es la teoría del poema. Un punto de llegada y un punto de partida de esta travesía.

Los ecos que despiertan los textos traducidos por Girri en esta etapa de la lectura están refiriendo a la tarea que pretende «volver a juntar los fragmentos de una vasija rota que deben adaptarse en los menores detalles, aunque no sea obligada su exactitud, así también es preferible que la traducción en vez de identificarse con el sentido del original, en su movimiento de amor y hasta en los menores detalles translade a su propia lengua el modo de pensamiento del original, y así ambos, del mismo modo que los trozo de la vasija, puedan reconocerse como fragmentos de un lenguaje superior». (Benjamín: 1971)

Este contrato hace posible la traducción, volviendo presente una afinidad que jamás está presente (no al modo de la evidencia), por tanto el traductor no reproduce sino completa y agrega, sigue cierta juntura por un borde que la lengua de llegada también presenta. Encontrar esos bordes de las lenguas propiciará no sólo un reconocimiento de parentesco u hospitalidad, sino del <crecimiento> de las lenguas.

Extranjero y propio el italiano conformará un conjunto, de esa juntura quedarán restos y rastros en la superficie de un poema. Tal es el caso de *Los oráculos del viajero*.

Para Girri, el italiano pudo haber oficiado de lugar iniciático. Los epígrafes lo atestiguan. Podemos por ende considerarlo como un aclimatador de esa lengua en el sistema literario argentino. A la vez, los curiosos *bricolages* que hizo en *Oráculos del Viajero* lo muestran como un explorador de formas. De hecho, el tipo de lector que Girri espera para esta travesía no es seguramente el de su propia generación, la del cuarenta.

Invitados a la experiencia de la traducción, su lectura nos permite cierto juego que se abre con la palabra «esperanza» y que nos sirve de ejemplo. Ejemplo que nos retrotrae al poema *Playa sola*, donde está en juego la traducción de uno de los versos epigráficos de Ungaretti. *Miraggio* es una palabra que se ofrece a ser traducida como esperanza o espejismo. Alonso, en una de sus traducciones, elige el primero de los términos. Pareciera que Girri siguiese también esta acepción, pues en *Playa sola*, en los vv. 1 y 9, aparece: «Vivo execrando la esperanza.». Es sugestivo, sin embargo, que no descarte la otra, puesto que asoma en el v. 4: «lejos ya del espejismo y la zozobra». No obstante, por el trabajo que Girri desarrolla a partir de la primera, consideramos que es la que debe privilegiarse. Son dos vías posibles que en algún punto se tocan. La lengua española, lengua de llegada, distingue, como vemos en el drae: «esperanza: 1. f. Estado del ánimo en el cual se nos presenta como posible lo que deseamos. 3. f. Rel. En la doctrina cristiana, virtud teologal por la que se espera que Dios dé los bienes que ha prometido». «Espejismo. (De espejo). 1. m. Ilusión óptica debida a la reflexión total de la luz cuando atraviesa capas de aire de densidad distinta, con lo cual los objetos lejanos dan una imagen invertida, ya por bajo del suelo como si se reflejasen en el agua, lo que sucede principalmente en las llanuras de los desiertos, ya en lo alto de la atmósfera, sobre la superficie del mar. 2. m. ilusión (concepto o imagen sin verdadera realidad)». Podría leerse aquí la inscripción de un cristianismo que rescata las virtudes teologales: la fe, la esperanza, la caridad. Alonso, en el prólogo a su antología de Ungaretti, afirma: «Es allí, en el corazón mismo de este italiano nacido en Egipto, donde la melancolía se vuelve un humanismo, donde unas palabras encarnan la poesía y donde el propio corazón se convierte en abismo». (Alonso:1978, Traduc.) Por su parte, el poema girriano se atenderá a la dimensión literaria de la palabra esperanza; la esperanza de Girri es la esperanza en la letra. Cada cual la sopesa en formas diferentes; le otorga un valor específico, una tamaño (vale la alusión a Borges). Para Girri el poema está a la espera de una lengua. En ese sentido se hace heredero del italiano en un movimiento paradójal: la homenaja pero también la abandona.

En el *Motivo es el poema*, muchos años después, en el 1981, en uno de los fragmentos dice: «¿Y si durante las etapas de desaliento, vacuidad, torpeza del pensar, lo sano fuera alegrarlo, insistir, caer en la esperanza de que entonces quizás se inicia algo liberador?». (Girri:1980 O:P.III)

Capítulo IV

4. La crítica

De la obra de Girri emergen temas alrededor de los cuales se centran también las discusiones de su propio contexto histórico, social y cultural, el mismo en el que sus poemas se difunden. Es una obra, entonces, que se aviene a una lectura exploratoria que pide, en aquel mismo ámbito, ser situada en otra orilla: pide ser reconsiderada, reconfigurada cada vez que sus temas son visitados.

Si, entre otras cosas, la interpretación crítica de los poemas de la «Primera estancia» no duda en considerarlos como resistencia a cierto estilo epocal (neorromanticismo), nuestra lectura busca, en cambio, sistematizar aspectos procedimentales constructivos en lo que hace al lugar estratégico de los epígrafes – hecho que nos enfrenta al problema de la traducción–, fenómeno curiosamente desatendido hasta ahora.

Así es que a partir del señalamiento de las migraciones textuales –relaciones consideradas intertextuales– se nos ofrece la posibilidad de jugar con los márgenes de lo literario, incorporando un contexto abierto a distintos *-ismos*, desarmando, de esta suerte, algunas interpretaciones consagradas. Se desarma lo instituido –en el sentido de Derrida– y evaluamos, no sin complejidades, las consecuencias de un trabajo de reescritura. Girri estaba convencido de que una poética está marcada a fuego por las lenguas que dejan en ella huellas indelebles. Pone al descubierto, por lo tanto, sus heridas y sus silencios. La girriana es una lengua atravesada por muchas capas de significación, una lengua que, en sus inscripciones, da testimonio de una tradición de valor inestimable y, a la vez, da cuenta de un programa que se va ejecutando inexorablemente. Es éste, repetimos, uno de los costados de la obra más descuidados por la crítica y en el cual creemos reside nuestra mayor contribución. Es así que, con criterio selectivo, nos detendremos a dialogar con aquella crítica que entendemos reafirma nuestra hipótesis de lectura.

Toda pieza de lenguaje es autónoma y heterónoma. Es una banda de Moebius: hay algo del lenguaje que se proyecta en su enunciarse; mira su circunstancia histórica y, de algún modo, la encarna. En todo enunciado hay algo dicho del orden general. Pertenece a una época y discute con sus contemporáneos.

Nos apropiamos de un saber, en el sentido doble del término, y lo mostramos en una secuencia cronológica; sabemos, no obstante, que las cosas son simultáneas, pero que exigen, asimismo, un lugar discontinuo en su espacio.

En el caso Girri, el crítico dialoga con un autor que, en un momento dado, transita por *Sur*, lee a los martinfierristas, escribe *Playa sola*, llega a *Las Elegías italianas*, inmerso en una época en la que todo lo tiñe el existencialismo. Durante la década del '50, momento en que Girri se vuelve poeta, la escritura es lectura. De allí que nuestra hipótesis, en un poeta que poetiza entre lenguas, está explícitamente fundada en su obra, en sus paratextos, en sus prácticas metatextuales. Se impone un programa intertextual, intergenérico.

La consideración de un Girri abocado a la crítica y la de una crítica abocada a Girri se dan como puntos de continuos reenvíos, difícilmente separables en cualquier análisis. Aquí nos ocuparemos de la crítica sobre Girri que se ocupa del *corpus* correspondiente a los textos de la «Primera estancia» y de Girri crítico a partir de los poemas de fuerte impronta intertextual y metapoética, textos que, en algún caso, fueron considerados como denuncia exasperada frente a poéticas con las que divergía.

Las voces de la crítica que consideramos y deseamos cotejar son esencialmente dos: la de los partidarios y la de los detractores, tal como fuera anunciado en el «Estado de la cuestión».

La posición de Murena, que gira alrededor del concepto de argentinidad, en realidad, reduce el horizonte en el que se puede leer la producción girriana, puesto que deja de lado el papel fundante de la poetización entre lenguas. Girri postulaba, en efecto, que tal ideal no es sino el resultado de los aportes de la traducción, punto de coincidencia con el Borges del «Escritor argentino y la tradición». Capturar lo argentino es, en síntesis, construirlo desde las categorías de la traducción. El intento de Murena consiste en integrar al poeta como poeta nacional, casi ejemplar, a la manera de fundamentación de su propia toma de posición sobre la literatura americana lanzada en su obra *Reflexiones sobre el pecado original de América*.

Los ensayos de Murena son coincidentes con los inicios de Girri. Su posición no puede desconectarse del contexto, la década del cincuenta y el grupo *Sur*, con todas las implicancias que esto tiene si nos detenemos en los debates internos de la revista. Es posible, por ejemplo, que Murena haya provocado reacciones y polémicas sobre la obra de Girri.⁸⁰ Asimismo, en el marco de los querellas entre revistas, *Centro* y *Contorno*, que surgen también en la década del cincuenta, se destacan por confrontar con *Sur*. La opinión de Noé Jitrik es una muestra de ello:

Su hermetismo no es más que deseo de exclusión, de encasillamiento orgulloso, aunque, lo sospecho, sin mayor fundamento [...] Usar el tono y el nombre de las grandes cosas e ideas para ocultar la desnudez primordial o bien vulgar que no se quiere asumir ni menos publicar. Ocultamiento, urbanidad, palabras, palabras, palabras. ^(King:1989)

Pero a Girri el rótulo de «hermético», despectivo y desvalorizante, se lo adjudicaron de igual modo a causa de sus traducciones de poetas italianos. Sin embargo, hay que considerar que, para algunos, podía representar un elogio; no para otros, que pretendían, con tal mote, arrumbar la obra girriana.

La anécdota que circulara con respecto a los premios otorgados en 1961, que correspondieron a Silvina Ocampo, Alberto Girri y Jorge Voces Lescano, autores cercanos a la revista *Sur*, pone de manifiesto ulteriores posiciones. Moore (c/F:ver Est. Cuestión) lee las palabras de Borges, quien fue el principal orador en dicha celebración, una ironía, la aparente aspereza y el aparente caos al que Girri aspiraba.⁸¹

Años más tarde, en una entrevista, Borges hablaría de su experiencia como lector de *Casa de la mente* ⁽¹⁹⁶⁸⁾:

De Girri puedo decir esto: a veces no lo he entendido; pero siempre que lo he entendido, lo he admirado. A veces el poema me ha excluido, sin duda por incapacidad mía, no por

⁸⁰ «Murena no puede considerarse como parte de una nueva generación innovadora, pues casi todos sus contemporáneos ridiculizaron sus escritos y despreciaron su política. Había habido alianzas temporales entre jóvenes críticos casi todos los cuales estudiaban en la universidad de Buenos Aires». (KING,1989)

⁸¹ Moore destaca que llama la atención en este discurso de ocasión, eminentemente social, en el que también se alude al tópico central de «El escritor argentino y la tradición», algunos de los términos utilizados y asombra también la intención de establecer una forzada afinidad entre ambos poetas y luego definir sus respectivas búsquedas poéticas con un adjetivo más apropiado para calificar una lija, una escofina o el duro concreto de las autopistas.

torpeza suya. Yo querría conversar con él, y querría pedirle, humildemente, explicaciones sobre algunas cosas.

Agrega Moore:

A buen entendedor pocas palabras, toda una boutade borgeana, pura estrategia literaria. Lo paradójico es que estas opiniones que pertenecen al personaje público, políticamente incorrecto construido por Borges, han trascendido convirtiéndose en un *dictum* irrevocable.

Si por un lado la crítica orienta, en cierto sentido, al público lector, más allá de ella, si nos concentramos en los textos de Borges y Girri, descuida una relación íntima, callada entre ambas obras, a nivel intertextual. A través de la traducción y de sus propios poemas, de hecho, Girri se instala en una tradición universalizante.

En ocasión de la publicación de *Elegías italianas* (1962) aparece el ensayo de Paita (cf. «Estado de la cuestión»), quien destaca que lo interesante de estos poemas reside en su acercamiento hacia la prosa: «una actitud mano a mano con la prosa, propia de muchos poetas de hoy, que asume en él un matiz característico». Allí mismo alude a la construcción de una poesía y de un lenguaje que va distanciándose de la tradición clásica romántico-simbolista y del surrealismo, afirmación que podría ponerse en entredicho si se hace caso a la ramificada filiación de tradición europea que queda demostrada por los mecanismos intertextuales.

Enrique Pezzoni, un crítico que tempranamente se interesara por Girri, ^(Pezzoni:1969) marca una posición diferencial en la manera de leerlo y rescata que, desde sus primeras obras, el poeta muestra su disconformismo en el aceptar el lenguaje sólo como un rótulo convencional susceptible de ser aplicado a las cosas o a los sentimientos. De allí que aluda a una tradición tal como fue la romántica confesionalista y descriptiva, que pretendía confundir, unir las palabras y las cosas. Para Pezzoni en Girri el lenguaje busca su propia realidad; será ésa la tarea del poeta: la realidad del lenguaje. Frente a la crítica que la califica de cerebral, propone reconocerla, en cambio, como pasión crítica. Tal pasión relativiza la fe, puesto que lo que retorna siempre es la pregunta sobre qué es el poema, qué es la realidad, rechazando así toda respuesta definitiva. Propone al lector, por ende, permanecer en una zona de total incertidumbre.⁸²

La opinión de Horacio Castillo según la cual en Girri vida y poesía coinciden, según la cual su biografía es su bibliografía, ayudó a delinear nuestra hipótesis, el diseño del viaje diagramado en estancias y estaciones de lecturas, viaje emprendido como verdadero ejercicio de poesía en el que se patentiza la voluntad de existir a través de ella. Ante la inaferrabilidad última del mundo como gran apariencia, será el ejercicio de la poesía la sola posibilidad de existencia. Rechaza la descalificación sufrida por la obra de Girri, tildada de intelectualista, aseverando que en el seno de la poesía el pensamiento no está vedado. Reconoce y considera cierta ascendencia romántica que no se inscribe ni el ultraísmo de los años '20, ni en el cuarentismo. Si bien Girri aparece entre los neorrománticos en sus primeras obras, por afinidades en el énfasis, en las anécdotas, en el desborde sentimental, en la idealización nostálgica, melancólica, disiente de la afectada solemnidad, del naturalismo contemplativo o el metafisiqueo rilkeano, aspecto que bien podría relativizarse. Acordamos, sí, con la manera de considerar el intelecto girriano como «intelecto impelido a funcionar de otro modo». Distingue <hermetismo> de <oscuridad> y cree que su voz, en los ritmos elegíacos que evocan odas de Molinari y rigores de Borges, resuena solitariamente sobre las ruinas de su generación, exigiendo su poesía una desacostumbrada forma de percepción.

⁸² John King en su estudio sobre la Revista argentina y su papel en el desarrollo de una cultura (1989) investigó la relación entre Murena, Martínez Estrada, Borges, Mallea y Marechal. El ensayo de Pezzoni comentando el análisis de Murena sobre Borges es importante «pues constituyó un temprano ataque a los críticos que se metían con el contexto ético y no con los textos literarios de Borges. Instigó una línea sutil de crítica formalista, analizando el texto en sí mismo, libre de frenos ideológicos o sociales.

4.1 El contexto histórico-literario

Es de interés la reflexión que hace John King al momento de referirse al contexto de final de guerra, con predominio del peronismo a nivel político y del existencialismo imperante a nivel filosófico-estético. Esto atañe a Girri, ya que, si bien su posición en *Sur* fue más bien marginal que central, avala el programa de que promueve una apertura hacia Europa, privilegiando a Francia. Entre los tantos otros intelectuales invitados a publicar, figuran Malraux, Camus y Sartre. La publicación de *El existencialismo es un humanismo* y de *¿Qué es la literatura?* de aquél último, así como la reproducción de artículos de *Les Temps Modernes* y los números dedicados a las antologías de literatura francesa e inglesa contemporánea, es cercana a la primera publicación de Girri (1947) ya sea en poesía ya sea en prosa. Por otra parte, los integrantes de la revista *Contorno* señalan la necesidad de una literatura local comprometida con su contexto. Lo corrobora, por su parte, en 1956, Emir Rodríguez Monegal, en el *Juicio de los parricidas*, que interpreta y describe la separación de los escritores argentinos: unos se encierran en sí mismos, desinteresados de la realidad circundante, otros viajan a Europa. Otros van a hundirse en la realidad, van a recorrer su contorno, van a querer llegar a la raíz. (Ibidem)

Se trata de jóvenes autores que se plantean tomar posición frente a los conflictos internos y externos, en un contexto donde sus contemporáneos no pertenecen a una misma franja etaria. Es el caso de Macedonio, Borges, Wilcock y los de la generación del '40, todos involucrados en ese amplio espectro de inflexión. En esta atmósfera, Kierkegaard y Sartre llegan a tener un gran predicamento en la década del '50, posturas que alimentan a *Contorno* y cercanas también a Borges.

Un comentario nos parece acertado:

Un poeta que subrayó radicalmente toda fácil correspondencia entre él y el hombre de la calle y que subrayó que no era posible una sencilla generación del mundo por medio del arte, obviamente provocaría un enconado debate entre la crítica. Los escritores de *Contorno* y *Centro*, a mediados del cincuenta criticaron su hueco ascetismo. (Ibidem)

Estaban atentos todos a un fuerte impulso de adscripción a un linaje. Si lo oficial en ese período eran los cuarentistas (considerando que no siempre lo oficial es lo central, lo que todo el mundo escribía) de fuerte inclinación neorromántica, *Sur* ocupa, en ese aspecto, un lugar marginal. A partir de declaraciones de algunos de sus integrantes, eran capaces de regir los destinos literarios y de canonizar según sus preferencias. La tarea será la de corroborar estas apreciaciones generales, así como todas aquéllas que pudieran advenir, con la relectura concreta de las producciones, desandando el camino secreto que va de poema a poema. En este sentido, proponemos el develamiento de ese entramado a través del recorrido de los epígrafes y de los fragmentos que están taraceados en los versos, inscripciones que obran de marco, los convocantes, la fuente de inspiración de la que se debe ocupar la crítica.

Pretendemos sustituir el descalificante término de <influencia> por transformación constante de recepción pasiva en activa. Se trata de descubrimientos, redescubrimientos que los autores hacen de las obras de otros y que desencadenan

procesos críticos y creativos, y la noción de intertextualidad se revela como categoría pertinente para abordarlos.

La obra de Girri la inscribiremos en una recepción re-productiva, es así que se tratará de demostrarla tanto como una práctica que alimenta la transmisión y difusión de un objeto primario de recepción, como las reseñas, crítica y ciencia literaria.

Los críticos de *Sur*, en particular Enrique Pezzoni siempre han subrayado el vigor y la pasión yacentes bajo la superficie intelectual del verso de Girri. Había encontrado (como poeta principal de *Sur*) un hogar espiritual en una revista donde unos cuantos podrían leerlo, comprenderlo y promoverlo. Pero ciertamente que si bien re-toma en algún sentido «las palabras de la tribu», lo hace para inscribir en ellas el despliegue de una singularidad. De allí que marcará una diferencia, formulará su especificidad practicando distorsiones en los clisés y en las ideas, conceptos, ideologías de las que se siente heredero. Su obra reabsorbe sus fronteras en provecho de un proceso en el que se involucra un ser hablante y los valores recibidos.

Lo que el mismo Girri dijera años después acerca de esta primera parte de su travesía sirve de conclusión para este capítulo de la misma como anticipo de lo por venir:

Los primeros poemas que publiqué -no los que escribí- más o menos hacia 1940, coincidieron con la llegada de esa generación. Compuesta por una serie de poetas, algunos muy dotados, con quienes mi única identificación fue de orden cronológico. Trabajé de manera un tanto aislada, no junto a grupos y revistas (donde sólo colaboré ocasionalmente) de aquellos jóvenes. Los presupuestos eran distintos. La generación del '40 se destacó, entre otros rasgos, por el marcado tono elegíaco; y en lo que respecta a sus protagonistas tuvieron en general una formación cuyos paradigmas estaban de preferencia en el ámbito de la poesía francesa. Por mi parte, tendí a acercarme a la poesía anglosajona, menos difundida entonces. No que no hubiese conocedores o lectores, sino que la generación del '40 (y la martinfierrista, que tanta importancia tuvo para nuestra literatura) no salió mayormente de la influencia francesa. Mientras se traducía a Michaux, Apollinaire, Valéry o Milosz, no se hacía lo mismo con los grandes en lengua inglesa; ni siquiera eran frecuentados poemas como "The Waste Land", una de las claves de la poesía de este siglo. Tampoco se tuvo noticia (o fue superficial), de hombres como Pound, Wallace Stevens, Yeats, y tantos más. (Girri:1972,O:P.II) 83

⁸³ Girri.A. Entrevista de Danubio Torres Fierro incluido como prólogo del Tomo II. Corregidor. Vale aclarar que este procedimiento será habitual en Girri. Desde el punto de vista de las relaciones intertextuales, más precisamente la paratextual, podríamos decir que se abre un espacio rico para la crítica. Estamos en presencia de lo que Genette (cf. GENETTE, Gérard.— *Umbrales*. Bs. As., 2005) clasifica como el «epitexto público»: todo elemento paratextual que se encuentra materialmente anexado al texto en el mismo volumen pero que pudo ser publicado independientemente. El juego de duplicaciones textuales complican y dificultan la pretensión de establecer límites que garanticen la estabilidad de los mismos.

SEGUNDA ESTANCIA

Capítulo I

1.1 *Preludios y recodos*: En la letra, ambigua selva y Diario de un libro

La primera estancia tiene una impronta marcadamente cronológica, con interrupciones circunstanciales, ocasionales. Subsistirá como algo que no cierra definitivamente: veremos la intermitencia de sus rasgos, su desaparición y su emergencia en una trama que da lugar a nuevas inscripciones.

La segunda, por el contrario, si bien se inicia como continuación de la otra, tiene un carácter más bien tópico o temático. Ambas se nos presentan como caminos a atravesar, aunque llamados a detenernos cuando algún nuevo rasgo se asoma. Los hitos alcanzados en la construcción de la poética girriana nos imponen una modalidad retrogresiva y progresiva de la lectura: configuran así estaciones, recodos, donde al mismo tiempo se practica una poligrafía que puede configurar diferentes tramos multigenéricos.

Si el planteo general de la travesía aparece ordenado cronológicamente en estancias, puesto que las vamos construyendo a medida que van apareciendo publicados los libros de Girri, no hay que pensarlas como algo estanco en un punto del tiempo, ya que están sostenidas por cierto movimiento de vaivén, como ciclos de las lenguas que se van y vuelven sin un fin o cierre total, definitivo.

De ahí que las propongamos más como un movimiento de re-encuentro siempre esperanzado de retorno, concientes de lo que cada una debe a la otra, y donde el abandono no implica el olvido, sí aceptación y recibimiento mutuo en aras de la construcción de una poética que lleve a su portador a acceder al encuentro de un orden personal.

Dos libros escritos al mismo tiempo, publicados en 1972, y en un orden sucesivo inmediato: uno, último del tomo ii, de sus *Obras completas* de Corregidor, *En la letra, ambigua selva*; el otro, encabezando el tomo iii, *Diario de un libro* exponen la intertextualidad interna. En este diario se reflexiona, se medita, se comunican los materiales empleados o descartados de cada poema de un libro; allí el <interlocutor> es su propia obra.

Los dos textos, escritos simultáneamente, muestran a través de su prefacio, títulos, subtítulos, epígrafes (en italiano e inglés), el despliegue de una renovada paratextualidad, ampliada desde aquí por la participación de diversas lenguas ahondando así en el campo de la metapoeticidad.

El prefacio de *Diario de un Libro*,⁸⁴ muestra no solamente la incursión de Girri en una práctica multigenérica, que acompaña a la producción de sus poemas, sino que amplía el contexto, en la manera en que un prefacio autoral y original lo hace orientando al lector.

⁸⁴ A partir de ahora: *En la letra, ambigua selva* puede citarse como ELAS y *Diario de un libro* como DL..

Se presente como con una función cardinal, la de asegurar al texto una buena lectura que, en este caso, se lee como una especie de crítica lateral y teórica, aunque los enunciados del texto refieran al orden de la génesis y no del sentido.⁸⁵ Entre enero y agosto de 1971, mientras escribía en "En la letra, ambigua selva", quise intentar al mismo tiempo la experiencia de registrar mediante anotaciones diarias, esquemáticas, cuanto se relacionara con aquel libro. Los múltiples avatares de los poemas: génesis, correcciones, variantes, características de los temas, influencias, lenguaje, técnicas, juicios. Especie de itinerario privado, cuyo interés descansara no tanto en un eventual (improbable) atractivo literario, sino en la voluntad de inmediatez y verdad. Por lo demás, ¿cuáles eran en rigor los móviles? ¿Tratar de aclararme con referencias de toda clase, exteriores o subjetivas, qué perseguía expresar cada poema? ¿El ingenuo desplante, detrás de la máscara de la sinceridad, de exhibir determinadas zonas de la "cocina" de un hacedor de poemas? Nunca, durante los ocho meses de la prueba, llegué a saberlo nítidamente. Y, en cambio, apenas comencé debí enfrentarme con lo que no había reparado, por previsible y evidente que fuera: mucho más que las observaciones hijas de la lucha con los textos en elaboración, *se impondría las circunstancias (en verdad, decisivas) que rodeaban y nutrían ese ejercicio. Páginas recordadas o leídas entonces, poemas propios y ajenos vistos desde nuevos ángulos, reflexiones sobre la poesía y el poetizar, diálogos misteriosamente oportunos, aforismos derivados de ideas para versos, esbozos de poemas sintetizados en apotegmas; y las inevitables, constantes dudas, balances.*

Agregar que tampoco confío en los resultados es ocioso. Nadie confiaría, la incertidumbre constituye parte importante de las reglas del juego de este tipo de libro en un grado mayor que en otros. ¿Aceptable exposición, por vías levemente confesionales, de la "forma mentis", llamémosle así, del autor, o informe depósito de desechos extraídos aquí y allá? Desearía, qué duda cabe, acercarme a lo primero. Y que la vanidad conserve la ilusión, sino de un libro logrado, *de uno de esos diarios pésimos que sólo excelentes escritores pudieron haber escrito.* (Girri:1978, O:P.II)

El prefacio reasegura, según Genette, «la existencia en el mundo, su recepción y consumación», sirviendo simultáneamente de vestíbulo que comunica el advenimiento de un diario, como respondiendo, también, a una necesidad de circunstancia. Refiere el proceso que se da, entre incertidumbres y aciertos, de lo que el autor pudo haber ejecutado: es descriptivo y no explicativo. El orden del sentido se ve enrarecido por la manera quebrada de la aserción, por la construcción discursiva que relativiza lo que se pretende afirmar («quise intentar») y que quiere proyectarse al mismo tiempo como una propuesta de quehacer poético: «una dimensión crítica y teórica», con «temas, influencias, lenguaje, técnicas, juicios», por una «voluntad de inmediatez y verdad». (Girri:1980, O:P.III) Las interrogaciones del autor en torno a su propia pretensión y labor, la alusión a las máscaras de la sinceridad en un obrar, puesto que es un hacedor de poemas, lo lleva a la duda y aceptación de que todas son páginas recordadas o leídas, que hay que reconsiderar la cuestión de la autoría. Este prefacio se inserta como una de las prácticas de revalorización del procedimiento del comentario tanto como del autor.

⁸⁵ Seguimos a Genette(2005) «Señala fronteras que no separan netamente el paratexto del metatexto y el prefacio del

Vale recordar que este procedimiento es considerado, desde un punto de vista foucaultiano, «de control y delimitación de los discursos» ya que, en cuanto al sentido, no obedece más que a decir «por fin lo que estaba articulado silenciosamente allá lejos». El autor es concebido, entonces, como «principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia». (Foucault:2005) Es que aquí da cuenta de una unidad del texto que antepone a su nombre, revelando el sentido oculto que lo recorre.

Los epígrafes que inician ambos libros, *elas* y *dl*, son significativos:

«*dove c'è gusto c'è perdita. Il piacere di scrivere o il piacere di dipingere stanno all'origine di tutti i manierismi, di tutte le mistificazioni*» (Sinisgalli).⁸⁶

«*Literature is based not on life but in propositions about life [...]*». (Stevens)⁸⁷

Los epígrafes de ambos libros pueden ser leídos como orientados hacia el prefacio. Le contestan como página recordada, puesto que son lugares de atribución de sentidos divergentes que relativizan la aseveración. A través del epígrafe en italiano sabemos que el placer de <scrivere> o el placer de <dipingere>, que está en el origen de todo manierismo, de toda mistificación, contrarresta «las máscaras de sinceridad», tal como fuera enunciado en el prefacio. A través de la irrupción de la lengua inglesa, se acentúa la complejidad de la captación del sentido por medio de la traducción, al proponer que la literatura se basa no en la vida sino en las proposiciones acerca de la vida.

Los epígrafes se difunden en diversas direcciones propiciadas por el diálogo interlingüístico que portará tradiciones a ser transmitidas, y de manera particular definitivamente también, hacia adentro del texto, pues son su *incipit*. Se irradian por diferentes vías y, en simultaneidad de proyecciones, proponen una metapoética con variados procedimientos intertextuales. Desde lo italiano, se expone lo que es una concepción de la escritura, que no será más que subsidiaria de una intertextualidad, de una epigrafiá, de la traducción, y de la tradición. El enunciado en inglés comunica la decisión de atender tanto a esa lengua como a un autor que conectará con toda una tradición aparentemente ignorada hasta ese momento.

Se trata de una lectura retrogresiva donde el sentido es activado por las inscripciones de versos que se fueron acuñando a través de las distintas traducciones regidas, a su vez, por una tradición que se y la resignifica. Tal el caso del epígrafe de Sinisgalli, resemantizado en el cruce de tradiciones: la noción de <placer>, el de escribir y el de dibujar, como lo que está en el origen de todo manierismo y de toda mistificación, en oposición a cierta fantasía de creación como resultado de la inspiración. (Tardonato:1997) La emergencia de la lengua inglesa, en los versos de W. Stevens, diferenciando vida y literatura, que en la estancia anterior estaba aliada a la tradición clásica, se conecta ahora con un presente signado por la pregunta por la existencia. Desde los epígrafes también se responde a un contexto literario.

ensayo crítico (lo hizo Mallarmé, Valery, Flaubert, Sartre)»..

⁸⁶ Nuestra traducción: «[...] donde hay gusto hay pérdida. El placer de escribir o el placer de pintar están en el origen de todos los manierismos, de todas las mistificaciones». D:L:

⁸⁷ W. Stevens (ELAS) Traducimos: «La literatura se basa no en la vida sino en proposiciones acerca de la vida». Verso que pertenece a «Adagia» de Wallace Stevens. Horacio Castillo, en el estudio preliminar desarrollado y citado en el Estado de la cuestión nos aclara que en ocasión de una glosa hecha por Girri sobre un poema de Stevens, el mismo Girri aclaró sobre lo que significa para él proposición: «Proposición, no afirmación, es decir, algo que debe ser aceptado o rechazado, y que se elabora dentro del poema mediante metáforas».

Diario de un libro exhibe explícitamente el encadenamiento de segmentos que lleva a reconocer que cada uno de ellos se constituye sobre lo que queda de los otros, y así se reconfigura. Por otro lado las relaciones intertextuales desplazan la idea de una producción ligada a un quehacer solitario. Opera una recepción que será productiva.⁸⁸ Tal noción ligada a la de intertextualidad en sus variadas formas se manifiestan de múltiples maneras en las obras de referencia. Esta inserción puede adoptar la modalidad de la cita y la alusión. Su determinación que compete al campo de procedimientos comparativos se hace en base a tres operaciones: la delimitación del intertexto, o sea qué fragmento textual concretamente se recita en el segundo texto; las transformaciones o desviaciones significativas operadas en el intertexto y la evaluación del intertexto, puesto en relación con un nuevo contexto de enunciados (nueva semantización del texto). Citación y alusión son dos estrategias textuales con las que un intertexto mantiene su distancia con respecto a la palabra original.

La citación, procedimiento más fiel, guarda una distancia menor respecto del enunciado ajeno, que emplea una marca de distinción como el comillado o la tipografía distinta. La alusión, en cambio, es una manera más lejana e imperceptible de referirse a la palabra ajena.

Diario de un libro y *En la letra, ambigua selva* son ejemplares en cuanto a recepción productiva e intertextualidad; allí se hallan, de una manera programática, las múltiples relaciones actuales y potenciales con la letra de la literatura y su onomástica, tanto con los autores así como con los discursos diversos del arte, la filosofía y otras disciplinas. Girri hace con la poesía lo que Borges hace con el relato de ficción. La profusión de nombres y obras desencadenantes de sus reflexiones en prosa, de sus versiones-traducciones y de sus poemas, proveen un campo privilegiado para recuperar la función que tiene el discurso como operador.

Que uno sea referencia del otro, el caso de un diario que registra en sus entradas el proceso escriturario de los poemas, plantea una lectura doble, conjunta y al mismo tiempo diferencial, dado que pertenecen a géneros diversos. *Diario de un libro*, escrito como reduplicación metapoética de *En la letra, ambigua selva*, se convierte junto a este último en ejemplo de una manera procedimental que, en distintos órdenes, se proyecta en toda la obra.

Privilegiamos algunas entradas del dl. Hablan de una decisión de comunicar el lento movimiento de elaboración de un poema y la reflexión metapoética que los acompaña.

⁸⁸ Entendemos por «recepción productiva» la «transformación constante de la recepción pasiva en activa e involucra las operaciones de descubrimientos y redescubrimientos que los autores individuales y círculos de autores hacen de las obras de otros, que desencadenan procesos críticos y creativos a la vez». (Cf. ROMANO SUED, 1995).

Domingo 15

Work in progress. Poemas terminados, o en borrador, o insinuándose. Revelación del sentido que tendrá el conjunto, al leer uno de los relampagueantes aforismos de "Adagio", de Stevens. El que afirma que la literatura no está basada en la vida sino en proposiciones acerca de la vida. ¿Epígrafe? (Girri:1980,0:P.III)

Miércoles 7

Insistir, sostener que así como en las escuelas de sabiduría a partir de cierta etapa nadie avanza sin ayuda de un maestro, en literatura son bienaventurados los que, descubierto ese camino, lo recorren hasta donde le dan sus fuerzas. A fin de cuentas, cuál es el significado de imitar, originalidad, etc. Que de estas cuestiones se ocupen los investigadores de fuentes, "los únicos que en cierto modo creyeron y creen seriamente que los poetas no hacen otra cosa que imitar, o sea robarse ocultamente el uno al otro, el sucesor al predecesor" (Croce). Se atribuye a Voltaire la observación de que los legítimos poetas no sólo roban sino que matan a aquellos que han robado. (Ibidem)

En la primera entrada las remisiones son directas, tanto a la lengua –escribe en inglés–, tanto a la fuente de donde procede el epígrafe. Lo reduplica traduciéndolo y exhibe la incertidumbre como el estado que lo acompaña en el atravesamiento del proceso que lo llevará al poema.

En la segunda, por la citación de Croce, es destacable la postura irónica, despectiva con respecto a significados que son relevantes y propios de lo metateórico: «imitar», «originalidad», «fuentes», conceptos considerados en la primera estancia (precursor, epígono y fuente, en ocasión del tratamiento de la traducción de autores italianos), que son pensados desde las posiciones tributarias de las teorías sobre la escritura y traducción llamadas post-coloniales. Es relevante que el cierre de cita yuxtaponga las referencias al italiano que, de esta suerte, parece sobrevivir a todo el transcurso, y al francés, cuya versión nos llega por medio de uno de los exponentes más importantes de la Ilustración.

1.1.1 Subtitulaciones metapoéticas: metáforas y prosas en E:L:A:S

Metáforas

La subtitulación alude, muestra, refiere una preocupación de autor a la architextualidad, la determinación del estatuto genérico; cuestión que podría haber sido asunto del lector ya que «se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual de pura pertenencia taxonómica». (Genette:1989) Si el texto no está obligado a declarar tal cualidad genérica, nos lleva a preguntarnos el sentido de tal paratexto.

Esta subtitulación divide al libro en dos partes al nombrar los procedimientos básicos sobre el que se sostiene un habla y en los que estalla la función poética del lenguaje: por un lado, la metáfora, para subtitular un conjunto de poemas, para definirlos como tales.⁸⁹ Se está proponiendo aquí reconocer que tal recurso no será definido simplemente desde una concepción retórica del término, aunque sin desestimarla; antes bien, se procederá a ensanchar su alcance. Girri vuelve a una idea frecuentada incansablemente por la tradición, según la cual la metáfora es exclusivo patrimonio de la poesía, pero logra ampliar este horizonte a partir de la inscripción epigráfica⁹⁰ hacia consideraciones propias de un contexto discursivo más dilatado, donde aquella concepción se relativiza. La retórica clásica restringe la vía de acceso a la reflexión sobre la metáfora, cuando la propuesta es, en realidad, que todo el poema se transforme en una metáfora. En *Metáforas* cada poema cumple ese movimiento: cada poema es una metáfora. Ahora bien, la premisa epigráfica de W. Stevens, proyectada sobre la de Sinisgalli, nos da a entender que la literatura debe encontrar un cauce por medio del cual el *piacere di scrivere* considere a la vida, puesto que la literatura no se basa en ella, sino en proposiciones acerca de ella. Equivale esto a aseverar que lo metafórico del poema puede ser sólo mostrado a través de lo prosaico del poema, a través de la claridad de la prosa. La etimología griega, μεταφορα, implica una traslación, según el drae, «acción y efecto de trasladar de lugar a alguien o algo» y legitima, por ende, este movimiento.

El otro subtítulo, *Prosas* (la prosa entendida como aquello que no está sujeto a una medida y a una cadencia determinada), propone poetizar el poema. Es de destacar que la mayor parte del conjunto se reviste de un matiz metapoético declarado en D.L.

Lunes 11

Preparativos. Las virtudes de la prosa: verdad, desnudez, economía, eficacia, fijadas como meta del poema: verdad, desnudez, economía, eficacia. La peculiar autenticidad de la buena prosa aligerando de divagaciones cualquier proyecto de poema, recordándonos indirectamente que el poema es, además de un objeto, una experiencia moral. (D:L)

En el apartado *Prosas*, (E:L:A:S) se explicita, a través de los títulos, el modo en el que el poema habla sobre sí mismo: *En la letra, ambigua selva; En la palabra, a tientas; Prosa textual; Parábola*.

⁸⁹ «[...] la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse "la literariedad de la literatura", es decir, el conjunto de categorías generales o transcendentales -tipos de discurso, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular» (*Ibidem*)

⁹⁰ Los epígrafes de Sinisgalli y de Stevens, antes transcriptos.

De la sección subtitulada *Metáforas* seleccionamos poemas donde cada poema es en sí una obra cerrada, que puede aspirar de manera legítima a su título singular. (Genette:2005)

Desde el v. 1 al 9 el poema, a través del adverbio de modo «Experimentalmente», se nos habla de un inicio, de un comienzo que relaciona la inscripción primera a la imagen –supuestos básicos de la metáfora– una generando a la otra. Allí se revela la causa de la acción: una «obsesiva compulsión» que engendra el placer del que hablaba uno de los epígrafes, *piacere di scrivere e di dipingere*, a través de lo cual se revelan las sagas, esas leyendas poéticas o ese extenso relato novelesco que se imprime a través de procedimientos artesanales, cuales el tallado y la pintura, como espacios de representación figurativa trascendentes y perdurables. Tanto es así que logran constituir, como una serie de metáforas entrelazadas, «armoniosos cosmos / de perfección, durabilidad».⁹¹

La segunda estrofa, desde el v. 10, como especie de súbita contrapartida, se empieza a desnudar aquello que se oculta detrás: «Presas en coronas, engastadas / para la historia» no sobreviven más que como «...colecciones de lamentos / escasos actos virtuosos, / como seguros con que el avaro / contrarresta la avaricia de los pobres». Se precipita aquí la reflexión que se desencadena a través de dos términos, engastadas y ensartando, que remiten, a través del morfema *en-*, a un movimiento paronímico por homofonía, que asocia lo engastado con lo gastado: la metáfora trillada, la metáfora hecha *cliché*. En la misma dirección «en-sartando», la etimología nos remite a la frase «sarta de mentiras», dada a destacar el ideal perimido desarrollado en los primeros 10 versos. Se cierra esta secuencia con el

Relaciones con gemas

- 1 Experimentalmente, por obsesiva
- 2 compulsión de lapidarios
- 3 sujetos a revelarlas, tallar
- 4 las sagas que atesoran, ancestrales
- 5 desarrollos del cristal bajo presiones
- 6 inimaginables, calor, petrificantes hielos,
- 7 volúmenes de tizas y carbones
- 8 recalando en armoniosos cosmos
- 9 de perfección, durabilidad.

- 10 Presas en coronas, engastadas
- 11 para la historia, inmunes
- 12 así se las hace desfilan
- 13 ensartando colecciones de lamentos,
- 14 escasos actos virtuosos,
- 15 o como seguros con que el avaro
- 16 contrarresta la avaricia de los pobres.

- 17 Frívolamente desde el hueco
- 18 homenaje del oficio de rimar
- 19 "diamantes" con "mutantes",
- 20 y la alegría
- 21 y obstinación de los que anhelan
- 22 una dieta especial y habitual de luz,
- 23 y fantasiosos
- 24 que combinan majestad y augurios,
- 25 mezclan los excesos del orfebre
- 26 con credulidades activas, sin tregua,
- 27 y donde la malaquita, color
- 28 para descifrar lenguajes irracionales,
- 29 es puesta junto a la esmeralda, jardín,
- 30 resplandor de sombra verde,
- 31 y el zafiro, ala de insecto,
- 32 convive con el lapislázuli, tono
- 33 que induce a contemplación devota.

- 34 Multiplicidad de pasado,
- 35 nostalgias de Paraísos,
- 36 angélicas perpetuidades,
- 37 tantas son
- 38 las provocaciones que suscitan
- 39 cuantas las de considerar un mirlo
- 40 (trece, enumeró Wallace Stevens,
- 41 frecuentador de mirlos),
- 42 aunque las gemas no silben, no griten,
- 43 y su dureza y pureza atraigan por
- 44 alusiones,
- 45 y nunca alcancen, como el mirlo,
- 46 a fraguar una unidad con el hombre y la
- 47 mujer.

(E:L:A:S)

juicio moral, con versos que son como sentencias sobre las acciones humanas: lo moral establecido, aquí, por la comparación entre la seguridad del avaro y la avaricia del pobre que, orientadas al epígrafe, recalcan en el concepto de literatura según el cual ésta se basa en proposiciones acerca de la vida, acerca de los actos.

Todo este movimiento nace impulsado por la traducción de versos ingleses (*Trece modos de contemplar a un mirlo*), que instala el movimiento de traslado: pone pie en un sitio y juega en las versiones de W. Stevens. Se satura el poema de alusiones y citas, yendo de la literalidad a la paráfrasis, del poema traducido.

En paralelo, el diario –ya lo hemos tratado– acompaña la lectura a la manera de una biografía textual; declara sus supuestos, de índole gnoseológicos o éticos; arroja iluminaciones sobre propuestas de estética poética con proyecciones sobre la vida. Una intertextualidad que diseña los rodeos, avances, atajos y puntos ya descritos, conforman un contrapunto dialógico y polifónico con los escritos de W. Stevens que, al mismo tiempo, reabren cauces dentro de su propia obra. Siempre en conexión con la vida, aunque a sabiendas de que sólo tendremos proposiciones acerca de ella desde diversas propuestas estéticas. Así lo anunció el epígrafe de Stevens: «*Literature is based not on life but in propositions about life*».

Martes 12

Relaciones con gemas. Descripción de las gemas, proceso de formación, valor simbólico, supersticiones, determinada fase de «*Trece maneras de contemplar un mirlo*». Concisión y rapidez. Escasos o nulos contrastes entre lo literal y lo que *es*, sin descuidar el margen de aparente sin sentido, pero bien imaginado, que el poema tendrá. (D:L)

El poema va en busca de su teoría; se hace metáfora de un poema otro que le antecede, pero para hablar de otra cosa; se hace razonamiento metafórico para articular una comprensión de lo que un poema alcanza en el proceso de escritura: «tantas son / las provocaciones que suscitan» (vv.37-38).

Domingo 15

Cada poema moviéndose para denotar una acción definida. Realizando esa acción *con la menor cantidad posible de movimientos*. El espíritu de la letra: la letra a manera de un dato que servirá para que algún lector se golpee la frente: «¿Cómo no me había dado cuenta antes que eso era así, tal cual lo estoy leyendo, *literalmente?*»(D:L)⁹²

La tercera estrofa alude a un contexto más cercano; explicita también una causa literaria, tal como lo hiciera en su poema «Arte poética», de *Examen de nuestra causa*. Se postulaba allí que la materia poética podía darse a expensas del lenguaje. El poema impugna, en las dos primeras estrofas, un oficio que se reduce

⁹¹ Si en estas últimas palabras vemos una alusión al clasicismo, en lo siguiente, con el «homenaje del oficio de rimar / <diamantes> con <mutantes>», una posible referencia al modernismo, y, finalmente, en «[...] lapislázuli, tono / que induce a contemplación devota», al romanticismo.

⁹² Al año siguiente surgiría la revista *Literal*. Lo literal como conforme a la letra del texto, o al sentido exacto propio y no lato ni figurado de la palabra empleadas en él. Aquí habla de literalidad, en el poema debe haber literalidad, igual en la lectura del poema, darse cuenta de la literalidad. «Revista de culto, si las hubo, como Martín Fierro en la década del '20, ejerció una extraña influencia en la Argentina de los setenta». (LIBERTELLA, H.—2002.

a la experimentación y a la frivolidad (lo «[...] hueco de un oficio» [v. 17]), aunque al mismo tiempo el *piacere di scrivere* conduce a una disyunción entre el decir y lo dicho: insiste aquí, en efecto en una sustantivación refulgente que lo patentiza: esmeraldas, diamantes, malaquitas, zafiro, lapislázuli.

Las alusiones a los distintos *-ismos*, a saber, el ultraísmo, el modernismo, el surrealismo, el neorromanticismo, los transforman en «multiplicidad de pasado» (v. 24); se convierten en verdaderas «provocaciones que suscitan» (v. 38), promoviendo ir al encuentro de algo, como cita amorosa.

Releyendo el texto de Stevens, comprobamos que es altamente lírico, metafórico y pleno de imágenes. Es, sin embargo, de una extensión recortada, como respuesta fugaz de la palabra a la imagen. El texto de Girri es extenso, soportado en una sintaxis que ordena y reordena el trabajo de la imagen hacia el pensamiento. Busca el camino de un decir que lo lleve a rematar en cierta contundencia. Así lo subraya su última estrofa; muestra que hace de la metáfora prosa, cuando de hablar sobre las proposiciones de la vida se trata. Pero la proposición, ya lo hemos dicho en la nota al pie referida al epígrafe de Stevens, *ut supra*, implica afirmación en el sentido que deba ser aceptada; es decir algo que debe ser aceptado o rechazado, y que se elabora dentro del poema mediante metáforas.

Las proposiciones no pueden desvincularse de la experiencia moral. La siguiente entrada del diario, ya citada, lo afirma: «La peculiar autenticidad de la buena prosa aligerando de divagaciones cualquier proyecto de poema, recordándonos indirectamente que el poema es, además de un objeto, una experiencia moral».D:L)

Lo que lleva a la reescritura girriana bajo la forma de suscitación hace que la cita pase a glosarse, a sufrir una transformación por contraposición que entraña una ironía. Los versos de Stevens «Un hombre y una mujer / son uno. // Un hombre y una mujer y un mirlo / son uno», desde la experiencia de lo prosaico, darán vida a una nueva proposición: «[...] las gemas... nunca alcancen, como el mirlo, / a fraguar una unidad con el hombre y la mujer» (v. 41-44).⁹³

Última entrada del *Diario de un libro* referido a este poema:

Que el tono se aproxime al del discurso normal. Que la singularidad de la dicción poética radique más en la estructura que en los detalles. Que los poemas se eleven hasta la diafanidad de la prosa. Que, de acuerdo con estas premisas, gran parte de los resultados puedan anticiparse.

⁹³ Es en este aspecto que coincidimos con una opinión de Castillo (1983) cuando dice: «aquí se expurga la realidad, desbroza sus planos, denuncia sus adherencias, explora sus zonas más inaccesibles. En un rechazo total del yo, de la condición individual, también lo dice el pecado del preciosismo, pero sin reasumir la de intermediario, de médium, de prisma de ese entorno en el cual está instalada la existencia. Hay en consecuencia, menos vida personal, más experiencia intelectual. El poeta queda afuera, detrás del telón sobre el cual se mueven las sombras, las apariencias. Su ojo no es ya aquéllo lacerado por el llanto, por la miseria de la finitud, el ojo cegado por la divinidad, cicatrizado por Cristo, sino el del entomólogo, el del científico, una lente consagrada a desenmascarar al mundo, la minucia del mundo. El ritmo es más fluido, el lenguaje, más llano, ha perdido su solemnidad, cierta impostación. Se adivina el afán por estrechar la brecha entre verso y prosa, entre lengua y habla. El idioma es coloquial, salpicado de expresiones típicamente conversacionales, hasta de neta filiación periodística [...] La sensación de sequedad (Octavio Paz) tiene aquí su punto culminante, a extremos de tender -paradójicamente- un puente con el realismo por él abominado. El poema ya no es espectáculo, no quiere ser canto, «hechizo».)»

PROSAS

Viernes 26

Planeada la segunda parte del libro, «Prosas». Preocupación de que cada poema se fije sus propios límites. Que en lo que cada poema intenta no deje cabos sueltos.

Por ambiguos que sean los medios empleados. Sin falsas esperanzas. Ni siquiera estoy seguro, luego de tantos años, de saber escuchar, y por lo tanto de tener el derecho de hablar. Apenas si sé que me propongo escuchar, y confío en que con la firme voluntad de escuchar uno aprenda a hablar.

La entrada al diario muestra que Girri planea sus obras. Ejecuta un plan. Al decidirse por la prosa, muestra lo que pre-ocupa a un autor en el momento de abordar la tarea. A pesar de de la ambigüedad de los medios empleados, y sin depositar una total fe en los mismos, con la inseguridad que lo acompaña a pesar del paso de los años, se representa como un sujeto que aún confía en la palabra, en aquélla que puede ser escuchada y dicha mediante un ejercicio.

El título del primer poema de prosas, homónimo al del libro, nombra la <letra>, acompañada del ritmo que produce la repetición de las letras vocálicas que están en la letra, en la <littera>, [e.a.e.a.a.i.u.a.e.a]. La letra (del lat. *littĕra*), cuyas acepciones abarcan desde cada uno de los signos gráficos hasta la composición poética en verso, planteándola como significante que abre el espacio fundante de la cultura escrituraria: fijación de una inscripción, pero para transportarla, por medio de la metáfora – «ambigua selva»–, a un sitio en que se expone a un terreno extenso, propio de lo inculto, de lo enmarañado que puede producir equívoco.

Al mismo tiempo, lo que en *Metáforas* (cf. «Relaciones con gemas») remitía, por referencia directa a Stevens, a la lengua inglesa; retrotrae intertextualmente a la experiencia dantesca,⁹⁴ sin olvidar la ulterior orientación a la *Tierra yerma* de T. S. Eliot. Se verifica entonces un constante entrelazamiento: los epígrafes, el de Sinisgalli y Stevens, siguen rigiendo el recorrido poético, pero los versos del autor norteamericano se hacen letra también en el mismo cuerpo poemático. El título impone, por asociación, la metáfora dantesca, una de las más citadas en el transcurso de la tradición, en el instante en que pareciera haberse puesto en suspenso la tradición clásica latina por la irrupción de los versos de Stevens y Benn. Tal como Dante, en medio del camino de la vida, de nuestra vida, la consideración de la letra en la ambigua selva, oscura, lo aparta del camino recto. Éste es el punto que plantea la prosa. La prosa nos conduce rectamente por su prosaico camino a la verdad de la poesía. <Prosa> es el femenino del adjetivo <prosus>, o <prorsus>, proveniente del adverbio homónimo, que significa vuelto hacia adelante, recta, derechamente; y también pura y simplemente, sin remedio. La prosa es lo que sencilla e irremediamente se encamina en la rectitud.

Prosus, o más nítidamente su forma *prorsus*, significa literalmente *pro-vorsus*, *pro-versus*: en dirección al surco, la línea, el renglón, hacia el verso. Pero *versus* es el participio pasado del verbo *vertere*, volver, dar vueltas, dar la vuelta, tornar. La prosa es lo que nos encamina al verso, lo que siempre se endereza hacia la vuelta del verso,

⁹⁴ «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta via era smarrita».

pero enderezándolo a su vez hacia la prosaica rectitud del camino, impidiéndole desviarse al devolverlo siempre a la experiencia de la irremediable sencillez. (Cueto:2004)

En cuatro estrofas, donde la cantidad de sus versos aparecen en un orden ascendente, de menor a mayor (6, 8, 11, 14), en versos libres, privilegiando la función poética del lenguaje, articularán de una manera acordonada, cada una de ellas, tópicos de una metapoética: el ritmo, en la primera estrofa, la forma, en la segunda, el lenguaje y el estilo, en la tercera, para ser vinculadas en una cuarta, donde una red los recoge y plantea a la interpretación, como enigmas a resolver.

Las estrofas, irregulares en su extensión, están estructuradas por oraciones compuestas coordinadas, propias de una definición. Impera el indicativo presente. Subyace, como un sutil engarce, un ritmo particular: los primeros versos de las tres primeras estrofas son de arte menor. Cuando se habla de ritmo se lo hace con ritmo, que no se logra sólo a través de la métrica y acentuación, sino también a través de las anáforas del v. 1-2, del v. 4-5, del v. 2-6, a las que se le suman paralelismos sintácticos relevantes («El ritmo / el ritmo; en parte / en parte»): testimonios de un quehacer poético de elevada condensación. Todo, con la claridad de la prosa, de hecho el verso busca el curso de la línea. El verbo ser identifica lo escrito con el que lo escribe, y, en tercera persona, se pierde el lugar del yo. Se impone la impersonalidad, movimiento que podríamos rastrear en las estrofas sucesivas.

En un movimiento doble, se prestan las estrofas a leerse en un sentido intertextual y metapoético, y en la forma de alusiones se transforma a la escritura en medio de autoconocimiento. El poema habla de una tradición: los versos 4-6 aluden a Víctor Hugo y Baudelaire; los versos 13-14 de la segunda estrofa a los designios de Poe; la estrofa tercera recoge ecos de poemas de Baudelaire y Mallarmé; la cuarta de algunos de Valéry.

El diario confirma su preocupación por los medios empleados; sabe que son ambiguos, sin falsas esperanzas, sólo espera que luego de tantos años, saber escuchar (leer) le otorgue el derecho a hablar (decir), decir que, al mismo tiempo, se diseña en una disposición espacial atenta a las vanguardias.

En la letra, ambigua selva

1

1. El ritmo de lo escrito
2. es el ritmo del que escribe,
3. y el texto, el poema,
4. en parte mecanismo verbal,
5. en parte sistema de correspondencias,
6. es con el mundo una sola entidad.

2

7. La forma equivale
8. a convicción interna,
9. y la letra la emplea con vistas
10. a proveer al mundo de significados,
11. y aun para el Significado,
12. y aun para subyugarlo
13. con el prejuicio de que la palabra
14. traduce y vierte lo ideado.

3

15. Lenguaje y estilo
16. penosamente edifican jerarquías,
17. y al lograrlo
18. el mundo queda en suspenso, extático,
19. aunque luego el producto se descompone,
20. su linaje se vulgariza,
21. suena escarnecido y degradado
22. como fofa, mustia potencia,
23. y las líneas mejores, las ejemplares
24. y musicales tiradas, apenas si sobreviven
25. como detrás de un vidrio, burla y tedio,
26. ¡oh pobre Olimpo!

4

27. ¿Campos donde el que más despoja
28. es el que avanza?
29. ¿Trampa y recompensa
30. para que los que perseveran
31. enfermizamente atentos a apoderarse
32. de la totalidad atreviéndose
33. a lo banal absoluto de escribir
34. "Cierren esa puerta", o "Quisiera dormir"?
35. Cuanto trace la escritura
36. será interpretado, obtendrá respuesta,
37. como a los piadosos se les permite
38. orar según les plazca, convencidos
39. de que Dios escucha y lee
40. hasta las pisadas de una hormiga.

(E:L:A:S)

Todas las entradas del diario plantean cuestiones de literalidad, cuestiones que hacen al orden del autor, la literatura, los borradores, la palabra, los títulos.

El ordenamiento en estrofas predispone a una conjetura sobre la pretensión del título y se hace extensiva en el proceso que se impulsa. Es notable, a través de la lectura minuciosa de entradas del diario, que éste sea el poema que más se irradia sobre los otros: posee algo compartible en la intimidad de cada uno, algo que se proyecta del mismo en todos los demás. En el transcurso de la escritura del diario, entre enero y agosto de 1971, tal como lo declara en el prefacio, desde el mes de enero hasta su última entrada, el 28 de agosto, reaparece citado una y otra vez, y corresponde al final del diario. Cuando se da por terminado el poema conjuntamente se da por terminado el libro. Las entradas están casi todas dedicadas a la segunda estrofa, donde se concentra la cuestión más puntual: la forma y la letra en la intención de la desvinculación con el lenguaje. Lo interpretamos como la decisión de hablar de la relación que se gesta entre ambas. La forma como lo que se iguala a una certeza íntima y la letra como lo que la destina a surgir al mundo de significados en el sentido recto del camino, con la claridad de la prosa.

Lunes 25

[...]

Vida, una selva. Autor de la obra, un león. El león que en la selva persigue vanamente a su presa, y termina hambriento.

Vida humana, literatura, proyectos, relaciones personales entrañables, *a series of footnotes to a vast, obscure, unfinished masterpiece* (Nabokov).(D:L)

Jueves 28

Borradores. Título: "En la letra, ambigua selva". ¿Sugerido por un sueño, en el que un derviche que escribía en la arena gritaba: "Las letras que trazo ofrecen el aspecto de hormigas que son mis enemigos"?

Elementos. La palabra, el poema, como un mecanismo verbal y un sistema de correspondencias; la forma como reflejo de la forma íntima del que crea el poema; el despojamiento como único acceso a la claridad; la fea victoria de contemplar cómo todo descubrimiento de la palabra se vulgariza y descompone. ^(D:L)

la forma equivale a convicción interna,

y la letra la emplea con vistas a proveer al mundo de significados, y aun para el Significado, y aun para subyugarlo con el prejuicio de que la palabra traduce y vierte lo ideado.

(E:L:A:S)

El texto no planteará la cuestión de la "sinceridad" de las opiniones que contiene, sino la verdad objetiva. Algo que es *así*. No optimista. No pesimista.⁹⁵

Julio. Jueves 8

[...]

"En la letra, ambigua selva". Título del poema y del libro. ¿Contagiado, finalmente, de lo que tanto insisto: la palabra? Espero, al menos, que con la impavidez que suele dar la ignorancia. (D:L.)

⁹⁵ *Ibidem*, p. 24.

Domingo 11

[...]

Actitud paradójica, otra vez. Transmitir esa convicción a través de una forma, y al mismo tiempo la exigencia de que *someterse a una forma exige un mínimo de autoanulamiento*. Componer sin que el que lo hace vaya anunciando constantemente su presencia. (D:L.)

Miércoles 21

"En la letra, ambigua selva" y "En la palabra, a tientas". Casi gemelos. Ajustes mínimos; atenuar el abuso de nexos, artículos, preposiciones, ¿Como un pintor de naturalezas muertas que utilizara idénticos objetos, aunque variando su disposición en la tela?

Al avanzar el libro el desasosiego progresa. Perspectivas del vacío que seguirá. "Finito il prurito, cominciò il vuoto cerebrale" (Pavese). Ni siquiera el escepticismo con que se contempla lo ya hecho, lo que queda atrás. En cambio, sensación de que hubieran transcurrido décadas desde el comienzo del libro. (D:L.)

¿Campos donde el que más despoja es el que avanza?

¿Trampa y recompensa para que los que perseveran enfermizamente atentos a apoderarse de la totalidad atreviéndose a lo banal absoluto de escribir "Cierren esa puerta", o "Quisiera dormir"?

Cuanto trace la escritura será interpretado, obtendrá respuesta, como a los piadosos se les permite orar según les plazca, convencidos de que Dios escucha y lee hasta las pisadas de una hormiga.

(E:L:A:S)

Agosto. Jueves 12

"En la letra, ambigua selva". Probables datos negativos: a) Tendencia a hacer del análisis la sustancia de la mayoría de los textos. O sea, una forma de academicismo, pues con tal método se produciría un objeto crítico, no estético; b) Tendencia a que los poemas no se detengan en la poesía, sino en juicios sobre ella.

Probable mérito: Tomar el toro por las astas. El paradójico autoconvencionalismo de no purgar a los poemas de literatura. La encomiable candidez de hacer literatura con literatura

Domingo 15

[...]

"En la letra, ambigua selva". I. A. Richards propone la desaparición de los poetas como individualidades. Retorno a la anonimidad de los tiempos homéricos. Un Estado donde fuera fácil publicar, pero imposible identificar al autor de lo publicado. "Eso salvaría a muchos poetas, aunque lamenten ser salvados".

Jueves 19

"En la letra, ambigua selva". Contradicción –supuesta–, entre la idea de que escribimos por tener algo que decir, y la posterior constancia de que en definitiva no había nada que decir. Entre la idea (cómoda), de que en un libro digno de tal nombre algo puede aprenderse, y la impotencia, inutilidad, ante la revelación de que es apenas un depósito donde nadie aprende sino lo que ya sabe.

Sábado 28

[...] Fin del libro, cerrado el ejercicio de una libertad que es conciencia de mis limitaciones.

Revisión, ordenamientos, descuidos felices, repeticiones desalentadoras. Fin del prurito; "vuoto cerebrale".

¿Qué significa eso de que no es la llegada lo que importa sino el viaje?

¿Cómo manejé mi aptitud, con vistas a hacer de cada línea escrita conocimiento y forma, o para hacer del conjunto una larga prédica destinada a convencerme a mí mismo, antes que a los demás?

¿En qué proporción, estos poemas fueron consecuencia de una cosecha y de haber recogido espigas que otros dejaron abandonadas en el campo? ^(D:L.)

A las consideraciones parafrásticas de Girri, sumamos la de una concepción de la escritura en las lindes del poema, que atiende a la letra como marca gráfica que al inscribirse en un espacio al mismo tiempo lo crea, y posee, en germen, un abanico múltiple de configuraciones posibles: habla de las posibilidades del pensamiento; es lenguaje en acción; apresa matices subterráneos, ritmos, relaciones que entablan intensidades, que proyectan figuraciones: mecanismo verbal y sistema de correspondencias que son una sola entidad. La unicidad de la misma es el centro de interés.

La forma al servicio de la letra muestra el espacio en que nacen las primeras marcas de la representación: puntos, líneas, curvas, trazos de inscripción que le dan significado al mundo, significados que la palabra subyugará en la traducción cuando vierta lo ideado.

Tales consideraciones se dan en un contexto literario donde lo literal ocupaba un importante lugar de reflexión. Desde la revista *Literal* podemos leer:

La escritura habla precisamente para oponerse al habla, para mostrarse como "esa otra cosa" irreductible a ella: en este caso concreto se vale de la tipografía, signo generalmente condenada a "representar".⁹⁶

⁹⁶ Recordamos que en la década del setenta la Revista *Literal* impulsa y propone tomar en consideración el desplazamiento de cierta retórica proponiendo la revisión de la noción de letra desde el psicoanálisis.

1.2 Homenaje a Gottfried Benn

«*Doppelleben*» (<Doble vida>)

El poema incluido entre estas metáforas que Girri escribe a partir de una obra de Benn, se ofrece en homenaje a lo recibido, como retribución, tributo que hace como reconocimiento de lo que considera debe ser lo propio de todos, de toda una <tribu>. Girri no traduce a Benn. Desconocía el alemán pero las referencias en torno a él son muchas y tales menciones siempre son valiosas para las reflexiones que él hace de su propio quehacer escriturario.⁹⁷

Es significativo que Benn aparezca citado por primera vez en dl, lo integra al movimiento que anuncia el advenimiento de la lengua inglesa, tanto por las relaciones metapoéticas que resume como por su preocupación por el aspecto prosaico del poema. Es así que solicita de la lengua alemana un marco más amplio que el de la lengua inglesa. Y las cuestiones que se integran en la consideración de lo estético amplían el margen tanto para interrogaciones del orden de lo poético como el de lo existencial.⁹⁸

El diario refiere la génesis de una decisión, la de poner como título de uno de los poemas, lo que fuera título de una de las obras de Benn: «*Doppelleben*» (<doble vida>). En 1975, tres años más tarde, publica «Quien habla no está muerto», que es uno de los versos de un poema de Benn y además llevará un epígrafe con otro de los versos del mismo autor. Entonces, los versos de Benn aparecen como título de libro, como título de poemas y como epígrafe. Amerita que nos detengamos, brevemente, en los poemas que lo citan como arrastre al movimiento que, según nuestra lectura, se inaugura con dl y elas.⁹⁹

El <préstamo> del título de los escritos autobiográficos de Benn pasan a ser título de este poema de Girri:

⁹⁷ Girri no traduce más que de segunda mano a Benn (tal como lo hiciera con los poetas orientales, y de los que no nos ocuparemos en este trabajo). Lo leía en traducciones desde el inglés y quizás se puede presumir que lo lee a través de traducciones de Murena quien fuera el traductor del alemán para *Sur*. Es sabido que era del círculo de amigos personales del poeta. Seguramente deben haber compartido ambos el interés en Benn.

⁹⁸ El trabajo de Susana Romano Sued (resumido y comentado en el capítulo de Estado de la cuestión, es una muestra de la importancia que merece al momento de considerar las posibles relaciones de nuestra lengua vernácula con lenguas extranjeras. Ejemplifica, repetimos, dentro de la teoría de la traducción lo que se llama «la recepción productiva» como instancia de la traducción, fue citado, bajo diversas formas paratextuales, en epígrafes, títulos, intertextos y dedicatorias, parafraseado, homenajeado.

⁹⁹ El poema que privilegiamos, «*Doppelleben*», ocupa un lugar jerarquizado en ELAS. Tal título, en alemán, (<doble vida>) es el título de una novela de Benn. El <préstamo> del título de los escritos autobiográficos de Benn, que constituyen las <reflexiones> y los repasos que de su propia obra hace el poeta, en un momento reflexivo extenso, arroja en la retrogresión algunas iluminaciones sobre sus propuestas más fuertes de la estética poética. Un fragmento de la misma obra de contexto textual: «nuestro ciclo cultural comenzó con figuras dobles: esfinges, centauros, dioses, cinocéfalos y se encuentra con nosotros en una culminación de doble vida: pensamos otra cosa de lo que somos, o como expresan los *Tres hombres viejos*: vivimos algo diferente de lo que éramos, escribíamos algo diferente de lo que pensábamos, pensábamos algo diferente de lo que esperábamos y lo que queda es algo diferente de lo que pretendíamos [...] mi afán por la unidad se limita a la hoja que se halla cada vez en mis manos para su elaboración». [Romano Sued:1998, citando a Benn).

Doppelleben

1. Novelistas
2. fervorosos de la acción
3. e incapaces de actuar,
4. ideólogos
5. que erráticamente fechan
6. el ocaso de nuestros ciclos
7. y de ciclos que sobrevendrán,
8. excéntricos
9. sin esperanzas, deslomándose
10. en sentenciar que la grandeza
11. se arranca de las causas perdidas,
12. nihilistas
13. supérstites de un credo
14. algunas de cuyas demandas
15. todavía circulan, sin eco:
16. *Las cárceles son*
17. *universidades del crimen*
18. *que habrá que volar, tarde o temprano.*

19. ¿Como esquemas de vidas encarnando
20. hasta qué punto es quimérica
21. la comunión entre lo inmutable de cada destino
22. y la perspectiva que elige, que pretende?
23. ¿Como encargados
24. de desautorizar la hegeliana sentencia
25. de que lo interior supone con lo exterior
26. un vínculo ineludible?

27. ¡Doble vida! ¡La expresión
28. que tú, Gottfried Benn, acuñaste
29. para nuestros constantes espejismos,
30. desenmascarando incompatibles prácticas,
31. chácharas sobre generalidades,
32. reticencias en admitir
33. que cuanto pesa y decide se produce
34. fuera de la esfera de lo personal!

(E:L:A:S)

El poema aparece estructurado en dos grandes partes. La primera desde el verso 1 al 18 y la segunda del 19 al 34. La parte primera ofrece un paralelismo entre novelistas, ideólogos, excéntricos, nihilistas (vv. 1, 4, 8, 12), cuatro metáforas que culminan con un intertexto de Bakunin en cursivas (vv. 16 a 18). Del verso 16 al 18, la cita, en cursiva, cobra la fuerza de un fallo, desencadena una productividad textual amplia que la estrofa que sigue recorre en sus posibles interpretaciones.

La segunda parte: dos bloques paralelos del verso 19 al 22, y del 23 al 26 interrogan sobre la parte primera para caer en el verso 27 con una invocación al título (v. 27) y precipitarse hasta el final en un movimiento prosaico que se resuelve por la impersonalidad (vv. 29-30).

Una reflexión en torno a la profusión de nombres que remiten a las múltiples relaciones vigentes y potenciales con la representación de la literatura y su onomástica, los autores, así como con los discursos diversos del arte, la filosofía en contraste con la irrupción de un contexto cercano que recogiera cierta tradición, de una manera menos <espectacular>, puede ser recogido por cualquiera (¿algún frecuentador de un café de Garay y Paseo Colón?).

Viernes 16

C. sugiere que en "Dobles vidas, disociadas", la alusión al nihilismo contiene implicaciones usuales en cierta vanguardia de los años 20. Cita a Maiacovsky, la excitación que la actitud nihilista provocaba en él. *Menos espectacular, el origen del poema es el recuerdo de la conversación, en un café de Garay y Paseo Colón con un viejo anarquista que repetía obsesivamente frases de Bakunin. Las de las cárceles.* (D:L)

Sábado 17

Complemento. Es extraño que Benn proponga borrar de nuestro lenguaje la palabra nihilismo que, según él, ha perdido significado, pues *el hombre* moderno no piensa nihilísticamente, ya que impuso un orden a sus pensamientos como base de su existencia. ¿Actitud optimista, incomprensible de Benn?

Jueves 13

"Dobles vidas disociadas".Cambiar *dictum* por *sentencia*. ¿Destacar más los enunciados de la primera y tercera estrofa? ¿Bastardillas?

Lunes 7

Traducciones de Benn, por H. El problema no es tanto el de lograr apropiados equivalentes, ni tampoco la dificultad *de recrear esa sintaxis tan peculiar, resquebrajamientos internos, fracturas que dan al elemento narrativo o dramático de los versos suma flexibilidad, sino lo dicho entre líneas*. Hay que atender a que las imágenes de Benn son difusas. Él mismo se calificaba de organizador de imágenes; consideraba que las palabras por un lado son intelecto, y por el otro conservan la cualidad y la ambigüedad de las cosas de la naturaleza.

Estas versiones transmiten lo que Benn propone, que las palabras no sean símbolos sino existencias. (D:L.)

Subrayamos (los subrayados nos pertenecen) lo que consideramos declaración explícita de lo exploratorio de un procedimiento y en la mira de la reactualización de un programa; es propio de un poeta obsesionado por la construcción de un texto futuro, un poema que enlace con la tradición y cree un espacio de reflexión, en la forma narrativa de sus poemas, en la esperanza de captar una ficción que no eluda la realidad, por el contrario, la busque desde caminos múltiples, entendiéndola en su complejidades (Sarmiento, Molinari, Borges, Arlt, Macedonio).

Todas estas reflexiones encauzan, determinan la posible lectura del poema. Los comentarios de autor, traducen una voluntad de verdad acicateada por la duda ante las confrontaciones que se asisten en una historia literaria que precede marcando caminos, cuyas vías ofrecen destinos distintos. Es la manera que comunica a sus pares su programa de escritura. Devaneo de la reflexión, que en el poema sólo serán juegos de la metáfora y la prosa.

1.2.1 Homenaje a John Donne

Las relaciones intertextuales que se pueden registrar en la obra girriana establecidas con los textos de Donne se disparan por diversas vías. Es un autor al que Girri le dedica especial atención. Citado y aludido en sus propios libros de poemas, le ha dedicado traducciones. Privilegiamos el poema que Girri incluye entre las Prosas de elas.

El poema seleccionado tiene un tono sentencioso («del latín *sententia*: dictamen o parecer que alguien tiene o sigue, como dicho grave y sucinto que encierra doctrina o moralidad»). También desde lo judicial, como cosa juzgada. El título reponde al carácter invocante del subtítulo: *Prosas*, puesto que es observable que se reiteran los designios de permanecer instalado en las lindes de una forma, lo prosaico del verso, que lleva a la reflexión de carácter filosófico sobre la vida o el mundo. Esto habla de la espera de un lector culto, que en su presente lee la propuesta de la cultura del pasado.

El título nos abre al destino que pudiera tener un poema cuando sea motivo de la opinión de los lectores que vendrán por su divulgación y esparcimiento. La fama («del latín, *fama*: noticia o voz común de algo y opinión que la gente tiene de alguien en su profesión u arte»), no podrá ser más que póstuma, habrá que esperar la muerte de un autor para que se elogie su obra, se le rinda tributo. La aparición del atributo, íncubo, («del latín *incubus*: se decía del diablo que con apariencia de varón tenía comercio carnal con una mujer») conecta con cierta tradición latina en el orden de lo profano, juega con la reiteración de lo explicitado por «apariencia» y vuelve terreno lo profano. Todo esto habrá que poner en consideración con respecto a lo que propone el título, el oír será la llave de la futura interpretación y responderá a esta tarea. Teñido de impersonalidad –3ra. persona– un querer es marca de territorio de una ética, y desde esta óptica se planteará el poema. Un sujeto lírico toma el relevo y lee lo que de apariencia y leyenda pueda tener alguna consagración (vv. 1-2), que no puede ser más que cierto destino común (<nos>, v. 3) lo que nos depara la vida: la tierra, nombrando metonímicamente a la muerte, y es allí que el texto poético se convierte en un espacio que representa internamente a los interlocutores y se desdobra para asumir esta presencia en una suerte de monólogo dramático.

Pero cierta solemnidad se quiebra cuando en el verso 10 aparece el nombre del autor, que no es el mismo del que firma el poema, bajo la forma vulgar de John, Jack, de esta manera se coloca a Donne en un lugar más doméstico, menos protocolar, se relativiza la apelación al lector culto, reinstala el tópico del libertino que se vuelve casto, igual que Tejeda y el italiano

La fama póstuma no oye sino lo que quiere oír

1. Apariencia y leyenda, íncubo
 2. de la consagración a una tierra
 3. que en su médula nos es transmitida
 4. y amasada por ratas y gusanos,
 5. a su turno dejóse
 6. atraer por la singularidad histriónica
 7. del que ensayando la mortaja,
 8. deliberado, vehemente, efectista,
 9. noche tras noche rendía cuentas
 10. como Jack Donne, cortejador del suicidio
 11. y la femenina perfidia,
 12. atento con la enfermedad:
 13. "¿Dónde está, oh muerte, tu agujón?"
 14. Y enquistóse allí,
 15. equivocada, persistiendo
 16. en el desvarío de confundir al letrado ingenio
 17. que destilara bellas analogías,
 18. mañosas especulaciones, tejidos
 19. escolásticos, gotear de discursos
 20. horadando amor y muerte,
 21. con un trasgresor gallardo y grave
 22. que por misericordia de Jesucristo
 23. aguardó la resurrección,
 24. nos invitó a desearla
 25. aleccionándonos para introducir lo eterno
 26. en el seno de las más pasajeras aventuras.
- (E:L:A:S.)

Aretino, que bajo cuatro llaves estuvo prohibido por el Papa: «como Jack Donne, cortejador del suicidio / y la femenina perfidia / atento con la enfermedad» (vv. 10, 11, 12).

De esta manera, el poema como homenaje a Donne, es réplica transida de ironía, una interpretación de lo sentencioso de un título en un largo desarrollo sintáctico, versos 1 al 12 (característico del período latino) sólo detenido por la exhortación interrogativa de la muerte (verso 13): «¿Dónde está, oh muerte, tu aguijón?» (intertexto de un verso de Donne).

La segunda y última estrofa, de 12 versos, prosiguiendo un ritmo, también en largo avance sintáctico, propone la reflexión sobre la permanencia de una leyenda («equivocada», v. 15) en nuestra tradición literaria aunque desde otra semántica, como segundo nacimiento, que nace como efecto de una prosa rítmica y armónica: la búsqueda de lo que persiste (lo eterno) de nuestras pasajeras aventuras en doble orientación, con respecto a las proposiciones sobre la vida y con respecto a la búsqueda de un canon (vv. 23-26).

Martes 30

Retorno a Donne. Jack Donne, Doctor Donne. Poemas hijos del fornicador y el soberbio (the itchy lecher, and self-tikling proud). Del que se vanagloria de poseer, gracias al suicidio al alcance de su mano, las llaves de la cárcel, puesto que ningún remedio se presenta al corazón tan presto como la espada. Poemas profanos cuyo autor hubiera deseado que fueran abortos; o que hubieran sobrevivido tan poco como para que él en persona asistiera a sus funerales. Poemas que sobrevivieron, ya que la fama póstuma jamás presta atención a las decisiones del interesado. Sólo oye lo que quiere oír. (D:L.)

La fama póstuma no oye sino lo que quiere oír. Donne, imagen del predicador ingenioso y del literato. Drama del asediado por la precariedad de la existencia. Fugacidad de los logros de la mente, deterioro del cuerpo. Releer "Devociones".¹⁰⁰

Martes 15

"La fama póstuma no oye sino lo que quiere oír". Todas las variantes imaginables. Qu el éxito en vida sobrevenga el olvido póstumo; un cono de sombra para que renazca, pasado un tiempo, aquel éxito. Que al anonimato contemporáneo le siga una permanente estima póstuma. Que al prestigio contemporáneo por obras de un género determinado le siga el prestigio póstumo en alguno de los otros géneros practicados por ese mismo autor.

¿Éxito en vida, o el éxito póstumo del cual el beneficiario no será testigo? Ventajas y desventajas equivalentes. El éxito obliga a representar el papel que el éxito exige; el anonimato deja trabajar en paz. En ocasiones, el autor goza del privilegio de comprobar cómo se fueron gestando los lectores que su obra buscaba. En otras, los lectores ya existían, y una vez agotados, muerto el autor, la obra prosigue su misteriosa suerte.

Martes 22

Deber cumplido. Homenaje a Donne. Primera parte de "La fama póstuma...": [...]

Tales entradas del dl obran como un gran paratexto que dirige al lector hacia el lugar que pretenden sea leído. El nombre de Autor escindido entre un Jack y un Doctor, bajo los atributos de Fornicador y <soberbio>, entre poemas sagrados y profanos, entre cuerpo y mente. La noción de <autor> dividida entre la imagen del predicador y del literato son las dicotomías que dramatizan el posible destino de la obra.

¹⁰⁰ Sobre la recomendación de leer *Devociones*: lo tratamos en el capítulo que dedicamos a la traducción. Allí observaremos que en realidad el título del poema que tratamos sigue el estilo de lo que serán los títulos de todos los capítulos de *Devociones*. Además todas las *Devociones* son una ampliación de los versos que aquí ocupan lugar de intertexto. Verso 13 del poema.

La interpretación que impone sobre el título, la suposición que hace con respecto al posible deseo de un autor, y la postulación de una noción de lector como gestados por la obra establece una relación textual de metapoeticidad que da lugar a reflexionar sobre la muerte del autor y la supervivencia del texto. Anticipa también lo que será su manera de tributar y que alcanzará su mayor grado de ejecución en su futuro libro *Homenaje a William Carlos Williams*. Trataremos esto más adelante.

Finalmente podemos re-afirmar lo que postulamos como programa Girri de escritura, metaescritura, intertextualidad y recepción productiva, a partir de la reconstrucción que es posible hacer desde los libros tratados. dl, escrito como duplicación metapoética de ellas, puede ser propuesto como procedimiento ejemplar que se repite, de manera más o menos intensiva, en toda su obra. Dejamos para esta especie de <pos-facio> nuestro, lo que fuera el prólogo de dl, donde ejemplifica literalmente la modalidad intertextual propia que asumirá toda su obra, aquí concentrada en la interna:

[...] quise intentar al mismo tiempo la experiencia de registrar mediante anotaciones diarias, esquemáticas, cuanto se relacionara con aquel libro. Los múltiples avatares de los poemas: génesis, correcciones, variantes, características de los temas, influencias, lenguaje, técnicas, juicios [...] debí enfrentarme con lo que no había reparado [...] páginas recordadas o leídas entonces, poemas propios y ajenos vistos desde nuevos ángulos, reflexiones sobre la poesía y el poetizar, diálogos misteriosamente oportunos, aforismos derivados de ideas para versos, esbozos de poemas sintetizados en apotegmas; y las inevitables, constantes dudas, balances. (D:L.)

El recorrido que hicimos desde la declaración intertextual del Miércoles 7 de Marzo, el prefacio, los epígrafes de ambos libros, los poemas y las entradas del diario, nos habilita para plantear que Girri ironiza sobre la operación de reconocimiento de fuentes; que la lectura de un autor habilita y sigue a Borges cuando afirma que «todo autor crea a sus precursores», muestra la propiedad de los textos literarios de recibir productivamente a otros textos en circulación –pasada y actual– en su propio seno. En dl muchas de sus entradas insisten en esto, y lo que ponen en cuestión es el tan remanido significado de imitar, originalidad. Pero así también se podrían recorrer muchas de sus primeras entradas que corresponden a Enero, del 4 al 11 donde los fragmentos como apotegmas se desarrollan en torno a sobrescribir, copiar y a las virtudes de la prosa.

Lunes 4

Escribir. Examinar, mínimamente, aspectos de la propia vida. A qué conduce ese paciente recoger de minucias; un solo instante de iluminación debiera bastarnos. Darnos cuenta que recorreremos lo probado ya por incontables generaciones.

Martes 5

Opinar sobre el poema. El espectáculo de esa opinión volviéndose, antes o después, en contra de uno. Cada texto engendra a sus acusadores [...] cada palabra lanzada con el pretexto de aclarar, explicar, describir lo hecho.

Miércoles 6

[...]

Cuestión: ¿Hasta qué punto es reconocible la existencia de un estilo, en tanto no hayamos llegado a la etapa (fatal) en que ese estilo se agota, pasa a convertirse en algo ya pretérito, consabido?

Jueves 7

[...] No es infrecuente una originalidad como producto de la imitación, en profundidad, de otro autor. Aunque esa imitación no debe impedir que el que imita deje, simultáneamente, que sus propias modalidades vayan madurando. Y que el autor tomado por modelo maneje una forma de imaginación muy distinta a la del imitador. Así, la imitación cobra en realidad el carácter de un desafío.

Lunes 11

[...]

Las virtudes de la prosa: verdad, desnudez, economía, eficacia, fijadas como meta del poema: verdad, desnudez, economía, eficacia. La peculiar autenticidad de la buena prosa aligerando de divagaciones cualquier proyecto de poema, recordándonos indirectamente que el poema es, además de un objeto, una experiencia moral. (D:L.)

La lectura del diario, comparatística y contrastiva, le permite ir incorporando modelos y autores que discuten dialógicamente, en la procedencia de diversas lenguas de partida: italiano, francés, inglés, alemán, alojadas hospitalariamente en una lengua española descentrada por tal trabajo de traducción, dentro el mismo canon eurocéntrico (Rilke, Celan, Valery, Kafka, Baudelaire, Stendhal, Flaubert, Shakespeare, Melville, Ungaretti, Masster, Eliot, Pound, Borges) o aun más allá, sólo posible por la traducción Como de arrastre de todas las postulaciones borgianas sobre lo global y lo local, la identidad y la otredad. Anticipa lo que será una afirmación posterior que nos alerta: «Pound fue el campeón».¹⁰¹

Las entradas del Diario muestran que su enunciación es legataria del modo en que los procesos de memoria, muchas veces asimétricos y sometidos al olvido y las diásporas, incorporan los textos a diferentes tramas de densidad social. Son todas formas de alterización textual que nos interrogan acerca del programa y las ideas de un poeta obsesionado por la construcción de un texto futuro, un poema que enlace con la tradición (con una tradición: Sarmiento, Arlt, Macedonio, Borges) y opere, adivine, presagie la escritura por venir. Propuesta girriana de descentrar el concepto de creación, de sedimentar el pensamiento que emparenta lo ficticio, lo imaginario con lo ajeno, y lo otro y lo real, con lo propio.

Ceñido por su posición de la literatura siempre como fin de otra cosa, en el ideal de un conocimiento, los epígrafes lanzan al lector hacia un reconocimiento de lo que aparece como caer en la cuenta de que en una existencia sometida a fluctuaciones propias acerca de las cuales sólo podemos proponer <proposiciones> acerca de ellas, la escritura sólo podrá asumir la forma de metáforas y prosas. Estas metáforas girrianas, dejarán de ser sólo un tropo verbal para asumir su <transporte> hacia otras configuraciones de la imagen, que desplazan continuamente el pensamiento por un pensar que hospede a las gemas y las manzanas, que transporte una línea que separa el mundo fenomenal del mundo simbólico, que desaparece para que un lector entre al mundo de las letras.

Si la obra va adquiriendo un carácter difuso, en cuanto a la retórica de su forma, van formando un sistema que acordona el trabajo de una angustia de alguien que se confiesa. Poemas lanzados día a día sobre la situación para asirla, donde triunfa la mejor red. Donde se capta lo que se siente al escribir-leer el poema pero la razón por la que lo siente, se ignora. Y esto es lo que lo re-lanza a seguir concibiendo formas y apostar a que de alguno de esos traslados, una metáfora transportará la imagen a otra, de un objeto al otro, y al multiplicarla en su visión, perderse en el entramado de la prosa.

¹⁰¹ Este <campeonato> que le adjudica a Pound obedece tanto a la manera de traducir de Pound como las posibilidades que le dará a Girri para pensar el desvío de lo epigráfico a lo epigramático que desarrollaremos en el capítulo específicamente dedicado a la traducción.

1.3 Algunas referencias a los epígrafes: las Versiones, los Tributos

La hipótesis construida a partir de los mecanismos constructivos de los poemarios girrianos, el grado de intensidad en que se muestra la emergencia de ellos, conlleva entrar de lleno en lo que será la singularidad de tal manera de reescribir. Es así que una breve descripción de las nociones que cobran especial importancia, por su exhibición de máxima luminosidad, en esta estancia nos parece conveniente, a riesgo de parecer reiterativo. Tales son las nociones de epígrafe, epitafio, versión, tributo-lector. A partir de su deslindamiento a posteriori proponemos considerar los procedimientos a través de los cuales se gestan las relaciones entre los mismos.

Epígrafe

La función de inscripción sobre distintos tipos de superficies, piedra-papel, hace que tal función comparta los límites con los de epigramas y epitafios. Buscaremos disparar en la conjunción o cruce de las acepciones.

El epígrafe es un término que viene del griego, *epigraphai*, y su acepción principal es la de «inscripción para conservar la memoria de una persona, cosa o suceso». Lo digno de ser citado, recordado constantemente para conservarlo, como reservatorio de la memoria. De allí que tome forma de cita o sentencia, que suele ponerse a la cabeza de un artículo considerado elemento paratextual, comandando la lectura de los textos a los cuales precede. En el diseño de una travesía, los epígrafes muestran el camino que inspira al bardo en su caminar hacia éste o aquel texto. Viaje que le permite desembarcar en sitios buscados. Por lo tanto también es una cita que tiene un valor estratégico, intertextual, que derivará en la integración de un pasado en un presente o lectura desde el presente, de un pasado. Cobra fuerza de signo indicial que señala las posibilidades de elección y los momentos de detención, de giro en la marcha y ritmo propio de una travesía. Lo que está haciendo no es sólo un resumen, no es una cita o sentencia, el lugar que asume, sino que porque está adelante, lo que abre es un determinado espacio simbólico que muestra y recuerda las voces precedentes; dialoga con las lenguas vertidas, los géneros de lo traducido y con las distintas versiones. Destacamos la etimología griega porque la inscripción subraya que ante todo tiene función deíctica: de inscripción y comienzo. Es un gesto, y Girri está señalando algo digno de ser visitado, recordado, leído y de ahí su decisión de comunicarlo a sus coetáneos.

El epígrafe en la primera estancia nos abrió a la escena de un lector, oyente de la tradición hermeneuta, un poeta que debe conocer su tradición. Cómo escribir un poema, cómo privilegiar la lengua a «expensas del lenguaje», la argamasa que trabaja al poema. En esta estancia se perfilará otro tipo de lector, el que se afana en un trabajo textual hospitalario a inscripciones en otras lenguas. De allí llegarán otros tipos de propuestas que surgen de la heterogeneidad. Un poeta se dirige a sus contemporáneos, muestra otros textos de donde proceden otras voces. Un trabajo sostenido de las lenguas vertidas.

Epitafio

Los epitafios son inscripciones sobre piedra a partir de las cuales se desarrollan lo que se considera las vicisitudes de un género para la muerte. En ellos se aloja la prosopopeya como figura del más allá que relaciona la inscripción del nombre con una tumba y el cuerpo que yace en la misma. Abre a la consideración y a la pregunta sobre quién escribe el epitafio y por qué motivación. Para consuelo de los deudos detendrá a los caminantes, apelará a su escucha y lectura. Tanto el autor como el lector leerán el epitafio.¹⁰²

«El tópico de las tumbas parlantes», la figura de la prosopopeya vehiculará la «tierna ficción» del muerto que habla por sí mismo. A través de ella, el epitafio habla y nos mira, se convierte en la figura excluyente para toda autobiografía, es la figura misma del lector y de la lectura. La acepción <prosopopeya>: del griego *prosopoiēn* como lo que confiere una máscara o una cara (la voz cobrará

¹⁰² Cf. GUSMÁN, Luis— *Epitafios. El derecho a la muerte escrita*. Bs. As., Grupo Norma, 2005, pp. 13-29.

boca, ojo y finalmente cara). Tumbas como figuras travestidas que al mismo tiempo enmascara y desenmascara. (Desde el francés <visage>, la faz que se desfigura en <de-facemnt>, <des-figura>).

La figura retórica de la prosopopeya está considerada como figura de ficción que caracteriza a una realidad no animada como humana, cediéndole atributos propios del ser humano (lengua, partes del cuerpo, etc.). Puede hablar la piedra, o una virtud, en primera persona, como el enunciado bíblico: «Yo, la verdad hablo».¹⁰³

Lector

Lector, del latín: *lectio*, leer con atención, a menudo. *Lectus*: lecho, cama. La lectura (atenta en el caso Girri) es buena conductora del deseo de escribir. La lectura resulta ser una producción, el producto se convierte en promesa, en deseo de producción y la cadena de los deseos comienza a desencadenarse hasta que cada lectura vale por la escritura que engendra y así hasta el infinito.¹⁰⁴

Atención

Del latín *attentio*, acción de atender. *Attendere*: esperar o aguardar. Acoger favorablemente o satisfacer un deseo, leer para sí.

«Entendemos, por lo común, que la atención es el resultado de la aplicación de los sentidos y la mente a un objeto o a un asunto determinados. La atención es entonces concentración, fijación en un punto de atracción, centro que todo lo atrae reuniéndolo en torno a sí [...] la atención es la forma del compromiso; atender es, sencillamente, estar. Estar quiere decir, permanecer en el instante atendiendo». (Cueto: 1993)

Versión

De *versus*: tomar, volver. Como acción y efecto esto de traducir. Segunda entrada: modo que tiene cada uno de referir el mismo suceso. Hay una mirada externa, explícita o interpretación. Versión: cierta polisemia del concepto <verter>, colocar en una dirección algo, que nos da pie a la articulación al poema original y al propio: relación autotextual.

<Versus> apunta hacia su poema, al poema que le da origen y hacia su propia poesía donde redistribuye lo leído. La acepción que privilegiamos, <tomar>, <volver>, nos conecta con la versión de una lectura como marcando un movimiento original, el porqué de la originalidad. No es el gesto «vanguardista borgeano». (Willson:1997)

Una versión en su propia lengua aunque fuese la propia la que traduce. Movimiento relevante el de esta versión como gesto de originalidad que estoy leyendo.

En un primer momento el epígrafe conecta con la tradición, pero en un segundo momento la pregunta es <¿Cómo lo hago?>.Cuál es la elección de realización, y ésta será la versión. Escribe en su lengua lo que lee en otra, pero sustentando más lo intralingual. Un gesto de oír la lectura de una lengua. Esto explica que cuando aparecen sus versiones en libros de su propia autoría nunca aparece el original.

Tributo

El Diccionario Real Academia Española nos permite acceder a un lugar que nos parece sugestivo: <tributo> como aquello que retribuyo, carga continua u obligación que impone el uso o disfrute de algo, homenaje y deuda. Una lectura sistemática de una obra crea una red de asociaciones tal, tanto en el nivel de la enunciación como al enunciado de referencia, en sus diversos órdenes que compromete el juego de la significación. De allí que nos interrogamos sobre la relación intersubjetiva de reconocimiento de lo que se adeuda a otro y el advenimiento del tributo. Destacamos el aspecto retórico que permite su realización: la amplificación como figura que muestra el paso de la versión al tributo.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ BARTHES, Roland.— *El susurro del lenguaje*. México, Paidós, 1987, p. 47.

1.4 Hito de la estancia: Homenaje a William Carlos Williams

El libro *hwcw*¹⁰⁵ condensa toda su experiencia de escritura anterior desde una producción epigráfica y muestra, en forma paradigmática, exacerbada, los efectos translaticios a través de lo que es su manera de escritura: paratextualizar, en la forma de titulaciones, epígrafear, versionar, homenajear y tributar.

Todas las actividades que él ha realizado hasta aquí, como prácticas discontinuas, aquí las condensa en un solo libro. Y esto lo hace a partir de otro horizonte lingüístico: el inglés. Le otorgará a tal lengua un lugar de donadora, que revitaliza a la propia lengua, que en su criterio debe entrar en una verdadera contienda por ser un español sofocado por una especie de clisés que desde su punto de vista mercantilizaba a la lírica. Un verdadero descuento de cierta decoración que la encorsetaba, clisés que a su criterio se venían arrastrando. De ahí la admiración de la prosa despojada de Borges. Todo es en un proceso que no está regido por el trabajo de una mente sino por un ejercicio del lenguaje del que insiste en despojarse.

La expectativa de tal horizonte habilita también a la apertura de un sitio de lectura desviado y diferencial en lo que respecta a la inscripción epigráfica y a la especulación teórica y práctica, lectura ceñida por un trabajo retórico.

El texto se inicia con un prefacio donde refiere, anticipa como comentario las tres partes en que se ordena el libro; cada una de ellas iniciadas con un epígrafe que cita, a o de, *hwcw*. Dividido en tres partes: *Tributos*, *Versiones*, será lo que nos ocupe en este apartado. *El hacedor en su crítico*, un diálogo transcripto que mantuvo con Enrique Pezzoni, conforma su tercera parte pero la abordaremos en el capítulo que dedicamos a la crítica.

El ordenamiento en estas tres secciones constituye una clave de lo que la paratextualidad girriana implica, además de la organización del libro en sí misma: la aparición en primer lugar de los <tributos> (sus poemas) y en segundo lugar lo que el poeta denomina las <versiones> (traducciones). Nuestro trabajo de reconocimiento de procedimientos nos lleva a reconocer que el poeta reescribe lo que leyó y tradujo. La versión antecede al tributo en el proceso de la escritura de su propia obra.

Resulta relevante la inserción de dos epígrafes como factor organizador: uno precede a los *Tributos* y se trata de los siguientes versos de W. C. Williams: «*Say it! No ideas but in the things*» («No ideas sino en las cosas»); el otro, una frase de Kennet Burke, antecede a la sección *Versiones*: «*What Williams sees he see in a flash. He is the master of the glimpse*» («Lo que Williams ve él lo ve en un flash. Él es un maestro del vistazo»). La organización que asume el libro muestra el procedimiento que lleva a la construcción de una poética de la traducción vehiculada por los términos privilegiados de lector, versión, tributo, epígrafe, epitafio, atención, y regidos por la tensión propia entre ellos y los epígrafes. Nos detenemos en el poema que inicia la serie por considerar que condensa las características señaladas.

¹⁰⁵ Así abreviaremos, de aquí en más, el título de la obra *Homenaje a William Carlos Williams*.

1.4.1 «El oyente atento»: la versión

Epígrafe: «*What Williams sees he see in a flash. He is the master of the glimpse*». (Kennet Burke).

Los procedimientos constitutivos de estos poemas vehiculizan las relaciones que se entablan entre sus versos y la inscripción epigráfica, evidente e insistentemente. Veremos que este recurso, que nos llega esta vez a través de otra lengua, la inglesa en este caso, asumirá visos distintos con respecto a los de los epígrafes aparecidos en la primera estancia, dedicada a la lengua italiana.

El epígrafe que encabeza la sección de las doce versiones, y que las ilumina en totalidad («*What Williams sees he see in the glimpse...*»), alude a uno de los sentidos: el de la mirada. El título de una de las versiones, a saber «El oyente atento», hace alusión al oído o a la escucha. De esta dualidad nace la concepción del poema como cuerpo sonoro (prosodia) y visual. Los dos sentidos que se privilegian en Occidente son la vista (la mirada) y el oído. En el «*glimpse*», que se cita en el epígrafe de «El oyente atento», ambos forman parte imprescindible.

El oyente atento

1. El inerme emperador
2. se amodorra
3. escribiendo poemas en un jardín
4. mientras sus ejércitos
5. matan e incendian. Pero nosotras,
6. en la pobreza sin amor,
7. conservamos alguna relación
8. con la verdad del infortunio
9. del hombre: dicen
10. las tardías flores, no dañadas
11. por los insectos y sólo
12. a la espera del frío.

(Girri:1984,O:P.IV)

Entendemos la prosodia como la dimensión del poema en que la asonancia, la aliteración y la modulación vocálica estructuran parte de la superficie textual, ^(Picco 2002) sin soslayar la aportación del ritmo y el metro.

En el título la repetición de una nasal como la n solicita una demora, prolongada en la presencia sostenida de nasales (n junto a m) en el transcurso de todo el poema, que coincide, a su vez, con la modulación vocálica que insiste, desde un comienzo, en las vocales o-e, propias del término «oyente», que se proyectará a través de cierta ubicuidad en todo el poema, mimando la exhortación a una detención de la escucha del lector. Podría aseverarse que tal predominio vocálico, en la mayoría de los versos (11 de 12), coincide con sus acentos principales. De esto se desprende que la noción de ritmo pueda considerarse absolutamente motivada, fuera de todo azar. Asimismo, la extensión de los versos, que oscila entre 4 y 5, 11 y 12 sílabas, nos permite oír el vaivén de un cuerpo ceñido a cierta proporción sostenida en una métrica.

Consideramos cierto paralelismo del campo de lo anafórico.

1. sintagma del título repetido en algunos versos,
2. escena (escritura) / título (audición)
3. yo lírico en 3ª y 1ª persona
4. dualidad estrófica
5. figura masculina (emperador) / femenina (nosotras)
6. prevalencia a nivel consonántico: n-m
7. prevalencia a nivel vocálico: e-o
8. en el campo de lo que llamamos fonostilística, lo vocálico (propio del español), con las asonancias, y hay lo consonántico con las aliteraciones.

Consideramos la modulación vocálica y el acento que permiten comprobar una prosodia¹⁰⁶ como cuerpo sonoro, una modulación vocálica y la aliteración de consonantes que producen la acentuación del verso/ ritmo.¹⁰⁷ Se considera también la métrica (del lat. [ars] metrica, y este del gr. μετρική [τέχνη], arte que trata de la medida o estructura de los versos, de sus clases y de las distintas combinaciones que con ellos pueden formarse.

¹⁰⁶ (Del lat. prosodia, y este del gr. προσωδία).

1. f. Parte de la gramática que enseña la recta pronunciación y acentuación.
2. f. Estudio de los rasgos fónicos que afectan a la métrica, especialmente de los acentos y de la cantidad.

¹⁰⁷ Del lat. *rhythmus*, y este del gr. ῥυθμός, de ῥεῖν, fluir.

2. m. Armoniosa combinación y sucesión de sílabas y acentos, y de pausas y cortes en el texto, especialmente en el de carácter poético.
4. m. Mús. Proporción guardada entre los acentos, pausas y repeticiones de diversa duración en una composición musical.

1.4.1.1 Nivel sintáctico y morfosintáctico

Dos bloques de oraciones, con sus sujetos y modificadores.

1. desde «El inerte emperador...» hasta «incendian y matan».
2. «Pero nosotras...» y los dos puntos se yuxtaponen a lo que sigue.

Es indecible porque todo depende de cómo se lean los dos puntos («: dicen») yuxtapuestos. Sin nexo, los dos puntos son significativos... un nexo de otro orden abre un juego de otorgar importancia a tres grandes sujetos: el del enunciado, la enunciación y la escritura, soporte de una sintaxis ordenada que «representa» o gestualiza, legibiliza el orden representado a nivel de la historia. «En la pobreza sin amor...», hablan ellas. Modificador circunstancial de modo del sujeto expreso plural.

«...no dañadas / por los insectos y sólo / a la espera del frío.», dentro del sujeto, modificadores que arrastran algo de la acción de un verbo que ya fue, que funciona sintácticamente como adjetivo, (¿quién habla? «dicen»: alguien dice lo que ellas dicen), complemento agente, del verbo dañar. La pausa de la coma da el espacio de entrada de un tercero impersonal.

El «dicen», al ser impersonal abre un espacio de indecisión con respecto a quién lo dice, como si diera entrada a un tercero ajeno al campo de la representación (lo adjudicamos a un sujeto otro que puede ser el del lector).

Sintaxis: Acerca del objeto. Lectura retrogresiva

Si el «pero», desde el punto vista gramatical, nos remite generalmente, y en este caso, en el primer acercamiento, a pensar en la posible coordinación entre dos oraciones (no es casual que sean sólo dos –¿universos?–), el punto clausura definitivamente esa posibilidad si bien, en última instancia, sabemos que el verso como unidad rítmica, amortiza y restaña esta radical separación.

En el primer sintagma, la subordinación sintáctica contribuye con el orden semántico: uno de rango superior al otro, es decir, el emperador y sus «subordinados». En el segundo, inaugurado por una voz «plural» femenina («nosotras»), en primera persona, prevalece la yuxtaposición. Los dos puntos que, podría suponerse, hacen las veces del guión del discurso directo, corroboran la importancia de una yuxtaposición que convierte en términos inmediatos, sintácticamente equivalentes, aquello que, semánticamente [«del hombre: (ellas) dicen»], se proponía como confrontación. El verbo «decir», ni más ni menos, verbo declarativo por antonomasia, solicita un objeto no necesariamente unívoco. Hallamos, de hecho, patente, el primer objeto antepuesto inmediatamente al verbo, y, retrocediendo aún más, podríamos conjeturar que también la estructura sintáctica que inaugura el texto puede ser concebida como complemento directo del mismo, si bien es sólo una interpretación que ha de ser factible una vez consumada la lectura del poema. En efecto, la categórica presencia de la tercera persona abre una imagen aparentemente alejada de toda connotación dialógica puesto que no existe, en ese momento, ningún indicio que la concite. Se trataría, podríamos pensar, de un neto gesto de intención descriptiva sin más. El diálogo, sin embargo, sobreviene tardíamente, sorprendiendo al lector que ignora hasta entonces semejante posibilidad. Allí es invocado.

Es interesante señalar que en los dos sintagmas, hasta antes del verbo «dicen», el orden sintáctico normativo es el que predomina [svo: «El inerte emperador... / Nosotras...»]. La irrupción de ese mismo verbo abre la posibilidad de una lectura especular que invierte el esquema [ovs: «(O) / dicen / las tardías flores...»]. Produce el efecto similar al de cajas chinas.

La ambigüedad o indecidibilidad; matiz impersonal del dicen, derivado de su posición final en el verso, presencia o apelación al lector.

Este tipo de análisis permite abordar luego una lectura discursiva del texto. Desde un punto de vista de la morfosintaxis la oposición entre predominio de sustantivos masculinos (5) del primer sintagma que abarca del v. 1 al 5; del 6 al 10: predominio de lo femenino; quedan los vv. 11-12 (finales) que sostienen la continua tensión entre ambos.

1.4.1.2 Nivel semántico

Dada la extensión del poema es difícil establecer una única manera de considerar las recurrencias semánticas, pero independientemente de su extensión, no es fácil intentar establecer un nivel semántico en estado de equilibrio como se ofrece en modelos básicos de descripción porque sería contradecir el propio y singular movimiento del poema. Si bien propone como eje isotópico el amor, tal como viene inscripto desde las estructuras sintáctico-retóricas, estará comprometido a la oscilación de una indecisión.

Consideramos algunas recurrencias semánticas que consienten proponer, en ese orden, dos ejes isotópicos estrechamente relacionados con la organización sintáctica. Los semas que connotan el ciclo de la naturaleza (vida / muerte) a través de:

Primer sintagma

- **Sustantivos:** emperador (poder; jerarquía) / poemas (creación; vida) / jardín (cultivo; vida) / ejércitos (destrucción) [sustantivos concretos]
- **Adjetivos:** inerme (desarmado ¿?)
- **Verbos:** amodorra (pérdida de poder) / escribiendo (creación) vs. matan (muerte) / incendian (destrucción)

Segundo sintagma

- **Sustantivos:** pobreza (carencia; abandono) / amor (vida) / relación (conexión; correspondencia) / verdad (conformidad –con la vida–) / infortunio (desgracia; adversidad) / hombre (abstracción de lo humano) / flores (cultivo) / insectos (destrucción) / espera / frío (muerte) [sustantivos concretos y abstractos] Se trataría de un oscilar de opuestos, vida-muerte, animado-inanimado, que estarían a su vez respaldados en la prosodia.
- **Adjetivos:** tardías / (no) dañadas
- **Verbos:** dicen
- **Orden semántico:** la estructura de los semas que connotan un ciclo de la naturaleza (vida / muerte) representada en la alegoría del jardín: jardín-flor-insecto-frío-etc. Todo, ejércitos, flores a la espera del frío, emperador que se amodorra, apuntan hacia un final.

<Isotopías básicas> Escena de escritura: escribir –exige lector (ve la letra: visual) // dicción: exige un oyente (escucha).

Todo va confluyendo hacia el sentido de la inscripción epigráfica de las versiones y de los tributos.

1.4.1.3 Nivel discursivo

En el orden del discurso, justamente esa voz en primera persona, instauro al otro: un «tú», (¿el lector, el «oyente atento?»), frente a la tercera persona empleada en las referencias del primer sintagma. Esta “no persona” ^(Benveniste: 1977) comanda el análisis de los distintos niveles escenifican el proceso de construcción del poema. La sintaxis, entre ellos, con el juego de subordinación, patentiza una cierta forma de engarces que se suceden en una breve extensión.

1.4.2 «Poema con un poema»: el tributo

El epígrafe que encabezaba el libro, «What Williams sees he see in a flash. He is the master of de glimpse», de Kennet Burke alerta a un lector sobre un procedimiento propio del poema girriano tributado, a partir de lo que fuera su versión de «El oyente atento». Lo propio de lo que la instantaneidad de un golpe de luz muestra, aquello que se deja ver en un flash se abrirá como un abanico de connotaciones por obra de una sintaxis.

Epígrafe: «Say it! No ideas but in things» (William Carlos Williams).¹⁰⁸

La lectura de «Poema con un poema» permite adentrarnos en lo que consideramos el mecanismo constructivo fundamental, sintáctico-lingüístico que subyace estructuralmente. Es la dislocación de la sintaxis del poema tributado. El primer verso de ambos poemas nos alerta lo que será su mecanismo singular. Lo que aparecía como sujeto gramatical pasa a ser un complemento del objeto directo de otro sujeto que se instala por el movimiento de una comparación que no les permitirá ya, ser cada uno en sí mismo, sino uno que entra en el juego de una dialéctica. Juega en la demora de saber quién habla y se prepara el advenimiento de lo que irrumpe: ambos asisten sin posibilidad ya de ser detenida y se expanden aún más en la irrupción de lo que ambos concitan: la presencia de las tardías flores.

Tal intersección de escenas y tiempos, la simultaneidad de imágenes prevalece sobre lo discontinuo de lo sintagmático en lo que se soporta de la dilación cuyo ritmo lo impone el hipérbaton, pues coloca lo primero en lo que debía ser lo último:

«Del emperador / que desvalido se adormece en su jardín/ tiene algo este / anciano a quien súbitamente / el deseo, / huésped no invitado, / vuelve, persiste en sacudirlo»

Ordenado el hipérbaton quedaría:

«Este anciano a quien súbitamente el deseo, huésped no invitado, vuelve, insiste en sacudirlo, tiene algo del emperador que desvalido se adormece en su jardín».

¿Qué efecto se logra con la alteración del orden hiperbatónico? Instala el juego de la cercanía/lejanía, haciendo próximo al sujeto de la enunciación lo que ya le ocurrió a otro. Recordemos que el sujeto de la enunciación poética instauro el acto de escribir el poema, no el texto del poema; se construye doble: emperador-anciano, no persona cuyo estatuto lingüístico proviene de un enunciado proferido por la primera persona <yo>.

Poema con un poema

46 Del emperador
47 que desvalido se adormece
48 en su jardín,
49 tiene algo este
50 anciano a quien súbitamente
51 el deseo,
52 huésped no invitado,
53 vuelve, persiste en sacudirlo.

54 También se amodorra,
55 y los dos son como gatos,
56 no les importa
57 sino sobrevivir;

58 pero en su precario retiro
59 el viejo no enhebra canciones,
60 y en lugar de ir entendiendo
61 ejércitos que incendian y destruyen
62 concita sobre él un retorno
63 en procesión de bellezas
64 ahora agrias,
65 cada cual mostrándole
66 la forma de un triángulo
67 allí donde hubo sexo,
68 todas
69 semejantes
70 a las tardías flores
71 que en el imperial jardín
72 aguardan el invierno. (H:W:C:W)

¹⁰⁸ Traducimos el epígrafe de Tributos.

Pero al mismo tiempo, pragmáticamente, alerta al lector en cuanto al estado de atención y tensión que debe soportar para captar dónde está la forma del poema haciendo que el producto hable de su producción.

Se puede juzgar el carácter casi propedéutico que animan los poemas girrianos. El movimiento que instala el hipérbaton, lo que está como modificador Indirecto del núcleo del objeto directo con una subordinada, pasa en el poema a ser el comienzo. Girri emplea a sabiendas el procedimiento al privilegiar el comienzo de un poema como el momento más importante del proceso de su lectura. Resulta muy relevante que sea una preposición el momento de inicio: la preposición, al mismo tiempo que marca el enlace del término del modificador indirecto con lo incierto del <algo> que es su objeto directo, se vincula indirectamente al <deseo> que será el sujeto de la oración relativa que cierra la primera estrofa. El <algo>, núcleo del objeto directo, queda más indeterminado que lo usual (palabra descriptiva de valor ocasional) / alude a la cosa // al separárselo de su complemento modificador indirecto. La metáfora del deseo como huésped no invitado, en el movimiento de lo que vuelve y persiste como predicación ineludible, vuelve a involucrar en el término del complemento final –«en sacudirlo»– al primer personaje pero esta vez para colocarlo en su condición menos importante de un sujeto pasivo, a disposición del hacer de otro sujeto activo. Esto podría ser otro elemento que nos llevara como lectores atentos a agregar peso a la siguiente lectura: la que privilegia lo que actúa sobre ese sujeto pasivo, el cual, en el orden oracional normalizado estaría primero, y que en el orden poético girriano resulta demorado o desarticulado.

El lugar gráfico privilegiado que se le da al deseo –única palabra del verso (v. 6)– terceriza la escisión primera de aquellos dos sujetos que aparecían en un comienzo como pugna de uno activo y otro pasivo convirtiéndolo «súbitamente», a pesar de su lugar sintáctico de subordinación, en el verdadero agente de la escisión. Vuelta de un tópico insistente, el del deseo, como impulso de tabajo de escritura.

La segunda estrofa está sobredeterminada por el juego de la elipsis. Comienza con un «también», que después del espacio gráfico del distanciamiento de lo ya acontecido textualmente, es inicio de estrofa produciendo el efecto propio de desconcierto de cierta continuidad con lo que se creía agotado. Y la predicación de amodorra, vuelve a confundir los dos sujetos y será anticipación del verso en que ya aparecerán los dos como uno. En el plural del verso, la segunda estrofa precipita la confusión entre dos con la aparición de un enunciado metafórico en plural: «los dos son como gatos» (v. 10).

Interesa destacar lo que topológicamente muestra la ordenación del libro. El título obra como advertencia de que es un homenaje a W. C. W., por lo tanto advierte a un lector de la presencia de otro poeta. Pero el libro está ordenado poniendo primero los tributos y luego las versiones. Los Tributos preceden a las Versiones y anticipan todo el trabajo de reescritura que emprende (su primer poema se titula «Poema con poema»). Pero el lector deberá soportar la espera, apela a la atención de un lector, a una expectativa que crece con el distanciamiento y la intercalación por la aparición de nuevos tributos para que se concrete. De modo tal que con la

segunda parte del libro irrumpen las versiones que darán cuenta del proceso. Y no parece azaroso que su primera versión se titule «El oyente atento».

Como lectores nos enfrentamos a la experiencia de la incerteza en tanto sabemos que hay otro poema. Tenemos éste y el que a su vez escribiremos cuando lo leamos, pero deberá recorrerse el libro y advendrá otro que posteriormente en el orden de aparición, sabemos lo precede. Los mecanismos de citación, variados en los distintos poemas: algunas veces aparece intercalado algún verso, en cursiva; otras, una sola palabra; otras el diseño sintáctico, como un esqueleto, silueta superestructural donde se repiten articuladores vacíos de significación, como puros conectores formalizadores (<así... que>, <como si...>), únicos indicios, restos del poema tributado pero que un lector tenso y atento recoge, y así se instala en el cruce significativo, como si tuviéramos a la vista una escritura interlineal.

La lectura se convierte en una tarea de traducción permanente, infinita, traducir la traducción será la propuesta estratégica. En lo que se lee está lo que advendrá de lo que fue.

Una versión borrará la otra, un epígrafe se sobreimprimirá en otro, como palimpsesto que lleva en sí su marca y su olvido. Pero también una conceptualización del amor borra la otra. Se va re-configurando un tratado del amor tal como había sido demostrado en la primera estancia. ¿Qué del emperador, que desvalido se adormece en su jardín, tiene este anciano a quién súbitamente el deseo, huésped no invitado, persiste en sacudirlo?

Algo pulsa de un cuerpo que envejece, que concita sobre él el retorno en procesión de bellezas ahora agrias, pero cada cuál aún mostrando la forma de un triángulo, allí donde hubo un sexo y el poeta, oyente atento, lee un <como si> en las tardías flores que en el imperial jardín aguardan el invierno, no dañadas por los insectos y sólo a la espera del frío. Se abre aquí un espacio posible de conceptualizar de otra manera al amor, el amor como imposibilidad de seremos en ocasión de la tercera estancia.

Capítulo II

2.1 La traducción: la poética de los otros

Las traducciones italianas fueron iluminadoras al momento de reflexionar sobre la lengua que impulsó el comienzo de una obra, las múltiples maneras en que habitaban a partir de lazos intertextuales una lengua vernácula expuesta a un proceso de búsquedas identitarias. Prosiguiendo un camino se ensaya un programa de traducciones y observaciones que significa la decisión de una apertura lingüística, es así que Girri opta por el inglés.

En este nuevo tramo del programa girriano sus propias traducciones y observaciones a su respecto lo colocan como un difusor que ensancha el universo literario, marca nuevas fronteras para la reflexión de una literatura vernácula. En un punto de su recorrido, pone un punto final a la traducción de poesía en lengua italiana, interpelado por la lengua inglesa. Quedan testimonios diversos en la forma de prólogos, entrevistas o publicaciones ensayísticas. Es interesante considerar bajo qué procedimientos y desde qué puntos de vista asume una posición sobre los poemas traducidos en lengua inglesa que según nuestras hipótesis, desde una recepción productiva amplía el espacio literario y exhibe a través de procedimientos reescriturarios lo que podemos considerar como un nuevo campo exploratorio que, siempre desde lo intertextual y lo metapoético, se encamina a nuevos horizontes de estilo.

El diálogo que mantuvo Girri con Jorge Cruz, realizado en el Centro de Estudios Brasileños en Junio de 1999 (Integrado al tomo vi de las op, de Corregidor, 1991) es condensador de la manera en cómo visualizaba a nuestra literatura y a otras literaturas. Allí, entre otras cosas, dice:

[...] Decir que tradicionalmente la influencia cultural y literaria francesa fue entre nosotros la más constante y vigorosa, no es novedad. A fines de los treinta y parte de los cuarenta, todavía llegaba a Buenos Aires de hecho todo lo que se publicaba en Francia, libros, revistas. Poesía, narrativa y teatro contemporáneos, fueron muy leídos por casi todos los jóvenes escritores de mi generación. No olvidemos la influencia de la literatura surrealista, por ejemplo. Mi caso fue algo diferente, y la adhesión a la literatura francesa sólo relativa, como que no encontraba allí estímulos, ni estilísticos ni verbales, para encauzarme en un proyecto de creación poética personal del que no tenía mientras tanto sino ideas imprecisas. Hubo una circunstancia decisiva: el descubrimiento de la poesía anglosajona inglesa y norteamericana, y en general de los autores de ese origen. Y en gran medida por ser las preferencias de Borges [...] Al margen de inclinaciones personales, un gran cambio en beneficio de las influencias culturales y literarias anglosajonas en nuestro medio, se produjo a partir de la inmediata posguerra. En especial la literatura y la poesía norteamericanas, objeto de creciente atención por lectores y editoriales. El fenómeno, en mi opinión, resultó muy fecundo y llenó un vacío; piénsese que uno de los movimientos literarios, o momentos, más importantes de nuestro país, el de la llamada generación martinfierrista, pareció ignorar la existencia de grandes renovadores de la poesía de este siglo, como Pound, Eliot, W. C. W., o Wallace Stevens, que nunca aparecieron en las páginas de Martín Fierro, la revista portavoz de aquella generación. (Girri:1991,O:P.VI)

Tal declaración puede tomarse como <Confidencias orales>, un tipo de paratextualidad que conecta texto y público; no carece de consecuencias pragmáticas y funcionales por cierto. Lo singular de tal declaración es que Girri la integra en esta oportunidad, como capítulo de libro. Era su costumbre re-publicar obras en diferentes formatos lo que producen efectos de alteración de sus

márgenes no sin consecuencias para un orden de su lectura. Las leemos en la perspectiva de la traducción como práctica ejemplificadota de intertextualidad y acordonada por una expansión de la paratextualidad que se convierten en motor de impulso a proseguir hacia delante.

La función que cumple la traducción es fecundar y le atribuye tal función a la lengua inglesa que según Girri parece haber sido olvidada por sus coetáneos. Y se puede agregar que se ha considerado que los italianos tampoco fueron jerarquizados por los cenáculos francófilos porteños. Las traducciones que Girri publica como tales, ya sea las que hace como aportes a la *Revista Sur* tanto como a las Antologías dedicadas a la lengua italiana y a la lengua inglesa, en colaboración o solo, plantean asumir el diálogo constante que se da entre el traductor y el lector en dicha práctica y recibirlas como fuerza vivificante para intensificar el acto de lectura e interpretación. Leer un texto desde el punto de vista del traductor constituye la forma más rigurosa de pensar una obra literaria. Aun dentro del mismo idioma leer es una forma de traducción, y la traducción de un texto de un lenguaje extranjero comprende la traducción de una segunda lectura. ^(Romano Sued:2003)

El enunciado polifónico donde se reúnen voces provenientes de una diversidad de sujetos de la enunciación será soporte subjetivo de una función de autor que se realiza en variables textuales pero que muestra la íntima preocupación de Girri: el poema que habla del poema. De allí que se llama a sí mismo hacedor y es el mandato de una *poiesis* al que se siente interpelado cuando traduce.

Desde tal designio es interrogado sobre consideraciones de índole más general, las del plano del lenguaje, insisten preguntas que nos retornan a la cuestión de «la opacidad y la transparencia del lenguaje», su capacidad de representación, la arbitrariedad o la motivación de los signos lingüísticos. De allí sus vínculos intertextuales con poemas a G. Benn quien en su poética separó los nombres de las cosas.

Su pasaje a la lengua inglesa lo llevará a participar en una interlocución con aquellas prácticas de la traducción que acuerdan con respecto a la consideración de los originales como lo «aurático», posturas que abordan las concepciones referidas a la traducción privilegiando el punto de vista de la lengua de partida, en el sentido de fetichizar al texto, como supuesto original intocable. Pero desde una posición de escriba, practica el estilo de muchos escritores que se asumirían como lectores-escritores que transforman, corrigen, tachan, descontextualizan, toman distancia del texto que le llega.

Y con respecto a la inscripción territorial, a la marca de origen identitario del pensamiento y de la literatura, deberíamos preguntarnos: ¿en qué medida una teoría o una obra es pura y no mezclada? ¿Cuán nacional y autóctona es una idea? ¿Hasta qué punto una obra de literatura traducida pasa por vernácula o extranjera? ¿Cuánto de «influencias» ajenas tiene una obra «local»? (Romano Sued:2005)

En variables genéricas, bajo formas de citas, literales o reescritas, refiriendo a su propia escritura como a la de otros, Girri siempre se halla en la escena de la traducción.

Desde un capítulo del libro editado por Fraterna, *Cuestiones y razones*, (Girri:1987) en el titulado *Traducir* (pp. 107-113) abre la posibilidad de ampliar las consideraciones a la hora de probar los argumentos que giran alrededor de las <cuestiones y razones> respecto a traducibilidad, procedimientos, criterios y preferencias.

Optamos por resumir las consideraciones involucradas que permite ejemplificar lo dicho y merecen especial atención:

Opinando sobre la traducibilidad o no de la poesía, remitiéndose a Robert Frost que llama poesía al elemento intraducible del lenguaje, relativiza esta afirmación puesto que cree que son opiniones que derivan de una idea retórica de la poesía que se atiende exclusivamente a considerarla bajo su faz verbal, sus elementos sonoros, rítmicos, de juegos de palabras, sólo peculiares en cada caso de o idioma original en que el poema fue escrito. Cree que pueden reproducirse otros aspectos de la poesía, como el de ser una forma de conocimiento, forma artística cuya finalidad está en decir una verdad por ejemplo con respecto al lugar de la tradición en la toma de posiciones, a los aspectos de la poesía que están dependientes de estas posiciones, forma de conocimiento.

Considera estar en una encrucijada al momento de decidir qué se debe hacer y cómo y optar por una de las alternativas. Plantea allí el problema que surge entre lo prescriptivo, lo normativo. Una definición limitada, pero realista, de la traducción, sería: reproducir con medios diferentes efectos análogos. Dar la versión, más o menos certera según la destreza del traductor (o su afinidad con el autor que traduce), del tipo de lenguaje, imágenes, detalles inconfundibles del original, su *forma menti*. Lo que sería la empatía.

Sobre los criterios opina que han sido variados, no acuerda con la inclinación a caer en la traducción <personal>, forma de interpretar el texto elegido tan a menudo arbitraria que puede llegar a ser una caricatura del original ni con la voluntad de <recreación o imitación poética> (las discutibles «Imitations», de Robert Lowell le parecen lamentables), ni con la tendencia, en su opinión irrealizable, que seguiría el consejo de Pound de que para traducir bien poesía «ha de emplearse el lenguaje que supuestamente el autor original hubiera empleado de haber tenido como lenguaje propio el traductor». (Girri:1991,O:P.VI)

Cree que la traducción puede llegar a ser una artesanía superior. (no un arte). Buscará cierto relieve y contundencia, impracticables sin muchas de las palabras que reconocemos que sobran. Se tratará de elegir «cuáles desaparecerán». Siguiendo a Octavio Paz, que el esfuerzo del traductor es para reproducir algo ya creado. La situación de la traducción es doble: reproducción-producción. De allí que el poeta creador no sabe nunca cómo será el poema que está escribiendo.

Por lo tanto su criterio es traducir sin exagerar la literalidad y a la vez sin excesivo temor de lo literal. No caer ni en la ansiedad perfeccionista, ni en la quimera de la versión definitiva, y aquí está la postura de Borges de «Las versiones homéricas», inmodificable, ambas desproporcionadas. Comparte el veredicto de Nabokov: cuando dice que la más grosera de las traducciones literales es mil veces más útil que la paráfrasis más hermosa. Cree que una etapa obligatoria en la formación del escritor debieran ser los ejercicios de traducción. (Esto afilia a Girri con Pound y Eliot puesto eran prácticas habituales en ambos).

Se detiene especialmente en Wallace Stevens por ser uno de los poetas que con más placer (y beneficio personal) tradujo, aunque no compartía con él su opinión de que el escritor a quien le agrada traducir cumple una tarea parasitaria. Esto le parece erróneo, y cree que una etapa obligatoria en la formación del escritor debieran ser los ejercicios de traducción.

Reconoce que para él fue útil, y no se avergüenza de confesar que en ocasiones de ese fervor culminó en algo semejante al robo. Tampoco se avergüenza de las preferencias y considera que la poesía en lengua inglesa ha sido la más rica, variada, novedosa, del siglo.

Reconoce una contradicción cuando manifiesta que la labor de traducir le significó, la exigencia de seguir los poemas por dentro, sus mecanismos de composición, maneras de ver y recrear la realidad así como cuando se cuestiona la existencia de un original al cual se debería una frecuentación exhaustiva lo cree nocivo cuando el traductor a su vez es poeta. Lo afirma y niega a la vez al mismo tiempo que se pregunta qué significa imitación y originalidad, pregunta que puede ser de mucha importancia para los investigadores de fuentes, para quienes, siguiendo a Croce, sería un robo pero para los que creen que la fuente de la poesía es el espíritu del poeta, nunca las cosas, palabras o versos nacidos en otros espíritus, no. Pues estrictamente, ningún escritor repite jamás las frases que leyó o escuchó o copió, las rescribe; expresar es rescribir.

Son sugestivos algunos de sus planteos que por momentos parecieran entrar en contradicción. Al momento de citar nombres propios sitúa un clásico tal como fue Frost¹⁰⁹ junto a autores vanguardistas tales como Octavio Paz, y Pound. Por otro lado la posición asumida por Girri, al aludir que no estaba de acuerdo con la posición de W. Stevens con respecto a que la traducción sería una «tarea parasitaria» está tomando el término en un sentido positivo, anuncia la línea de H. de Campos, llamada «transcreación, antropofagia».¹¹⁰

Se hace necesario la lectura de los poemas traducidos para entrar en la consideración de qué posiciones teóricas se sustenta cuando asume la praxis de la traducción. En la primera estancia la traducción estaba orientada a la búsqueda de un hipotexto. Sabemos por el análisis y lectura de los poemas seleccionados de W. C. W., en la segunda estancia, lo que hace con ella, versiona, epigrafiada, homenajea.

¹⁰⁹ Pero un clásico que, en opinión de Helder, «si bien a pesar que le tocó convivir con el agitado período de experimentación que podría graficarse como un arco tendido entre el imaginismo a principios de la década del diez y el alzamiento Beatnik a mediados de la década del cincuenta, él se conformó con la anticuada manera de ser nuevo, es decir ensayando variaciones personales sobre las fórmulas del pasado». (GARCÍA HELDER, Daniel.—: Prólogo del fascículo de la CEAL (Robert Frost). Bs. As., núm. 38, 1988).

¹¹⁰ «Haroldo de Campos, recogiendo la postulación derridiana de la clausura metafísica, lee la teoría de Benjamin poniendo el acento sobre la liberación del traductor de la servidumbre del original, más allá del principio de la nostalgia, sacando la misión del traductor de su sitio angélico (pre-babélico y divino) y colocándola en un lugar diabólico). Esto se asocia con el concepto de «aura» benjamiano, como aquello que se pierde del aquí y ahora del original en el traspaso de las lenguas o desde la consideración de su reproducibilidad técnica». (ROMANO SUED, Susana.— *La escritura en la diáspora*. Córdoba, Narvaja, 1998, p. 18).

2.2 El corpus de Girri traductor¹¹¹

La tarea de un traductor se comparte con la del antólogo. Girri antólogo es un lector que estudia y elabora la literatura que ha receptado y que, a partir de su condición de receptor, reconoce semejanzas temáticas y/o formales entre los distintos textos por él leídos. Es allí donde empieza su operación de acopiar y agrupar textos con determinados rasgos comunes, que por último organiza y ordena según sus propios criterios y objetivos. Así mismo esta operación lo traslada más allá de la función del mero lector colocándolo en la de un creador que por regla general explica su proceso creativo, la génesis de su trabajo artístico, ya sea en el prólogo o en el epílogo de la antología. En el momento en que el conjunto se publica, se convierte en el transmisor de literatura, y con ello de modelos y patrones de gusto, de cánones y tendencias, en el espacio multiplicador de la recepción. Esta intervención transmisora del antólogo se soporta no solamente en los actos de leer sino de ordenar, procesar y reelaborar; práctica habitual en Girri, tal como ya lo hemos comprobado en ocasión de sus publicaciones de textos italianos.

Traducciones

Quince poetas norteamericanos. Primera Serie, (Girri: Traduc.1966) *Poemas de Wallace Stevens,* (Girri:1967, Traduc) *Quince Poemas norteamericanos. Segunda Serie,* (Girri:1969, Traduc.) *Poemas de Robert Lowell,*(Girri:1969,Traduc) *Devociones, de John Donne,* (Girri:1970,Traduc.) *Antología de Spoon River, de Edgar Lee Masters.* (Girri :1979,Traduc.)

Hemos comprobado que W. Stevens es el autor que aparece citado en el transcurso de toda su obra.¹¹²

Girri puede justificar la elección que hizo de los autores traducidos; ellos ameritan de diversas formas su inclusión, con posterioridad aparecerán citados o bajo la forma de intertextos a lo largo de toda la obra, bajo la forma de epígrafes, o en alusiones directas en las variables genéricas mencionadas.¹¹³

Valgan dos aclaraciones. Una, con respecto a que la obra de Girri como traductor es vasta y además era su costumbre reeditar algunas de sus versiones. No es fácil conseguirlas y es difícil configurarlas como un todo. Seguramente no se agotan en lo que citamos aquí. Trabajamos sobre lo que se ha podido conseguir o a partir de lo citado por otros autores. Privilegiamos aquellos poemas traducidos por las intervenciones que Girri ha hecho bajo la forma de paratextos: notas y prólogos incluídos en sus antologías.

¹¹¹ La bibliografía completa en este orden puede verse en la bibliografía "Girri: Traducciones), incluida al final de este trabajo.

¹¹² Los poemas en que nos detendremos han sido extraídos de GIRRI, Alberto.— *Poemas* (Versión y notas), de Wallace Stevens, William Carlos Williams y Robert Lovell. Bs. As., Corregidor, 1980. Pero los poemas «Infanta Marina» y «Anécdota del cántaro» los recojo de VILLANUEVA, Alberto.— *Alberto Girri en el presente poético*. Maryland (College Park University) Hispamérica, 2003.

¹¹³ En menor medida Yeats, Donne, Pound, porque los tributará o versionan o porque quedan sus fragmentos en la forma de epígrafes o intertextos prestándose a leerlos también en sus relaciones metatextuales y metateóricas. En cuanto a las traducciones de segunda mano, tal el caso de la poesía oriental, reaparecen dentro de los libros de su autoría, lo cita en *Diario de un libro* y permite adentrarnos en tales vínculos.

2.3 Girri traductor de Wallace Stevens

Hemos comprobado que W. Stevens es el autor que aparece citado en el transcurso de toda su obra.¹¹⁴ De ahí que le otorgáramos el lugar de encabezado al momento de tratar las traducciones de Girri. (Villanueva:2003)

Las ediciones son destacadas por presencia de paratextos bajo la forma de prólogos, titulaciones. Las ediciones que trabajamos, con el acompañamiento de los originales al pie de página algunas veces, o sin presencia de ellos, siempre van con un comentario después de cada poema traducido. Seleccionamos un prólogo y tres poemas.

Prólogo

Desde 1914, en que a los treinta y cinco años publicara sus primeros poemas en "Poetry", la revista de Harriet Monroe, hasta su muerte, en 1955, Wallace Stevens, abogado especialista en seguros, de la Harford Indemnity Co., y uno de los talentos más originales y refinados que haya dado la poesía escrita en lengua inglesa en nuestro siglo, vivió confinado en esa ambigua, y en gran medida desdeñada, categoría de poeta casi exclusivamente leído, por poetas y críticos profesionales, atraídos por el virtuosismo y la naturaleza experimental de gran parte de su obra [...] el equívoco respecto de la situación de Stevens en la poesía contemporánea nace de la manera cómo cierta crítica convencional ha enjuiciado, considerándola una deficiencia y una limitación, un cierre a amplias zonas de la realidad, la principal de las características de este creador: la práctica de una poesía de tono predominantemente intelectual, y su tendencia a la abstracción. Ciertamente, por sus intenciones y lenguaje, los poemas de Stevens parecen a menudo discursos filosóficos, pero cualquier lector atento puede percibir que lo que allí está en juego es, más que conceptos, una tensión espiritual a través de la cual el poeta trata de aprovechar todos los recursos que la inteligencia y la sensibilidad ponen a su alcance para expresar una verdad, objeto esencial del poema y los movimientos sucesivos en la búsqueda de esa verdad. W. Stevens suele tocar temas más propios, aparentemente, de un tratado de estética o de poética que de poemas: temas especulativos acerca de la creación artística, como en "The Man With the Blue Guitar", extensa composición de treinta y tres partes que desarrolla el problema de las relaciones entre el arte y la realidad y donde hallamos enunciados como estos de la parte XXII desde este poema

Poetry is the subject of the poem,/ From this the poem issues and/

To this returns. Between the two,/ Between issue and return, there is

and absence in reality,/ Thing as they are. Or so we say.

En rigor, lo que tales versos intentan no es un mero ejercicio intelectual sino una voluntad de retorno al puro canto; y además, al decidir que la "poesía es el tema

¹¹⁴ No nos detenemos aquí en el movimiento que se inicia desde el tomo II (1963-1972) donde comienza a integrar <versiones> de poemas de otros en libros de su autoría y que lo prosigue haciendo en el tomo III (1972-1978) para culminar en las obras del tomo IV (1980/1983); en lo que propongo como ejemplar de este tipo de operaciones con sus Tributos, operaciones repetidas en los tomos V (1985-1987) y VI (1988-1991).

del poema”, declaración que por sí misma es ya una cifra de la lírica stevensiana, se está expresando el estado del poeta frente a su objeto, su verse forzado, como artífex, a cantar en versos la imposibilidad última del canto.

En cuanto a la abstracción, implica una suerte de contemplación platónica que quiere apresar lo esencial, lo virgen y original de las ideas. Así, con la intuición y el pensamiento, el poeta recorre en cada cosa el curso de toda la historia humana, llega a los principios, anula la corrupción y las modificaciones que el hombre y los siglos han introducido en las cosas. Se propone recuperar la idea en su estado puro mediante el instrumento de la poesía, *supreme fiction*, como la denomina Stevens. Esta es la vida especulativa. La otra vida, la de los sentimientos, no le merece menos atención. Para W. Stevens, el mundo que nos rodea es una realidad bien concreta que la mayoría de sus poemas refleja no solamente en forma visual, impresionista, sino plásticamente.

Muchos, y admirables, son los ejemplos de esa modalidad, tan decisiva en W. S. como la otra. En “Tatoo”, de su libro “Harmoniuyum”, nos encontramos con uno de los más significativos, por la limpieza y precisión de la línea, y por la suma delicadeza lírica con que va destacando aquellos que Bernard Berenson entendía como valores táctiles.

[...] Esta aceptación y descripción del mundo exterior, es el paso inicial desde el que Stevens nos conduce al punto central de su teoría de lo que debe ser la poesía: una exploración de las relaciones entre la mente y la realidad, de la posible diferencia entre la cosa observada y lo que la imaginación puede hacer con ella. O también, lo que la imaginación puede agregar a la realidad. La poesía, escribió en una de sus prosas es la intensificación (*heightening*, *crescendo*) de la realidad, la purificación del percibir, no un adorno o copia servil. En suma una revelación. (Girri:1980, Traduc.) 115

La inscripción en cursiva, la presencia de citas encomilladas, y la transcripción en inglés en letra regular señala la ambigüedad con respecto al «origen» del enunciado. Como era práctica habitual, lo corroboramos en ocasión del tratamiento de otros autores traducidos, transcribe con frecuencia los prólogos de las ediciones originales, podemos pensar que aquí Girri también es un transcriptor.¹¹⁶ Más allá de esto nos dice que en la práctica a Girri le interesa, en esta tarea, más el orden del enunciado que el de la enunciación. La orientación múltiple en el sentido del abordaje de aspectos historiográficos, críticos y metateóricos que a partir de la paráfrasis, restringen a la nulidad lo que respecta a observaciones que refieran a centrarse en el problema de la «literalidad» o no, su relación con los originales. Se destaca sí lo relativo a una procedencia biográfica, la consideración con respecto a la relación del autor con sus coetáneos, el lugar que ocupó para la crítica, la difusión, reconocimiento y malentendido que tuvo Stevens entre poetas y críticos profesionales, atraídos por el virtuosismo y la naturaleza experimental de su obra. Lo que interpreta como el equívoco respecto de la situación de Stevens en la poesía contemporánea que nace por su «tono intelectual y abstracto», los «recursos atribuidos a la inteligencia y

Tatuaje

La luz es como una araña
se arrastra por el agua, se arrastra
sobre los bordes de la nieve
se arrastra debajo de tus párpados
y esparce allí sus telarañas;
sus dos telarañas.

Las telarañas de tus ojos
se pegaron
a tu carne y tus huesos
como la viga o la hierba.

Hay hilos en tus ojos,
en la superficie el agua,
y en los bordes de la nieve

¹¹⁵ Prólogo *Poemas* (Versión y notas), de Wallace Stevens, William Carlos Williams y Robert Lovell. .

¹¹⁶ Del latín *transcribere*: copiar.

sensibilidad», «el problema del arte y realidad». Todo esto lo ejemplifica con versos sin estar traducidos, en inglés, como respetando un lugar de procedencia.¹¹⁷ Prevalece el comentario como el lugar de la transmisión de algo que se debe saber, algo que viene desde atrás, algo que se leyó, y a lo que un «lector atento» se supone debe saber.

Pero al mismo tiempo muestra la manera que asume un saber apropiado a través de toda una intensificación del nivel de lo semántico. Cuando se detiene en la consideración de la escisión entre lo especulativo y lo sentimental lo hace con la transcripción de la traducción que hace, de lo dicho, a través del poema «Tatuaje» e irrumpen los procedimientos de la anáfora (vv. 2, 3, 4), de una métrica libre y al mismo tiempo regular girando alrededor del octosílabo. Así se instala un plus del lenguaje que connota un exceso de sensualidad transportada por un efecto vocal y auditivo, juegos del significante. Logra así el consiguiente pasaje del «entendimiento» a la «comprensión».

Girri dice lo siguiente (parafrasea):

Un mar geográficamente indeterminado –¿en las Antillas, tal vez?– y una mujer dentro del paisaje, integran esta simple y sugestiva composición cuyo título españolizante no tiene, creemos, otra connotación que la de cierto exotismo, más irónico que decorativo, al que suele ser afecto Stevens. Elementos de la naturaleza, del mundo exterior, en lo que nace el poema; el poema naciendo de la naturaleza, no imitándola, el poema naciendo de la naturaleza, no imitándola, para recordar el principio aristotélico de la creación como una forma donde la naturaleza es su contenido. En términos stevensianos, “Infanta marina” toca el tema de la imaginación conectándose con la experiencia e incorporando lo irreal, lo que no está allí, a la vista. La idea de que todo arte es imaginativo, y de que la imaginación no se limita a irrumpir en la experiencia

sino que la transforma por medio del arte. Para Stevens, la imaginación tiene como cualidades el cambio y el movimiento, cualidades tan intrínsecamente de ella como de la vida. Ambas, imaginación y vida, se manifiestan a través del cambio y del movimiento, y el núcleo central de los poemas suele estar allí donde se simboliza esa situación. Como en la segunda estrofa de “Infanta marina”: ella extraña de los movimientos de su muñeca / los gestos grandiosos / de su pensamiento. (Ibidem)

Se adopta una posición que se puede considerar hermenéutica en el sentido de la reconstrucción de las condiciones de producción y de lectura de un autor. En esto conecta con la orientación hacia un hipotexto, mostrando la reaparición de una práctica de la traducción tal como fuera concebida en la primera estancia. Pero al mismo tiempo la lectura metatextual marca un diseño impersonal del propio quehacer poético referente al tema de la imaginación que lo liga con la experiencia de la incorporación de

Infanta marina

Eran su terraza
la arena y las palmeras y el crepúsculo.

Ella extraña de los movimientos de su
muñeca
los gestos grandiosos
de su pensamiento

Las arrugas del plumaje
de esta criatura vespertina
volvíanse juegos de destreza
de los veleros sobre el mar.

Y así vagaba
En el ir y venir de su abanico,
participando del mar,
y del ocaso,
que le corrían en torno
y exhalaban su declinante sonido.
(Villanueva:2003)

¹¹⁷ Ya dentro del corpus de las traducciones, leemos la traducción que hace de estos versos: «La poesía es el tema del poema / de esto nace el poema y a esto / vuelve entre ambos extremos / entre origen y retorno / existe una ausencia de realidad, / las cosas son como son. O así parecen serlo».

lo irreal, lo que no está allí, a la vista y que lo conecta con ciertas vanguardias (el imaginismo): «ella extraía de los movimientos de su muñeca, los gestos grandiosos de su pensamiento». Es así que la paráfrasis le permite explayarse en problemas que atañen a teoría y crítica de poesía. La reflexión sobre la mimesis aritotélica implica un lector erudito de la *poiesis*. Esta característica de su procedimiento, el paratextual, en el que incluye la traducción ya hecha, estaban anticipadas en el Prólogo y funcionan como respaldo de su proceder.

La paráfrasis de Girri:

Este poema ha sido explicado como un intento del autor de introducir el tema de la interacción mutua, el efecto de un objeto sobre lo que lo rodea, y viceversa. En la "anécdota", el objeto es un cántaro, algo que no es solamente una forma en sí misma sino que también crea formas en lo que circunda. La imaginación, actuando sobre la realidad, provoca ese estado. Pero a la vez, lo que funciona es un anhelo de orden, derivado de la necesidad mutua de los elementos que entran en juego: el cántaro, firme, gris y desnudo sobre la colina, y el yermo, despojado de matorrales y de pájaros. No hace falta agregar que las forma del poema es tan ceñida, austera y seca como los materiales que en él entran; y otro tanto de la dicción, una especial sugerencia extraídas mediante muy escasas palabras. (Villanueva:2003)

Anécdota del cántaro

Puse el cántaro en Tennessee,
Y era redondo, sobre una colina.
Hizo que el hirsuto yermo
rodeara esa colina.

El yermo ascendió hasta él,
y extendiose en torno, ya no más inculdo /
El cántaro era redondo sobre la tierra /
y alto y de cierto porte en el aire./

Y tomó posesión por todas partes.
El cántaro era gris y desnudo.
No daba ni pájaro ni arbusto,
como ninguna otra cosa en Tennessee.

Se repite el procedimiento de la paráfrasis con función metatextual y metateórica. Privilegia la interpretación por el sentido y no por el significante. Se subrayan la aceptación y descripción del mundo exterior, las relaciones entre la mente y la realidad, la distinción entre lo observado y lo que la imaginación obra allí. Lo que la imaginación puede agregar a la realidad. Lo que el cántaro puede ordenar de esa realidad. La forma artítica reordena una realidad creando el mundo que la rodea. La poesía puede ser una revelación como

El hombre de nieve

Se debe poseer un espíritu de invierno
Para observar la escarcha y las ramas
De los pinos encostrados de nieve;
Y haber tenido frío durante largo tiempo
Para contemplar los enebros erizados de hielo,
Los rudos abetos en el distante resplandor

del sol de enero; y no pensar
en ningún dolor en el sonido del viento,
en el rumor de unas pocas hojas,

que es la voz de la tierra
llena del mismo viento
que sopla en el mismo desnudo paraje

para el que escucha, el que escucha en la nieve,
y, nada en sí mismo, contempla
esa nada que no está allí y la nada que está.
(Ibidem)

introducción de un límite, la interrupción del vacío a partir de la materialidad de sus bordes y contornos, límites que dicen lo que está dentro o fuera. Pero oblitera el procedimiento, de su procedimiento, lo que lo hace elegir entre acepciones. Nos da su interpretación una vez que ya ha dado sus pasos. Se concentra en comentar, interpretar, teorizar.

La paráfrasis de Girri :

[...] El "hombre de nieve" encarna el espíritu invernal, mira la realidad imbuida de ese espíritu, y su conclusión es que está contemplando *una nada que no está allí y la nada que está*. Una nada parecida a la de la abstracción matemática, más desalentadora

aún que la que persiguieron otros grandes poetas, "más vacía que la oscuridad y la

privación de Eliot, quieto en su asiento, al extremo de cuya vía negativa hay un coro de mártires y de vírgenes". El paisaje de "El hombre de nieve", el espectáculo de invierno, demasiado intenso y negativo como para enfrentarnos con él de manera absoluta, por así decir, no es en W. Stevens una presencia aislada. Como no lo son las menciones a la distintas estaciones del año, muy importantes en tantos poemas, restablece nuestra pertenencia al ciclo natural, al mismo tiempo que nos remite a una temporalidad mítica, esto es, fuera del tiempo histórico), y aún en los títulos de algunos de sus libros (Transport to Summer, The Auroras of Autung), aunque tal vez las preferencias del poeta por la desnudez total, uniforme, sin colores, del paisaje invernal, corresponden a su necesidad de aprehender una belleza esencial, directa y al mismo tiempo terrible, escueta tan despojada que lo contenga todo, tan completa que podamos extraer de ella todas las cosas posibles [...] en "El hombre de nieve" el dominio del invierno en su plenitud es absoluto, y la imaginación y la mente caen bajo ese dominio. Ningún cambio las distrae, ni siquiera son distraídas por sugerencias humanas, y observan el paisaje en un estado de paralelismo entre lo íntimo y un mundo exterior, un mundo que es cambiante por definición pero que en ese instante del invierno que el poema quiere expresar ha alcanzado la inmovilidad de lo eterno. (Ibidem)

La propuesta de Stevens es la de una reflexión sobre las huecas excentricidades formales ajenas a la verdad del poeta, la búsqueda del espíritu de la letra, el privilegio de la abstracción, le muestra cómo el efecto del objeto construye un espacio donde la imaginación actúa sobre la realidad y provoca su estado, cómo el lenguaje construye lo real y nutre de fuerza destructiva a la poesía.

El jarro también. No olvidemos que el lenguaje es materia y el lenguaje poético introduce un cambio físico material, por eso es materia prima que estuvo antes así y sus condiciones de producción son el caudal de los materiales que vienen de lecturas en lengua materna y social. Se ha podido decir que el cántaro cumple una función como artefacto.¹¹⁸ El trabajo de la traducción exhibe así las complejas redes intertextuales y metateóricas que abren.

¹¹⁸ Agrega Villanueva: «Como si el cántaro dijera: aquí estoy, en el yermo, despojado en mi belleza, inútil en mi función, ahora puedo recordar mi origen en el barro, adonde me devuelven, mientras tanto, de esta manera ordeno el mundo que me rodea».

2.4 Girri y Eliot

En la Antología *Poesía norteamericana contemporánea*, Girri en colaboración con William Shand, incluye la traducción del Cuarto Coro, «La roca», de Eliot. (Girri:1966, Traduc.)

El texto está acompañado por un prólogo de Gilbert Chase que es el que precede a la edición de los originales y refieren a la selección que presentan. En este caso, entonces, el paratexto procede de la lengua de partida, se la privilegia. Se respeta además el criterio de toda la Antología de origen, que presenta parte de los versos.

Citamos el prólogo traducido:

Entre nuestros poetas, forman un grupo importantísimo los que nacieron en la penúltima década del pasado siglo. Dos de ellos, Ezra Pound y T.S Eliot, han tenido preponderante influencia mundial. Ambos han vivido largos años fuera de su país natal –Pound en Italia y Eliot en Inglaterra– y han asimilado muchas corrientes europeas. Pound ha sido influido sobre todo por los poetas medievales de Francia e Italia; Eliot por Dante, y luego por Baudelaire y los poetas del simbolismo francés, especialmente Jules Laforgue. Empero, ni Pound ni Eliot han podido deshacerse de su herencia americana. Pound, en sus Cantos, demuestra una preocupación intensa por la historia de los Estados Unidos, y su modo de hablar es en muchos casos netamente americano. Eliot jamás se ha olvidado del Misisipi, en cuya ribera se crió, ni de su ascendencia de Nueva Inglaterra, ni de las costas rocosas de Maine cubiertas por la espuma del Atlántico. El mismo dijo una vez: “Misuri y el Misisipi han producido sobre mí una impresión más profunda que cualquier otra parte del mundo”. (Ibidem)

Cuarto Coro de la Roca de Eliot

- | | | |
|--|--|--|
| 1. Es fácil para quienes nunca
conocieron persecuciones | 14. Difícilmente sobrevivirán a la Fe
a la cual deben su significado? | 26. soñando con sistemas tan
perfectos que nadie
necesitará ser bueno. |
| 2. para quienes nunca
conocieron un Cristiano, | 15. ¡Hombres! Pulan sus dientes
al levantarse y al acostarse; | 27. Pero el hombre que es |
| 3. creer en esos cuentos de la
persecución Cristiana. | 16. ¡Mujeres! Pulan las uñas de
sus manos: | 28. acechará al hombre que
aparenta ser. |
| 4. Es difícil para quienes viven
cerca de un Banco | 17. <i>Ustedes</i> que pulen el diente
del perro y la garra del gato. | 29. Y el Hijo del Hombre no fue
crucificado de una vez |
| 5. dudar de la seguridad de su
dinero. | 18. ¿Por qué los hombres han de
amar la iglesia? ¿Por qué han | 30. por todas. |
| 6. Es difícil para quienes viven
cerca de una Comisaría | 19. de amar sus leyes? | 31. Las vidas de los Santos no
fueron entregadas de una
vez |
| 7. creer en el triunfo de la
violencia. | 20. Ella les habla de Vida y de
Muerte, y de cuanto les gustaría | 32. por todas, |
| 8. ¿Crees tú que la Fe ha
conquistado el Mundo? | 21. olvidar | 33. sino que el Hijo del Hombre
es siempre crucificado |
| 9. Y que los leones ya no
necesitan guardianes? | 22. Es tierna donde ellos
quisieran ser duros, y dura
donde les agrada ser
blandos. | 34. y habrá Mártires y Santos. |
| 10. ¿Necesitas que te digan que
todo lo que ha sido todavía | 23. Ella les habla del Mal y del
Pecado, y de otras
desagradables realidades. | 35. Y si la sangre de los Mártires
ha de correr por los peldaños |
| 11. puede ser? | 24. Continuamente ellos tratan
de escapar | 36. primero debemos construir
los peldaños; |
| 12. ¿Necesitas que te digan que
aún esos modestos logros | 25. de la oscuridad de fuera y de
dentro | 37. Y si el Templo ha de ser
destruido |
| 13. de que puedes alardear en
sociedad | | 38. primero debemos edificar el
Templo. (Ibidem) |

El comentario establece lo que debe considerarse importante al momento de la lectura del texto, desde una reseña historiográfica del autor, el contexto literario en el que se lo ubica, lo comunica con una tradición. Predomina el lugar de la trasmisión de algo que se debe saber, algo que viene desde atrás, algo que se leyó, y que un <lector atento> debe saber. (Romano Sued:1998) 119

¹¹⁹ «A grandes rasgos, se puede afirmar que las posiciones más relevantes de las modalidades normativas para el traducir (literatura) recogidas al cabo de los siglos se reducen a dos muy generales que han sido formuladas por Friedrich 1348

Tal prevalencia de un autor junto a sus comentarios destacan una posición que nada deja librado al azar, lugar de control dirigido a pautar la manera en que debe ser leído su traducción. También pone en claro, hace visible la operación de un traductor, da a ver su procedimiento. Gesto que destaca la función intertextual de la traducción en cuanto a que dirige la atención hacia la reflexión metateórica de la actividad en cuanto a lo que se postula como la toma de conciencia con respecto al principio ilusionista que fuera descrito por Jury Levy que consiste que los lectores de la tradición creen estar leyendo obras originales y por otro lado la invisibilidad del traductor. Tales posiciones de subalternidad garantizaría el respeto por la originalidad.

El fragmento del texto, en este Coro, destaca la intensificación del nivel de lo semántico fácilmente de comprobar y que a su vez mima cierto movimiento <propio>, como que se comparte la ruta y ciertos designios como nos lo mostró en los pasajes de la primera estancia (en ocasión de la lectura de *Sperlonga* y *Las elegías italianas*, donde asistíamos al enclave que propone establecer entre tradición clásica y cristiana al momento de considerar pautas para una literatura nacional). En movimiento retroactivo un lector comprueba que los poemas traducidos hablan de sí mismos y de la literatura, que forman parte, a su vez de un diálogo entre ellos y los poemas publicados bajo su propia autoría. Los poemas se iluminan unos a los otros, el lector queda a la espera de la reaparición de los poemas traducidos.

El hecho que no se detenga a considerar y comunicarnos los problemas que hubiera podido afrontar en el proceso del pasaje de las lenguas, dice que no es el punto de mayor consideración de un trabajo de traductor, sí la interpretación y el comentario. Aunque en la versión que nos presenta del «Cuarto Coro» se exhiben la atención que presta al significante. Los apelativos (vv. 14 y 16), las anáforas en casi todos los versos, los paralelismos en el orden sintáctico (vv. 1, 4, 6, 20, 24), las interrogaciones (vv. 8, 10, 11, 17), la continuidad de un ritmo, hablan de aquello a que presta atención: la literalidad.

El comentario sostiene una voz lírica, la del Coro, colectiva, que se debate entre la creencia, la fe y la duda; en cuanto a sustentarse todavía en los valores a tradición, de un cristianismo que aún agónico lo puede renacer alimentado por la reiteración permanente del mito del Hijo del Hombre pero en una versión occidentalizada. El traductor invita al lector a compartir tal debate. Hace oír en el «El cuarto coro de la roca» la voz de un sujeto lírico, poeta, frente al tremendo vacío de las metrópolis por las que andamos como fugitivos. Buscando respuestas para una causa literaria,

Scheliermacher: «o bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que el escritor vaya a su encuentro» [...]. Este hecho curioso y tan común que es transitar por un mundo de traducciones sin tener conciencia de ello, responde, entre otras cosas a dos factores: por un lado, el principio ilusionista que fuera descrito por Jirij Levy que consiste en que los lectores de las traducciones creen estar leyendo las obras originales. Y por otro lado, la invisibilidad del traductor, problemática tratada intensamente por Lawrence Venuti. Este autor sostiene que el traductor en Occidente es invisible, reflejando una posición de subalternidad –que por cierto puede ser discutida– que las lenguas receptoras tienen frente a las dominantes lenguas originales o de partida. Con mayores o menores variantes, las tendencias vernáculas componen un mapa de traductores o bien invisibles o bien asumidos como mediadores, – que podrían denominarse mediums– confesos que traen los originales lo más intactos posible al campo de la recepción». (ROMANO SUED).

un antólogo y traductor se postulan como inventores de la literatura, y transmiten su propia concepción sobre ella en un movimiento que bascula por las intermitencias de un diálogo entre lenguas, la extranjera con proyecciones a la vernácula y sus reenvíos.

Estas traducciones que dejan ver una estrategias de selección anticipan una manera propia tal la que será el acompañamiento de Versiones como tercera parte de muchos de sus libros.

La elección del «Cuarto Coro» obedece también al propio proceso textual girriano. Se trata de un sujeto en profundo debate entre la fe y la duda con respecto a cierto cristianismo agónico que poco puede sostener a los hombres a menos que ellos mismos tengan por designio hacerlo. La dificultad estriba en el olvido, la repetición es el procedimiento para recordar de allí el recurso de la anáfora de los versos (vv. 1, 3, 6) «es difícil» para rematar al adverbio «difícilmente» (v. 13), modificando a la fe en un significado. De allí la pregunta de cómo edificar el Templo.

El poema enseñará que nunca nada es de una vez y para siempre. La tradición es lo que de ella es leído, es elegido. Aquí estaría la posibilidad de la figuración de un lector de otro tipo.

El Templo, se transfigura en el que legitima un canon, y en este sentido Girri continuaría con lo emprendido por la previa traducción de Borges del Coro primero. ¿Convertir a un canon en religioso? Fuerte apelación a un lector (vv. 8, 10, 12). Solicita una reivención de la tradición a la que refería la primera estancia, que podría serlo el que encontramos en el tránsito de interrogarse por la necesidad de un canon.

La decisión de integrar, solitariamente, el cuarto Coro, quedando como desprendido del orden que los identificad reunía, habla de cierto desprejuicio en cuanto elidir el número y olvidar, borrar lo que precede, lo que los identificaba como como una unidad, reinstalando la parte por el todo, un resto que se sostiene por sí, propone la manera que propone de permanente re-comienzo de la escritura. Delínea, anticipa lo que será el procedimiento fragmentario de su escritura integrado en partes de varios libros titulado bajo el nombre de «La tierra yerma».

La tierra yerma (Girri 1988, Traduc.)¹²⁰

Girri se convierte en un condensador completo de la tradición y la rehace a partir de la forma de notas a las notas. Señala que siempre se puede decir aún más de un texto, desde la fluencia de lenguas, propiedad fundamental de la poesía.

Aludiendo a Baudelaire, pasando por el Infierno de Dante, nos detenemos en el pasaje tomado de la versión bilingüe «*The Waste land*» de T. S. Eliot, y nos concentramos en las notas.

¹²⁰ Traducción de Girri. ELIOT, Thomas S.— «La tierra yerma» («*The Waste Land*»).

A continuación se transcriben algunas de las notas propias de Eliot en el original, y algunas de las notas complementarias de Girri en cursiva:

60. Cf. Baudelaire:

"Fourmillante cité, pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche
Le passant»

(del poema «les sept vieillards»).

[...]

70. "Mylae": *batalla naval durante las guerras púnicas; indirectamente, se sugiere el tema del marinero fenicio; en la visión del poema, pasado y presente son simultáneos.*

74. Cf. la Endecha en "The White Devil", de Webster.

La tierra yerma

Ciudad irreal

Bajo la parda niebla de un amanecer de invierno,
Una muchedumbre fluía por el Puente de Londres, tantos,
No creí que la muerte hubiera deshecho a tantos.

Se exhalaban suspiros, breves y espaciados,

Y cada cual fijaba sus ojos ante sus pies

Aflúan cuesta arriba, bajaban por King William Street,

Hacia donde Santa María Woolnoth señalaba las horas

Con un sonido sordo en el toque final de las nueve.

Allí vi a uno que conocía, y lo detuve, gritando: "Stetson!"

¡Tú que estuviste conmigo en las naves de Mylae!

¿Aquél cadáver que el año pasado plantaste en tu jardín,
ha comenzado a brotar? ¿Florecerá este año?

¿O la súbita escarcha perturbó su lecho?

¡Oh, mantén lejos de aquí al Perro, que es amigo de los
hombres,

o volverá a desenterrarlo con sus uñas!

"¡Tú hipócrita lector!, -mon semblable, mon frère!"

En el texto de Webster se lee: "Pero mantén lejos de aquí al lobo, que es enemigo de los hombres/ porque con sus uñas los desenterrará". La introducción casi literal de fragmentos de otros autores, es característico del método de Eliot en "The Waste Land" y su objeto es, merced a pequeños cambios -aquí se habla del perro en vez del lobo-, provocar cierto sarcasmo.

76. V. Baudelaire. Prefacio a "Les Fleurs du Mal".

Como decisión de un llenado de algún lagunario textual en aras de la protección de algún significado caído. Si las notas al pie distraen, acompañan, separan a un lector del texto, confunde cierto orden constreñido por la sucesividad impuesta por una lengua, qué es este discurso que se ve interrumpido incesantemente por notas que aspiran a reunir -en él- al autor y a su traductor, tal estrategia de traducción ¿afecta el estatuto genérico del texto traducido y por ende el pacto de lectura que puede establecerse con él? Afecta el estatuto del lector. Hace saber al lector respecto a la imposible totalidad de un texto, deja ver su mecanismo de atribución de un punto de vista.

En los versos traducidos estalla una polifonía bajo la forma del paratexto, notas, que nos entregan el origen en un fragmento baudelairiano, o en la tersa rima del Canto, o en la posibilidad de inquirir acerca de variaciones sobre un texto de Webster. Se tensionan los aspectos vinculantes con el habla de una tradición, se tensa la interlocución entre presente y pasado.

Es como si Eliot conversara con sus pares argentinos, como si los traductores hablaran entre sí. De hecho hubo un gran movimiento de traducciones en toda esta época, Girri está allí, se discute la formación de un canon: qué poetas, qué poemas traducir, en las elección de estos poemas la estrategia del traductor es hablar de literatura.

Crean una litearatura. Una referencia a Eliot en *Diario de uns libro*, es iluminadora cuando dice que es comprensible un enunciado sarcástico tal como el de Eliot, donde dice que los jóvenes imitaban y los viejos robaban, hasta que sus propias

modalidades maduraban. O en *Lo propio, lo de todos* (1980) en su parte tercera: *El motivo es el Poema*,

[...] Pasajes o fragmentos de poemas anteriores, reescritos y empleados en nuevos. Desparpajo de Eliot al trasladar un verso de "Dans le restaurant": *Phlebas le phenicien, pendant quinze jours noyé*, a la parte iv de «*The Waste Land*»: *Phebas the Phoenicien, a fortnight dead*.

Entonces Eliot no era viejo, pero quizás ese robarse a sí mismo inspiró después lo de que los jóvenes imitan, los viejos roban. (Girri:1984, O:P.IV)

La traducción dispara relaciones autextuales que dicen que Girri está integrado a un contexto donde se discute la formación de un canon; qué poetas, qué poemas deberán ser leídos, y él es testigo.

La intervención del paratexto al momento de una lectura del texto, lo abre y lo cierra según le atribuyamos vínculos de reparación, reposición ya sea en el orden de la complementariedad o de la suplementariedad. Girri traductor deja espacio para considerar no solamente que <completa> sino que se dejó llevar, exponer a lo azaroso de un devenir, ya que la verdad nunca es total. Se pasaría de lo que pueda ser leído como traductor guardián de un orden, al de un traductor reescritor en un espacio siempre abierto a la suplementariedad.

Se renueva la hipótesis de que su posición es entablar otro tipo de diálogo con la tradición.

No hay pugna en la propuesta de un diálogo, plantea no saltar nada de lo que se podría rescatar de la tradición; ser fieles, pero una fidelidad que atiende a privilegiar el presente.

La manera que interviene Girri en el texto de Eliot, alerta al mismo tiempo sobre un proceder que no podrá menos que dejar sus huellas sobre la intervención de Eliot en el texto futuro girriano. A manera de ejemplo, dos años después de la publicación de estas traducciones, un libro de Girri *Casa de la mente*, lleva epígrafe de Eliot. Y el que veinticinco años más tarde, al final de su vida –en el año 1991– se haya abocado a la traducción de «Tierra yerma» parece ser un homenaje, un profundo agradecimiento a tal tarea. Paga cierta deuda en este sentido.

2.5 Girri y Pound

Retomamos la Entrevista publicado por Fraterna ^(Girri:1987) (*ut supra*) con la que iniciamos este capítulo, un comentario de Girri nos obliga retornar a ella puesto que en este punto del trabajo nos parece conclusivo:

Mucha de la poesía moderna, recoge ecos de otras poesías, otras culturas. La traducción poética como testimonio principalísimo de ese estado. Semejante es, también, el encantamiento que el poeta de Occidente, ha sufrido ante culturas que le eran extrañas. El campeón fue, sin duda, Pound. ^(Girri:1987)

La inclusión en la Antología inglesa, de un poema de Pound –«*Lo que bien amas permanece*– ^(Girri:1969, Traduc.) no está exenta de connotaciones. Obedece a una estrategia orientada a proponer al lector tanto la consideración de una manera que quiebra los clisés de cierto romanticismo imperante, sino como a retrotraernos a lo que había sido un *incipit* desde el ciclo de los poemas del amor (Cf. La primera estancia).

Los antecedentes que se plantean desde el prólogo general que hemos transcripto y además la reseña biográfica que agrega inmediatamente anterior al poema, dedicada de manera conjunta a Eliot y Pound, anuncian lo que fuera común a ambos. Tuvieron preponderante influencia mundial al mismo tiempo, los dos vivieron largos años fuera de su país natal –Pound en Italia y Eliot en Inglaterra–, los dos asimilaron muchas corrientes europeas. Es el caso de Pound quien ha sido influido sobre todo por los poetas medievales de Francia e Italia, incluso China; Eliot por Dante, Cavalcanti. Empero, ni Pound ni Eliot, como ya destacamos, han podido ni querido deshacerse de su herencia americana. Pound, en sus *Cantos*, demuestra una preocupación intensa por la historia de los Estados Unidos, y su modo de hablar es, en «*Lo que bien amas permanece*», netamente americano.

Girri agrega una reseña biográfica y textual referida a Pound:

Nacido en Idaho, se trasladó a Europa en 1908. Hasta 1920 vivió en Londres y después en Italia, radicándose allí por muchos años. Pound ha tenido gran influencia en la poesía de habla inglesa de los últimos tiempos. Reconocido por Eliot como el *miglior fabbro*, ha renovado la técnica, el vocabulario y la sensibilidad del verso inglés. Su obra más importante son los *Cantos*, publicados entre 1925 y 1948. Otros libros de verso son: *A Lume Siento*, *Personae*, *Exultations*, *Ripostes*, *Catia*, *Lustra*, *Quia Pauper Amavi* y *Hugo Selwyn Mauberley*, siendo este último de lo mejor que ha escrito. Excelentes son sus traducciones de Propertio, de Cavalcanti, y de la poesía china. Como crítico también es importante, y su correspondencia. ^(The Letters of Ezra Pound, 1951) es tan entretenida como valiosa para la historia literaria de nuestro siglo. ^(Ibidem)

Los nombre propios de Autores y obras respetados en su lengua de origen, latín, italiano, inglés y el intertexto «*il miglior fabbro*» marca la hospitalidad de un lugar de procedencia al momento de considerar a su vez la renovación de la técnica, el vocabulario y la sensibilidad del verso inglés. Destaca la excelencia de las traducciones de autores italianos y de la poesía china. Destaca el lugar de crítico.

Más allá de las posiciones que se van fijando en torno al problema, lo que se muestra es un verdadero trabajo de afinidades electivas a nivel textual y en el ámbito privado, como círculo de contemporáneos, amigos o rivales amparados en las mismas voces pasadas que pudieran construir un presente.

La inclusión del Canto cxxxix de Pound, «Lo que bien amas permanece» («*What thou lovest well remains*»)¹²¹ pertenece a los *Cantos Pisanos*. La orientación comprensiva del enunciado girriano hacia él mismo marca una actitud hacia lo que veinte años antes fuera construido como las palabras acordes al amor, superpone este momento de traducción con la escritura, nos conecta, asociativamente con lo que fueron sus *Cantos Al amor*, de *Playa sola*, en el intermedio con los poemas de ec donde se la vinculación entre cultura clásica y cristianismo es patente a través de las inscripciones epigráficas tanto de versos de la Envida como de los Salmos. Todo un examen de <conciencia> que se desliza ahora manteniéndose su orientación metaliteraria, hacia un estilo epigramático acorde a la manera de Pound. El relevamiento que hace a través de <lo visto> y <lo palpable> en <las cámaras del infierno> representa como la <verdadera herencia de lo que bien se habla>.

Lo que bien amas permanece

- | | |
|--|---|
| 1. Lo que bien amas permanece, | |
| 2. el resto es escoria, | |
| 3. lo que bien amas no te será arrebatado, | |
| 4. lo que bien amas es tu verdadera herencia. | |
| 5. ¿De quién es el mundo, es mío, de ellos, | |
| 6 no es de nadie? | |
| 7 Primero llegó lo visto, luego el palpable | |
| 8 Eliseo, aunque estuviera en las cámaras del infierno; | |
| 9 lo que bien amas es tu verdadera herencia | |
| 10 La hormiga es un centauro en su mundo de dragón. | |
| 11 Depón tu vanidad, no es el hombre | |
| 12 quien inventó el coraje, o inventó el orden, o inventó la gracia, | |
| 13 Depón tu vanidad, te digo, depónla, te digo, | |
| 14 aprende del verde mundo cuál puede ser tu lugar | |
| 15 en la graduada invención o en la pura artesanía, | |
| 16 depón tu vanidad, | |
| 17 ¡Paquín, depónla! | |
| 18 El casco verde ha superado tu elegancia. | |
| 19 "Domínate, así otros te sostendrán" | |
| | 20 depón, depón tu vanidad, |
| | 21 eres un perro apaleado bajo el granizo, |
| | 22 Una hinchada urraca bajo un sol caprichoso, |
| | 23 mitad negra, mitad blanca, |
| | 24 ni siquiera sabe distinguir el ala de la cola, |
| | 25 depón tu vanidad |
| | 26 Qué mezquinos son tus odios |
| | 27 nutridos de falsedad, |
| | 28 depón tu vanidad, |
| | 29 precoz para destruir, avara de caridad, |
| | 30 depón tu vanidad |
| | 31 depónla, te digo. |
| | 32 Pero haber hecho en vez de no de haber hecho |
| | 33 eso no es vanidad, |
| | 34 haber golpeado, discretamente, |
| | 35 para que algún Blunt abriera, |
| | 36 haber recogido del aire una tradición viva |
| | 37 de un bello ojo antiguo la llama |
| | inconquistada, |
| | 38 eso no es vanidad. |
| | 39 Aquí el error está solamente en lo no hecho, |
| | 40 en la timidez que vaciló. ¹²² |

Los dos versos primeros establecen relaciones intertextuales internas, se refieren al amor, en los que se lo vinculaba precisamete con lo que permanece, <la verdadera herencia> (repetido en los vv. 3 y 6) pero en el resto, como resto, está el lenguaje, con las palabras sobre el amor, separa amor y lenguaje. «El resto es escoria» (v. 2) [El resto es literatura]. En la traducción se procede acentuando la función poética del lenguaje. Aplica los recursos de la anáfora insistentemente, «depón tu vanidad»

¹²¹ Señalamos la aparición de <thou> como forma en desuso del inglés. ,se anuda a la estrategia general del rescate de una tradición.

que cobra el aspecto de una especie de un falso estribillo, en un tono que puede ser imprecatorio, casi un mandamiento que surge de una tabla de la ley para aquellos que aman y escriben. Es preciso atender a una doble acepción de vanidad: renunciar a la palabra inútil, vana o insustancial, renunciar a las ilusiones o ficciones de la fantasía. A través de repeticiones sintácticas y repeticiones de métrica, insiste una segunda persona, lo convierte en una exhortación con visos de intención epigramática.

Los versos están orientados a la búsqueda de su propia teoría literaria establece relaciones metapoéticas en el poema. «Aprende del verde mundo cuál puede ser tu lugar / En la graduada invención o en la pura artesanía» (vv. 11-12). Esa pretensión no es vanidad, pues si hay algo que se puede reprochar al poeta es lo que no hizo.

Los *Cantos* de Pound no tienen intriga ni lógica evidente, sino temas; y siempre son dos: el descenso a los infiernos y una metamorfosis a la manera de Ovidio.

Entre las técnicas de composición utilizadas por Pound en los *Cantares* resulta especialmente significativa la superposición de ejemplos. Dado un tema determinado, el poeta suma y relaciona datos provenientes de las más diversas fuentes para ilustrar obsesivamente sus puntos de vista. A través de un ordenamiento sintáctico repetido bajo la forma de oraciones bimembres, alternando las mismas con apelaciones al lector, el poema toma las que provienen de lenguas diferentes, donde resalta la aparición de vocablos chinos. De ahí la enorme erudición que pone en juego y los consiguientes inconvenientes para la comprensión. Todas esto seguramente lo tiene en cuenta Girri al momento de decidir integrarlo en su antología y otorgarle el título de «campeón».

«El campeón fue Pound», se refiere al gesto de desvío no solamente en cuanto a traducir sin conocer una lengua (lo que demostraría lo alejado que está de posiciones normativas con respecto a un ideal de traducción), sino por lo que significa el pasaje de una epigrafía a una epigramática que tiende a una evaluación satírica, casi sarcástica. El trabajo de hacedor le devuelve el fruto de una escucha intertextual y la evaluación de la misma. Así es que Pound incluye al epigrama como forma para ser incluida en el posible tratado del amor, y de ello toma ejemplo Girri.

Tenemos antecedentes de que tal orientación epigramática fuera reconocida por alguna crítica:

Es así, sencillamente. Con Borges aprendimos [...] que se podía expresar en español sin caer en lo ampuloso, lo meramente decorativo y vacuo; por el ejemplo de Borges percibióse el hecho, poco menos que revolucionario en español, de que la belleza no está reñida con la elaboración de una lengua casi neutra, aparentemente anónima, en vez de una retórica visceral y patética, y que la belleza no se contradice con la práctica de un estilo preciso, epigramático y contundente, patrimonio solo de aquellos escritores, especialmente alertas. (Crespo de Arnaud:1991)

Como que ciertas composiciones que hubiesen merecido en otra época ser dichas en un tono de intenso lirismo, que hubieran merecido quizás hasta la efusión de una oda, fue

¹²² Del Canto LXXXI integrado a *Los cantos Pisanos*. *Ibidem*, p. 47.

tratada con la expresión seca y sin ambages del epigrama. Cabe recordar la resonancia de alusiones que se arrastran desde un poema de Pound, tal como *Los tres poetas*.

La amada, la poesía, responde a cuál de los amantes prefiere. La forma poética que se deberá asumir para que la amada responda será lo que defina el destino de su amor. La elegía y el soneto entrarán en pugna con el epigrama.

Pound fue el maestro del epigrama, definido como aquello que se escribe *sobre*, de donde la inscripción particular sobre un altar o una tumba (epitafios). Los epigramas advendrán en epitafios.

Los tres poetas

1. Candidia ha elegido un nuevo amante
2. Y tres poetas se lamentan.
3. El primero ha escrito una larga elegía para
4. "Cloris"
5. El segundo ha escrito un soneto
6. sobre la mutabilidad de la mujer,
7. Y el tercero escribe un epigrama a Candidia.

(Pound:1988.)

Diciendo el corazón de la verdad «si del amor se trata / no es la verdad del corazón». Estos versos entran en la serie iniciada con el epígrafe dantesco: «*Bello era trattare alquanto d'amore*», se renueva la relación metapoética.

Otros epigramas de Pound:

Fu I

Fu I amaba la alta nube y la colina,
Ay, murió de alcohol.

Li po también murió borracho.

Trató de abrazar una luna
En el Río Amarillo.

La relación textual girriana con los textos de Pound es indirecta. No lo encontramos ni en los epígrafes, ni como Versiones o Tributos. Sólo, que nosotros sepamos, lo integra en su Antología de traducciones de poetas norteamericanos –con «Lo que bien amas permanece»– y lo alude en diferentes ocasiones. Pero en esta línea tenemos que considerar la parte tercera de su libro *Poesía de observación* (1973), a la que titula *Epigramática*. Un conjunto de poemas donde

sigue el estilo en una modalidad propia de ligar el concepto a la imagen con intención metaliteraria. Son once poemas cuyos títulos hablan por sí mismos de la intención de un decir que se imponga a la manera de un epigrama. Nombramos algunos a manera de ejemplo: «Doctrinarios» (p. 143), «G. S.» (por George Sand, p. 144), «Lector hipócrita» (p. 150), «Genealogía» (p. 146), «Cuenta regresiva» (p. 147), «Si no entendimos mal» (p. 151, contra los padres), «Bajo la morfina» (contra el surrealismo agresivo, p. 152).¹²³

Seleccionamos para presentar, «Cuenta regresiva»:

Cuenta regresiva

- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Abandonó su estado 2. de paloma, sencillo, 3. prolífico, expresándose con gemidos. 4. Perdió el hábito 5. de ir y venir, apostarse 6. en la una y la otra parte del río 7. donde el árbol de la vida da frutos 8. que sin saciarse lo saciaban 9. por la amenidad continua 10. de una renovación continua. | <ol style="list-style-type: none"> 11. Borró de su lengua las tres 12. palabras que cristalizan el poder 13. de los dioses a quienes ruega: 14. Absoluto, Trascendental, Solitario. 15. Y modestamente 16. nos deslizó este mensaje: 17. No existe 18. cambios en el espíritu, 19. creencia o metafísica 20. (no hay motivo de prioridad), 21. parten siempre de una 22. angustia del cuerpo. (Girri: 1980,O:P:III) |
|--|---|

¹²³ No nos detenemos en estos poemas para avanzar, pero es notorio que lo que impugna a nivel del significado, de esta forma epigramática, asume las propuestas del movimiento o autor impugnado. Instala así una zona de indecisión que deberá dirimirla un autor.

2.6 Girri y Donne: las Devociones

Una justificación. La entrada de dl (cf. *ut supra*) donde recomienda releer *Devociones*, ^(Donne:1963) sermones en prosa que tratan sobre la salud de los enfermos, declara la estrecha relación intertextual con los textos de Donne. Por los efectos sobre sus propios poemas, por la patente identificación con el autor metafísico en lo que, como fuera señalado, hace a una proclama de fe en la razón ^(Castillo:1983), y también porque como él opone a la exacerbación lírica la necesidad de abstracción, consideramos que acrecienta nuestras hipótesis en cuanto a una vinculación de lo intertextual con lo metateórico, también en lo que se refiere a la búsqueda de lo prosaico del verso. La traducción que hace Girri de las *Devociones*, publicada por Argos en 1972, es notable por lo profuso de una paratextualidad desplegada: prólogo, título, subtítulos, capítulos en latín seguidos por la traducción al español, numerados en romano (I al XXIII), notas al pie, nombres de editores. Se pudo constatar que el original tiene tres partes pero que Girri publica solamente la homónima al título general. Se trata de la traducción de un fragmento que consiste en sermones con exhortaciones salmódicas en torno a la enfermedad, para consuelo de lo que conturba ante la presencia de la muerte que impondrá una relación entre paciente y médico subrayada en el miedo.

Según nuestra opinión, tales sermones son privilegiados por el traductor porque los sermones alcanzan momentos de verdadero lirismo con los recursos propios de la poesía y son ejemplo de una poesía conectada con la prosa.

Una vez más los paratextos nos guían para conjugarlos con la obra de Girri poeta. El índice, aunque colocado al final, se ofrece como una lectura previa, marca los lugares que se privilegian, el conjunto de la titulación que porta el texto. La proliferación de subtulaciones por capítulos (son 23), llevando cada uno de ellos un epígrafe en lengua latina seguidos por una traducción que obedece al estilo de la perífrasis. Transcribimos a modo de ejemplo los dos primeros de ellos:

- I. Insultus Morbi Primus– La primera alteración, el primer gruñido de la enfermedad.
- II. Actio Laesa– El vigor y la función de los sentidos y otras facultades, se modifican y decaen.

La traducción no respeta la literalidad, es creativa en lo que respecta al vocabulario, es interesante que haya traducido *insultus* (de *insilio*: atacar) por «alteración» y «gruñido» (mostrar molestia y disgusto por alguna cosa), duplica a *insultus*.

También es ampliatoria al momento de resolver <Actio Laesa>, que podría haberse traducido escuetamente por <la acción perjudicada> y se opta por jugar con la repetición de <primera / primer>, y es cuidadoso con la distribución espacial, toman la forma de un dístico.

En el Prólogo, Girri resalta que Donne se vale de lo que llama <la armonía de la prosa>:

Y lo que de inmediato sorprende en estas prosas es una doble y casi completa identidad con la labor de Donne, poeta. Identidad de experiencia y pensamiento, que inspira a unas y otras, y de lenguaje y recursos técnicos [...] y que en general a ninguna prosa le ha sido dable jamás alcanzar el grado de concentración e intensidad que permite un poema, [...] Algunos de sus sermones son verdaderos poemas; Donne los planeó bajo el influjo de una fuerte emoción, y su estructura es la del poema [...] además se trata de una técnica de composición que responde muy bien a lo que parece exigir de cada uno de sus textos en prosa o en verso: que oscilen

entre la música y la elocuencia; una música más cercana, ciertamente del tono de poetas medievales como Guido Cavalcanti, de las cadencias decorativas de los isabelinos, [...] y mediante un estilo que sugiere, la presencia de alguien que habla, argumenta, discute, juega con sus pensamientos, se eleva y cae, con notas de advertencia o de esperanza, de acuerdo con los vaivenes de ese pensamiento. (Ibidem)

Una vez más corroboramos que un traductor comenta y comunica datos biográficos y bibliográficos sobre este poeta metafísico, del s. xvii. Reseña la tradición clásica, bíblica, renacentista en la que se puede encontrar la continuidad de una forma canónica del sermón con entonación de salmo que muestra el operar de una reflexión que «habla, argumenta, discute, juega con sus pensamientos, se eleva y cae».

«La contratapa»: es la transcripción de una reseña que saliera en la Revista Sur, núm. 291, 1964, escrita por Borges:

Alberto Girri ha buscado y sigue emprendiendo las aventuras más audaces del arte contemporáneo, al mismo tiempo ha traducido ejemplarmente a Donne. Y este hecho tiene una significación especial ya que esas traducciones no están hechas como un ejercicio filológico sino porque hay una esencial afinidad entre el traducido y el que traduce. Por lo demás, Donne está más cerca de nuestra sensibilidad que de la sensibilidad de muchos de sus contemporáneos. Y de igual manera que Donne buscó no la poesía de la dulzura que todos buscaban en su tiempo, sino esa otra poesía, no menos admirable y ardua de lo áspero, así Girri ha buscado deliberadamente la misteriosa poesía de la aspereza y de lo aparentemente caótico.

Es indiscutible que la estrategia editorial sea resaltar la tarea de Girri como traductor. Lo planteado por Moore¹²⁴ nos retrotrae al año 1963 cuando en el acto de presentación que hiciera la editorial, Borges fuera el orador principal. Según Moore,¹²⁵ lo que pudiera haber sido una alabanza, una recepción parece haber arrastrado una especie de «carátula» desvalorizante al adjudicarles ser autor de una poesía de «difícil penetración, áspero y enigmático, opinión que en una sociedad mediatizada como la nuestra ha funcionado como una perfecta maldición».

¹²⁴ Cf. Estado de la cuestión de esta tesis.

¹²⁵ *Idem*

2.7 A manera de conclusión

Se ha comprobado el lugar de privilegio que le adjudica Girri al trabajo de la traducción. En un reportaje que se le hiciera en su último año de vida, en el *Diario El ciudadano*, en noviembre de 1989, afirma que un traductor no tiene que ser necesariamente poeta, pero que todo poeta tiene que ser traductor. Su manera de traducir y con la intensidad que lo ha hecho lo muestran como un explorador y experimentador del lenguaje en todos los aspectos que lo atañen. Se ha preocupado tanto de cuestiones teóricas como prácticas de la actividad y de la manera en que a posteriori las vuelca, exhibe, están en la superficie textual de sus propios textos. Derriba todo intento de de resucitar algún ideal de un yo inspirado, todo será trabajar la letra.

Se produce un desdoblaje entre decir y hacer al momento de evaluar la posición asumida con respecto a la tarea de la traducción, la paráfrasis será el procedimiento en que abunda, a modo del comentario con respecto a las versiones, aunque cuando se define en cuestiones teóricas sostiene a la literalidad como la mejor manera de traducir poesía.

Lo destacado del lugar de la paráfrasis es notablemente visible en ocasión de considerar su trabajo como traductor y en ocasiones que habla de sus propios poemas, y prólogos. En él es una técnica de reescritura que connota una concentración, en la práctica del comentario. Sin embargo se puede comprobar que en sus versiones está siempre atento al plano del significante. Respeta el movimiento de la anáfora así como lo concerniente a cierta métrica. Tales posiciones asumen carácter contradictorio, dejando para el lector descubrir que una cosa es lo que dice y otra lo que hace. La reflexión se orienta así a integrar un material al unísono con lo que se conoce como teorías poscoloniales, que postulan la diáspora, de la misión del traductor: de la invisibilidad aurática a la antropofagia poscolonial –en el sentido propuesto por los Hermanos de Campos–. (Romano Sued:1998)

Por todo esto es innegable que su trabajo en la traducción, ubica a Girri entre aquellos poetas argentinos más conectados a las manifestaciones literarias, tanto de su época y de su país, como de tradiciones clásicas y contemporáneas, europeas y anglosajonas.

Capítulo III

3.1 Girri crítico

El movimiento doble al que abre, una crítica ocupándose de Girri y éste de la crítica, nos invitan a consideraciones particulares. La entrevista incorporada en el tomo iv de la oc, como parte final de *Homenaje a W. C. W.*, permite la valoración de los recursos procedimentales de una intertextualidad y metapoeticidad aplicada ahora en este orden discursivo en las lindes con el ensayo.

Desde el análisis del poema «El lector atento», la lectura pasa a destacarse como lugar irradiante de todos los otros.

Girri no publicó ensayos separados de su poesía. Adopta la manera particular de integrar a la crítica como parte de su obra poética y lo hace en el movimiento singular que muestra el proceso de los reenvíos continuos de escritura y lectura. Escribe, lee, reescribe, y lo hace como un «él» que es, al mismo tiempo, un «yo / tú», «otro». Nos ocuparemos de la entrevista de referencia, donde la voz de un crítico –Pezzoni– entra en diálogo con el autor, y se produce una indecibilidad de atribución obrada por el pronombre «su», ¿a quién refiere? A Girri, el escritor que publica como reescritura la entrevista o a la espera de su «otro», el crítico.¹²⁶

Tal proceder obedece a la estrategia de instaurar un confidente, un destinatario total a quien el autor se dirige con la intención de hacer luego del lector un testigo de esa interlocución. Se propone a Pezzoni como un lector privilegiado, el que elige una versión, un recorrido que defenderá como el lugar del debate, lugar de la crítica, postula que la mayor aspiración de un texto es la de engendrar permanentemente otras nuevas. Se plantea así a las relaciones autotextuales como una intertextualidad interna, concentrada en un diálogo sostenido entre las multívocas voces del texto, autocitaciones que como espejos refractantes instauran un objeto indecible en cuanto a su contorno, inestabilidad provocante de placer o malestar con un perfil capturado siempre como evanescente. A tal juego es invitado un lector que quiera adentrarse en la crítica.

¹²⁶ Aquí es interesante recordar que «El hacedor en su crítico», tal como ya aclaramos, fue publicado también como entrevista en un texto que Girri tituló *Cuestiones y razones*. Vale aclarar que en ella no se edita la participación del entrevistador. El prólogo que Jorge Cruz hace como introducción a *Cuestiones y razones* dice: «Al recorrer aquí tantas respuestas de Girri a preguntas de colegas o periodistas, en diferentes épocas, he visto ordenarse un pensamiento coherente y profundo. Eran fragmentos dispersos en diarios y revistas, palabras suscitadas por requerimientos ajenos y, por ello, circunstanciales, pero dichas con un espíritu de verdad que las hacía dignas de ser reunidas y perdurar. Reescritas por el autor, enriquecidas con innumerables nuevos detalles, ampliadas casi siempre, en mérito al interés o la curiosidad de cada tema. El diálogo, en forma de entrevista, modalidad literaria en apariencia menor, pero de segura eficacia le ha permitido al poeta comunicar lo que de otro modo, acaso no hubiera llegado a manifestar o le hubiera exigido una vía literaria extraña a su obra, una vía a su juicio presuntuosa. Conociéndolo a Girri, sé que es tal cual».

3.1.2 «El hacedor en su crítico». Tercera parte del libro Homenaje a W. C. Williams (1981)

El epígrafe: «...the poem, like other form of art, is an object that in itself formally presents its case and its meaning by the very form it assumes». (W. C. Williams).¹²⁷

Solicita un lector traductor que tome parte en el diálogo, como comentarios tardíos, «echar una mirada tras los bastidores», procedimiento –según Genette– consistente en concebir, seleccionar versos e imaginar un relato que dan cuenta de ellos. No reparar en ningún escrúpulo de fundamentación de la legitimidad de la hermenéutica autoral.

Tal lector-traductor reescribe, se apropia del texto y responde tanto al epígrafe y su autor – Williams– que sabemos escribió ensayos críticos, como a Pezzoni, que como dijimos fuera el lector y crítico privilegiado de Girri. En los lindes de tales interlocuciones se pierde el rastro de algún posible <origen del enunciado>. La anfibología se impone desde la misma titulación, ya señalada, por el <su> posesivo, ¿Pezzoni, Girri, Williams?

En tal espacio radiado por paratextos se habla del objeto poético como producto y como proceso incesante, lector y autor. Se muestra la manera crítica girriana que consiste en exponer exponer y ejemplificar su propia producción. Lo hace desde fragmentos de algunos poemas de *El motivo es el poema* (1976) poemas donde la rítica alcanza una dimensión notable. Tal título proviene de un aforismo de W. Stevens: «La realidad es el motivo». En una operación de inversión, Girri titula «El motivo es el poema». Los poemas llevan a su vez un epígrafe general de Nabokov: «not the things you can say much better in plain prose». ¹²⁸ Seleccionamos tres poemas que son aludidos en la entrevista.

El dibujo como poema

- | | | |
|--------------------------------|---------------------------------|--------------------------------|
| 1. Suelto corcovear, la mano | 18. flores | 38. Bocetos, diseños, la mano |
| 2. y lo tangible, hurgando: | 19. cuyos pétalos nunca | 39. como tentativas en |
| 3. flores, gatos, | 20. se despegarán, | espirales, curvas, |
| 4. cabezas, arabescos, | 21. gatos | 40. de flores, gatos, cabezas, |
| arboledas, | 22. a los que ya ni ladridos, | 41. arabescos, arboledas, |
| 5. que la mano, mano y | 23. relámpagos, silbar de | 42. que siéndolo continuarán |
| mano mental, | pájaros, | siendo |
| 6. abstrae, del espacio | 24. alterarían, | 43. flores, gatos, cabezas, |
| 7. lo real en trazos, ideas | 25. cabezas | 44. arabescos, arboledas, |
| visibles, | 26. en sonrisas (o en | 45. perduración |
| 8. modelos al abrigo del | desamparo) | 46. aunque el iconoclasta |
| languidecer | 27. definitivas, | escupa |
| 9. en carnes, rasgos, | 28. cabezas | 47. por enemistad con las |
| 10. colores, savias: | 29. en sonrisas (o en | imágenes, |
| 11. flores, gatos | desamparo), | 48. como no importaría |
| 12. cabezas, arabescos, | 30. definitivas, | 49. el espástico, alborozado |
| arboledas, | 31. arabescos | 50. dibujando en el aire |
| 13. por la mano rapiñados del | 32. de brazaletes, estelas, | entidades |
| tiempo, | rúbricas, | 51. muy diferentes de las que |
| 14. y fuera del tiempo | 33. arboledas | contempla, desfigurar |
| 15. por fervor de la mente, el | 34. desde ahora extrañas | 52. de su mano sin control, |
| valimiento | 35. a provocaciones del viento, | propósito |
| 16. de no ser copias serviles | escarcha, | 53. de difícil inteligencia, |
| sino formas, | 36. calamidad de frutos | indescifrable. |
| 17. purificada acentuación de | 37. madurando hasta pudrirse. | (Girri:1980,O:P.III) |
| formas: | | |

¹²⁷ Traducimos: «El poema, como otra forma de arte, es un objeto que en él mismo presenta su verdad y sus significados por la forma que él asume»

¹²⁸ «la cosa no puede ser dicha mejor en plena prosa».

Ante la intervención de Pezzoni, que destaca lo que a su criterio son «las propuestas claves del poema tal como la de la abstracción de la mano que toca y lo tocado, del espacio en que está para trasladarse a otro, el de las formas fuera del tiempo, lo que no es copia servil», sino lo extraído de la infinitamente imposible y transitorio, erigido como perdurable, Girri contesta:

En relación con "El dibujo como poema" existen dos circunstancias que yo mencionaría como decisivas. Por un lado, la actitud intrínsecamente metafórica con que el lenguaje está empleado: lo que se dice apunta a algo distinto del mero objeto verbal, apunta a la creación de un dibujo a través de las palabras. Por otro lado, recuerdo que al escribir el poema mi intención era, en gran medida, darle el tono de un ejercicio. Bueno, supongo que no sería abusivo agregar que de alguna manera todo poema tiene carácter de ejercicio. [...] Estimo que una de las pruebas mayores del poeta es la de cómo emplea lo que llamaríamos su aptitud combinatoria (y es impensable un poema digno de ese nombre en el que no apreciemos la intensidad y el éxito de esa aptitud). Aptitud combinatoria aplicada con las palabras, para que el resultado sea un cuerpo flexible, elástico, a la palabra misma como expresión y encarnando, al mismo tiempo, una figura, que en el caso que nos ocupa es la de un dibujo. (Girri:1984,O:P:IV)

En el dibujo se muestra una síntesis, forma fuera del tiempo a su vez metáfora del poema. Una definición del poema debe rescatar el ejercicio de la abstracción que debe soportar a lo real de una materialidad hecha carne, (vv. 8-9) y sólo así se accederá al lo que considera un centro que es el poema. Toma posición en lo que se pretenda de teoría del lenguaje en un signo cuya naturaleza no sería únicamente acústica sino como aquello que provoca la emergencia de una figura, dibujo, se descoloca con respecto a lo que llama «objeto verbal». Adscribe a la consideración de una teoría del discurso y de la figurabilidad. El poema podría ser un «*rebus*»¹²⁹. De allí que destaque lo imprescindible de considerar la «aptitud combinatoria». Toda una retórica al servicio de un ejercicio del lenguaje en el campo de la figurabilidad. De allí la importancia de los procedimientos. Lo leemos de lo mostrado y de lo escuchado del poema. Cuestionamiento de una mimesis como ideal de la representación.

Con respecto a la «aptitud combinatoria», al «ejercicio» a que nos invita detenernos, está a la vista el juego al diseño que propone en la enunciación y en la puesta gráfica de versos ordenados en dos grandes estrofas (desde el verso 1 al 34, la primera; y desde el 35 al 51, la segunda).

La primera, los versos 3 y 4: «flores, gatos / cabezas, arabescos, arboledas» repetidos anafóricamente dentro de cada estrofa, una reduplicación especular que propone el pasaje del plano de lo concreto a lo abstracto, del plano del objeto a su imagen, de la mano que hurga a la mano mental, que abstrae (vv. 6 y 7). Marcados también por los dos puntos (verso 3 y verso 17).

La segunda estrofa arranca con una metáfora, «Bocetos, diseños» (v. 35) donde la mano ya no hurga sino se espirala como «curvas, de flores, gatos, cabezas» (vv. 36-39). Tal pasaje de lo concreto a lo abstracto invita a leer lo que se ve, cuyo propósito puede ser «indescifrable» (v. 51).

Tal propuesta de búsqueda de formas purificadas, como fervor de la mente hará del poema un *rebus*, un pictograma (vv. 14-17).

El poema invita a ser leído como dibujo en el que la hoja en blanco será el espacio donde se configuran una combinatoria de líneas que dibujan lo breve, lo extenso, lo continuo y lo discontinuo, el salto, la paralela y la pausa. Una métrica al servicio de esta búsqueda del dibujar: se alternan en los cincuenta y un versos de 3, 5, a 7, 11 y 14 sílabas. Pero también

¹²⁹ Aquí se abren posibilidades de orientar la interpretación hacia lo que es una posible revalorización teórica del lenguaje, así como el vasto campo de las historias de los sistemas de escritura.

una figura: «Pero este dibujo es el trazo invisible del reunir que opera en las palabras. Es la sintaxis que sólo puede ser leída, que sólo está destinada a la lectura: música inaudita pero no muda, dibujo invisible, pero no vago». (Cueto:1993)

Atengámonos, por lo pronto, al título: "El poema como idea de la poesía". Es irrefutable. Claramente intenta significar que retrata de un poema donde éste se ve a sí mismo. Un vivir y verse simultáneos; la situación paradójica de la realidad y de los objetos de la realidad. Además, se quiere mostrar la condición de proceso que toda realidad implica, todo objeto. Para reiterarlo: el poema como un dato más de la condición de proceso que tiene el suceder humano. Empezando por la palabra, acaso lo único que le confiere al hombre verdadera realidad.

Pero también habría que detenerse en otro aspecto. Indeterminado momento, ese poema atisba, o alude, al orden científico del discurso; o sea, nuevamente, la cualidad paradójica de la poesía, su secreta voluntad de expresar con la precisión presuntamente inseparable del lenguaje científico que la precisión sea tal que decir la palabra y enfrentarse con el objeto que nombra constituya lo mismo. Y tengamos también en cuenta que nuestro poema señala, al pasar, algunos de los ideales posibles de composición. (Ibidem)

1. De emotiva
 2. hubiera calificado Nietzsche
 3. tus laboriosos éxtasis,
 4. y de locuacidad
 5. sin sustancia el producto, por ajeno
 6. a las más usuales prescripciones:
 7. melos, armonía, pathos,
 8. y por huérfano del privilegio
 9. que tan pocos ostentan, punto
 10. de examen de su validez,
 - [...]
 23. una estructura
 24. de palabras mosaicos de palabras
 25. en que cada voz irradia su eficacia
 26. hacia la derecha, hacia la izquierda,
 27. y sobre la totalidad, el conjunto.
- (Ibidem)

opuestos [...] concebir la realidad como campo de operaciones es inevitable y llegar a objetivar lo que intuitivamente me proponía la voluntad de impersonalidad (entendida como impersonalidad personal) [...] la que establece distanciamiento entre el acto de crear y lo creado. Escribir el poema y provocar una distancia entre yo escribiendo y yo ante lo escrito [...] con vistas a transformar la realidad en conocimiento de esa misma realidad, que no existe si no se va creando la práctica de una poesía donde la actitud crítica respecto de la poesía misma, del lenguaje, sería el rasgo más destacable, no es meramente la consecuencia de una posición mía, personal ni menos aún original. Corresponde al espíritu de la poesía moderna y, por extensión, al espíritu de la época [...] aclarar que por espíritu de la época significamos la cada vez más aguda situación

El poema como idea de la poesía¹³⁰

1. Que la finalidad
 2. sea provocar el sentimiento
 3. de las palabras,
 4. y alcanzar
 5. el desafío de la expresión,
 6. perseguir objetos
 7. que se ajustan al sentimiento,
 8. hundirse en objetos
 9. hasta la emoción adecuada,
 - [...]
 30. Pero tampoco ninguna
 31. terminante prueba hacia lo opuesto,
 32. que el poema
 33. se conduzca en la mente como un
 34. experimento en una ciencia natural,
 35. y que la aptitud
 36. combinatoria de la mente sea
 37. la sola inspiración reconocible.
- (Girri:1980, O:P.III)

Emoción pero contenida por una mente, emoción pero <adecuada>, entendiendo por tal, aquella conducida en la mente como un experimento en una ciencia natural.

Nunca un poema es lo que su autor creyó

La intención del poema es puramente crítica. Qué son sus versos iniciales sino un sarcasmo crítico respecto de ciertos enfoques que todavía se sobreviven en la actualidad, como si los avatares de la poesía moderna nada hubieran enseñado, corregido, transformado. Girri dice: [...] tienen un sentido literal, y también un sentido simbólico (que se da, creo, en todos mis libros), el contraste, paralelismo, oposición, conflicto, de los

¹³⁰ Fragmento.

conflictiva del hombre en nuestro siglo, consigo mismo y con las circunstancias: sociales, económicas, morales, tan cambiantes y dramáticas. (Ibidem)

El enunciado girriano aparece como una escisión entre el decir y lo dicho. Un enunciado que adopta cierta postura conclusiva, que cierran algún otro orden del sentido y que se las puede emparentar con cierta concepción binaria de *soma* y *psique*, cuerpo-alma, razón y emoción, copia y modelo, ejercicio y abstracción, enunciado y enunciación; pero que desde una enunciación que inserta en su forma escrita y publicada un contexto dialógico, intertextual, donde un crítico se posiciona y responde a la voz de un otro y todo el texto deviene diálogo donde la posibilidad o no de posicionarse siempre es a a partir de la voz otra. Y allí emergen a través de este objeto hablado un habla que aloja múltiples sujetos. A través de un texto lee lo que el texto dice y lo que han dicho, lee lo que dice y lo que no dice en tanto en la escritura de uno –que es muchos– como en la palabra omitida de otros. El conocimiento –la comprensión– del otro, se construye en el diálogo y no en términos de objetividad, sino de subjetividad «controlada» y «compartida». Predominará el criterio dominante de atender a la profundidad del diálogo con el otro y no a lo exacto de la observación o de un conocimiento. (Todorov: 1971)

A partir de las dos grandes estancias de esta tesis intentamos demostrar que la crítica pertenece también al ámbito de la creación y que en su escritura intertextual se despliegan las estrategias más caras a la retórica poética, se mezclan los registros de la ficción y se mediatizan la historia humana y sus contingencias (<cronotopía> bajtiniana) en una décadas de fuertes cismas ideológico-políticos, signos de un tiempo que el creador no podía desconocer. (Barei: 1998) Girri demuestra estar inmerso en su tiempo cuando se refiere a los distintos aspectos que competen a la escritura: el de la lectura y traducción.

En busca de una noción de realidad, e interpretación de la realidad en el proceso dialéctico del poetizar. Sobre las clases de lector que engendra el texto cuando salva las distancias que caducan en rigor la oposición lector autor. En cuanto a un autor que se despersonaliza como hacedor de un poema que ya es una suerte de intermediario entre el lector y el autor, ante la evidencia de una creación poética como objeto y proceso. Sus posicionamientos sobre la ironía, sobre la metáfora, sobre si la poesía es muestra de lo que es el desvío del lenguaje y –de ser así– cuál es la norma de la que se aparta. Sobre lo prosaico del poema –diferencia con la prosa literaria– obra el existir que predomina al ser, su ubicuidad entre la literalidad y lo paradójico.

Responde tanto al epígrafe de Nabokov, como al epígrafe de W. C. W. Se ocupa del aspecto prosaico del poema y de la verdadera forma que éste asume.

Como crítico, recorta, ordena, de algún modo decide los sentidos del texto. Organiza un concierto, es una literatura de un momento, de un espacio, y también es literatura. O sea, propone una lírica crítica que se manifiesta sobre el pasado y presente de una tradición.

Se ubica en el orden de ciertas teorizaciones del arte de los románticos alemanes. La obra de por sí es crítica y la crítica ya está inscrita en la obra. La de W. Benjamin: no como reflexión sobre la literatura sino en ella, no una acción meramente evaluadora sino objetivamente productiva. Una crítica literaria que forma parte de ella, que se apropia de saberes para estimular los múltiples sentidos del texto, a la vez que aspira a la mayor rigurosidad, no interpretativa en el sentido de extraer una <verdad>, sino polémica ante el encuentro de otras lecturas, positiva en cuanto despliegue las entradas en aquel texto que las contenga –potencialmente una obra–; la crítica resulta una experiencia de la obra, un experimento que ella hace posible.

3.1.3 Procedimientos críticos: epígrafes y paráfrasis

Los procedimientos reseñados hasta aquí mostraron como se abrieron cauces que oficiaron de vasos comunicantes de la diversidad lingüística, cómo se abrían posibilidades interpretativas propias del proceso de traducción y escritura donde los límites entre lírica y crítica se borran. Los procedimientos ejemplificados cuando trabajamos la segunda estancia, en lo que consideramos su libro paradigmático: *hwcw*, en cuanto a versionar, tributar, homenajear pudieron ser leídos en sus efectos metatextuales y cómo se deshacían los límites entre textos primarios, los poemas, y la crítica. Se apela y espera a un lector atento a recoger tales redes.

Inscripciones que están a la intemperie como exhortación, llamado al viaje que diseña, dibuja, una historia de su escritura donde los versos de los otros han regido cierto orden en un verdadero camino de permanentes iniciaciones. Desde la poesía cortesana al simbolismo francés (los epígrafes de Dante y Petrarca), del ultraísmo al neorromanticismo, entre sus contemporáneos; decepción y caída de los *-ismos* prevalecientes. El accidente, no biográfico, creador que reúne su obra; lo que le permite construir su obra es el epígrafe, allí encuentra la forma verbal en su más alto grado. Es la forma que condensa el poder de citación y el de exploración y desde donde se entrama un incesante aprendizaje que conoce momentos de acercamiento y desencuentros, esperanza o decepción.

El epígrafe cubre todo lo que el recuerdo, el uso y la cultura pueden poner en él y despierta y provoca ecos de diversos diálogos entablados en órdenes de tal espesor semántico que abre intersticios en el poema y de la infinidad de agregados, expansiones, devienen varias <escenas> de una manera discontinua y errática, una verdadera danza del pensamiento. Epigrafista y poeta recorren los trayectos, algunas veces <descifrando> en búsqueda del secreto que se le hurta siempre, otras jugando a una mimesis liberada de sus modelos, en la forma de *collages*, tal resultan siempre ser una simulación que lo relanza en la búsqueda de otros posicionamientos, la aventura de su <verdad>.

La paráfrasis

Lo destacado del lugar de la paráfrasis es notablemente visible en ocasión de considerar su trabajo como traductor y crítico. Más allá de las derivaciones sobre la referencia al problema de la significación, la paráfrasis en Girri es una técnica de reescritura que connota una concentración, en la práctica del comentario y que aplica durante todo el transcurso de su obra.

Con efecto retardado, un comentario oficia de paratexto que orienta la lectura del poema en un sentido, el del la reflexión, así es que una vez más comprobamos que entre el *logos* y el *pathos* elige el primero.

La paráfrasis, sin embargo, se abre a otra consideración cuando se convierte en procedimiento del poema. Es así que homenajear, tributar, es parafrasear. Leemos en *El motivo es el poema*:

La influencia de una dicción, como contagio, enfermedad. La cura residiría en dejar de ser influidos, y en cambio ser suscitados. Sentiríamos como lícita, entonces, la variante de componer poemas exégesis de otros poemas. La paráfrasis como homenaje. (Girri:1991, O:P.VI)

Tal homenaje por lo recibido, se hace tributo, retribución y atendemos a lo que propone Cueto:

Pero *tribuere* no sólo es tributar, rendir tributo. Significa también atribuir, asignar, dar al otro como propio lo que él supo extraer de lo de todos. De allí que Girri escriba sus homenajes, sus tributos, sus honras no como alabanzas sino como reconocimiento por lo acordado: lo obvio. [...] La lírica como retribución es todo lo contrario del sueño de dar un sentido más puro a las palabras de la tribu; significa más bien devolver a la tribu y su lenguaje a la trivialidad de la que vulgarmente se aparta, aun por purificación. La lírica será trivial sólo si lo devuelve todo a la trivialidad de su proveniencia, puesto que todo proviene de lo trivial; pero ello únicamente significa que debe resolverse por lo trivial que le está destinado. (Cueto:1993)

3.2 La crítica sobre Girri

La aparición de *El ojo* (1964) publicada por Losada, con Prólogo de Alejandra Pizarnik, (que apareció también publicado en Sur), (Pizarnik:1964) se puede considerar un punto de inflexión en lo que respecta a ciertos tópicos de la obra girriana y en cuanto a la tradición a la que propone incluirla. Es anticipatorio en la manera de plantear lo que serán dos grandes lugares de la poesía girriana: el amor y la mirada.

Encabeza su prólogo con un epígrafe en lengua inglesa «*Where past and future are gathered...*» (T. S. Eliot) y a continuación, otro en lengua francesa: «...où le passé et le futur (...) cessent d'être perçus contradictoirement».¹³¹ Con esto incluye lo que parecía relegado hasta ese momento, la lengua francesa como portadora del surrealismo en el área crítica. Pizarnik abre a la consideración de la experiencia de la subjetividad del lenguaje expuesta a la alternancia de contrarios, elecciones íntimas que entran en disputas y la adscribe a una posición nostálgica de la unidad y de la abolición del tiempo que compartiría con poetas contemporáneos. Pero llega a ello desde una experiencia del amor insertada en una cierta tradición, la que fundaron los trovadores y de la que encuentra restos en la experiencia del surrealismo,

[...] vale la pena detenerse a recordar que no obstante las vertiginosas diferencias que separan la poesía actual de la poesía del pasado, el tema del amor ha sido preservado y, en cierto modo –en muchos modos–, todavía se sustenta en la concepción amorosa que fundaron los trovadores. Aun dentro de la admirable poesía erótica de los surrealistas, la amada suele ser una suerte de objeto maravilloso ante el cual se prosterna, reverente el poeta. O sea la amada es la mediadora de la trascendencia para el amante. (Pizarnik:1964)

Analizando el poema «Relaciones y opuestos», dice:

no hay amada-objeto ni amante-sujeto: hay dos que se aman y luego, también son dos los que traicionan por igual al amor [...] Mas apenas *fusión y perfección* cesan de tener vigencia para los amantes, los dos, él y ella / perjuros, recobran sus ataduras, regresan a su condición de criaturas aisladas, separadas, "discontinuas" [...] [en Girri] existe un '*aimer savoir*' que lo lleva al repudio de todo sentimentalismo.(Ibidem)

Ambas citas se entran con los epígrafes mencionados por el camino de la afirmación, como reconocimiento de un saber íntimo en cuanto a la imposibilidad del amor y como sutura de lo que es inconciliable.

En una segunda parte del ensayo, aparecen dos epígrafes más en lengua francesa. Uno de Arthur Rimbaud («*Toute parole étant idée*») y otro de Gabriel Marcel («*chez lui, entre le regard et la parole persiste une relation nuptiale*»)¹³² a partir de cuyas proyecciones sobre los poemas girrianos dedicados a Brueghel, proponen ahondar caminos anticipatorios de la diferencia que puede hacerse entre el ojo y la mirada a partir de la pintura.

Lo que Pizarnik abre a la consideración es recibir hospitalariamente a la lengua francesa para asumir la crítica. Veremos que Girri se abrirá finalmente a esta propuesta.

La «lectura» que hace Suárez^(Suarez:1987), hegeliana, en cuanto encuentra en los poemas de Girri un sujeto lírico que dice de su conciencia desgarrada, infeliz por el estadio de división interior, y que sabe que sólo se encaminará hacia su superación a través de la

¹³¹ «Donde el pasado y el presente se unen». «Donde el pasado y el futuro cesan de ser contradictorios».

¹³² Traducimos: «Toda palabra se hace idea». Y «A su modo, entre la mirada y la palabra persiste una relación nupcial». *Idem*.

aceptación y práctica de una negatividad, motor que permitirá vencer todas las falsas oposiciones que crean la infelicidad de la conciencia. Los poemas son prácticas de esa negación. El poema «Playa Sola» se lee como un lugar de exilio donde se puede oír un canto de queja de un hombre que busca una patria que le es negada. El sujeto lírico toma conciencia de esta condición de exilio y el poema se convierte en el espacio de representación de un amor como aspiración de síntesis. El yo dividido se debate entre opuestos y busca refugio y salvación en un amor fuera de expectativas sentimentales. Este poetizar se destacará por unidad con el otro sólo se accede en la muerte.

Privilegiar a su *alter-ego*: Pezzoni, como el crítico que supo leer a Girri, abre a la consideración de un análisis de la obra girriana más textualista y que no fuera considerada hasta ese momento. Tanto desde el prólogo de la *Antología Temática* (Sudamericana, 1969) como el dossier de la revista venezolana *Zona Franca*, del año 1978, crean una inflexión importante en los estudios críticos de Girri, y abren un espacio que privilegia aspectos hasta el momento no considerados que permiten incluir a Girri entre los poetas argentinos de una amplia vinculación con la poesía contemporánea.¹³³ Lo destaca, como ya está dicho, que lo haya incluido dentro del libro *hwcw* de Girri.

Enrique Pezzoni abre el gran paréntesis diferencial de lo que se venía proponiendo como abordaje de la obra girriana en cuanto señala el profundo disconformismo de un autor – Girri– en cuanto a aceptar el lenguaje sólo como un rótulo convencional aplicado a las cosas o a los sentimientos; cosa que, según Pezzoni, atribuye a una tradición tal como fue la romántica confesionalista y descriptiva que pretendía confundir, unir las palabras y las cosas. Para Pezzoni, en Girri el lenguaje busca su propia realidad, ésa será la tarea del poeta: la realidad del lenguaje. Pero también hace una defensa en contra de la crítica que la califica de <cerebral> y propone leer la obra de Girri como pasión crítica. Tal pasión la opone a la fe, puesto que lo que retorna siempre es la pregunta sobre qué es el poema, qué es la realidad, rechazando toda respuesta definitiva. Propone al lector centrar la atención más que en el contexto ético en los textos literarios. Instigó una línea sutil de crítica formalista, analizando el texto en sí mismo, libre de frenos ideológicos o sociales.

En «Sobre la poesía de Alberto Girri» (1978), retoma los aspectos ya destacados, y profundiza sobre el distanciamiento de Girri con respecto a los dos tipos de tradiciones que imperan: la que llama <tradición del decoro> (la corriente neorromántica), los que aceptan formas y actitudes consagradas; y la <tradición de la ruptura>, la exaltación de la fe en la novedad y la sorpresa (refiere –según Pezzoni– al surrealismo; quienes rechazan el mundo, lo consideran irrepresentable por lo tanto la poesía debe <presentar> –no representar– el mundo nuevo).

En los libros *En la letra, ambigua selva* (1972), como en *El motivo es el poema* (1976), según Pezzoni se observa la condensación de lo que en su obra se observa como un núcleo, un texto central que se instala la preocupación acerca de la poesía y de lo que la poesía intenta ser en esa obra. Destaca que en el poema girriano el poema se abre a

¹³³ Estos artículos también fueron apareciendo publicados con posterioridad al año 1978 en diversas formas; como prólogos es el caso del artículo de Liscano, que apareció en el tomo IV de la *Obra Poética* de Girri, Corregidor, el de Castillo que apareció como prólogo de *Páginas de Alberto Girri*, Celtia. Los casos Pezzoni y Sucre, por el contrario, recogen posiciones anticipadas, ya sea el caso de Pezzoni en «Alberto Girri», prólogo a *Antología temática* (Bs. As., Sudamericana, 1969) y en *El texto y sus voces* y Sucre en *La máscara y la transparencia* (1975). Girri en una publicación posterior que cobró forma de libro: *Cuestiones y razones*, ed. Fraternal, 1987; cuyo manuscrito original integra la colección de Alberto Girri de la Universidad de Princeton (División manuscritos).

una lectura como producto y como proceso donde las conexiones entre poema y autor, el poema y el lector, se relacionan íntimamente.

Pezzoni compara la lectura como puesta en marcha de una maquinaria de significados. La lectura como una traducción del texto que a su vez lleva a la contemplación de un objeto artístico. Centrado en los poemas de *El motivo es el poema* destaca la dirección contextual a la que apuntan; la del poema mismo, el del contexto cultural y referencial y el del autor. Y el lector, como inmanente al texto y Autor empírico, el hombre de carne y hueso que contempla esa entidad doble, autor-poema; y simétricamente el Lector producido por el texto y el lector que asume la aventura de mirarse como engendrado por el poema que lee. Pero la relación que se entabla entre lo que estos poemas dicen de sí y como crítica de la poesía –un acercamiento entre poesía y ciencia en cuanto al anhelo de precisión entre palabra y objeto, entre el nombrar y lo nombrado– la idea de impersonalidad, como distanciamiento: la poesía como espacio donde es posible ver, verse y ser visto. La ironía no deja de estar presente como otro tipo de distanciamiento asociada al encono de una primera etapa, pero para advenir otra etapa donde la poesía aparece como crítica del lenguaje desde el lenguaje mismo.

Nos parece relevante destacar que Pezzoni es el crítico que abre las vías que, desde los años noventa hasta la actualidad, proliferan de una manera que promete diferentes incursiones en la obra girriana, que exaltan diferentes aspectos. Es como si se llegase a un punto de reconocimiento que ya no tiene vuelta atrás. La obra de Girri se convierte en una promesa de lectura. Así es que podemos sintetizar que perfilamos tres grandes líneas críticas, anticipadas en el Estado de la cuestión: la que privilegia el lugar de las lenguas y el proceso de traducción como mecanismos de una recepción productiva insertándola en la tradición literaria argentina (Romano Sued); la que se sostiene en consideraciones de índole filosófico-estética, y convierte a la obra girriana en un libro de teoría poética donde la poesía es reveladora y punto de apoyo desde donde conocer la poesía moderna, de matriz ensayística (Cueto); la que toma elementos del psicoanálisis lacaniano y de la crítica literaria, también de corte ensayístico, que tiene el mérito de inaugurar en la poesía de Girri el lugar propio de la reflexión sobre toda la poesía (Monteleone).

En los últimos años una crítica descalificatoria toma cuerpo en Fogwill, (2005)¹³⁴ a partir de las observaciones o alusiones despectivas sobre el clima cultural de la época y sobre los temas de la poesía. Desde la observación del tema al motivo, la ironía apunta a Girri: «La poesía es el motivo del poema». Para Girri la poesía no es un motivo ni es emotiva. «Cuando aprendió el inglés / el señor Girrione se quitó el one». Debemos recordar que aquí se alude al título de la obra de Girri «El motivo es el poema» que a su vez, como ya dijimos arriba, provenía de la inversión de un aforismo de Wallace Stevens: «La realidad es el motivo».

¹³⁴ [en línea].http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/fogwill_bio2_es.php

TERCERA ESTANCIA

Capítulo único

1. Para los que vendrán

Alcanzado un punto de clímax, hito en el que planteamos las configuraciones que asume la escritura como ejercicio de traducción y reescritura, bajo la forma de poemas, versiones, tributos y homenajes; confirmado el dominio de los procedimientos intertextuales, más precisamente los paratextuales y metapoéticos condensados en hwcw, proponemos ahora abordar al poema girriano despreocupado de los mismos, ya que sabemos poseen una innegable e íntima comunión con ellos. Aspiramos a acceder así a un espacio epifánico, abierto a la consideración de la intersección entre lo estético y ético de una manera más amplia que nos permitirá ampliar nuestras hipótesis iniciales: hemos recorrido un extenso camino a lo largo del cual «la influencia» se ha convertido en suscitación. La influencia (que abre un juego homofónico con *influenza*) es una enfermedad sólo curable a través de la suscitación (drae «suscitar»: del lat. *suscitāre*. 1. tr. Levantar, promover), movimiento reflejado en un despojamiento gradual de la paratextualidad que conlleva, a su vez, la exposición del poema a una soledad radical como nuevos puntos cardinales del horizonte.

Como desvinculada de sujeciones, de autorías magistrales, aparece una reflexión otra, una nueva manera, más directa, de dialogar con los escritores, de elaborar resupuestas actuales, leyendo el pasado desde el presente, desde la experiencia del poema y siempre desde los juegos de la lengua y desde un lenguaje expuesto a la discordancia entre el decir y lo dicho. Corroborando la insuperable situación de un lector que acepta estar, quedarse en la enfadosa, intratable relación entre el lenguaje y lo real.

Caviloso

¿Y en lo que ahora somos,
espantajos de vida,
enjuiciar qué,
borrar qué de nuestros
eventos, en línea recta,
que nunca alcanzaron
una noción circular,
de integridad?, (Girri:1988,O:P.V)
[...]

2. Los grandes lugares o temas girrianos

Los libros que siguen a *Homenaje a W. C. W.*, *Monodias* (1985), *Existenciales* (1986), del tomo v de las op, hasta los que incluye el último tomo vi, *Tramas y conflictos* (1988), *1989/1990* (1990), que contiene el valioso texto en prosa *El motivo es el poema*, y el póstumo, *Juegos alegóricos* (1991), invitan a la consideración de los grandes temas girrianos. Ecos de las estancias previas, son ahora sedimentos que pueden ser recogidos en una red; son sitios que se relanzan una y otra vez, tal como en una hilandería las lanzaderas lo hacen con los hilos. En estos libros los poemas, ocupados como en sí mismos, parecen explicitarlos, reafirmar los restos, puntos luminosos sólo distanciados por el instante de su aparición. (Barthes:1974)

Así es que presentaremos la anonimidad y la impersonalidad, el amor (esperanza), los mayores (los maestros), la atención, lo aleatorio, la apariencia, el rostro, la nada, el poema. Todos ellos motivo de referencia en las estancias previas, pero en sus últimos libros el grado de concentración que alcanzan los convierten en tópicos que merecen una consideración especial. Con variable intensidad alientan en casi todos los poemas trabajados y desde los poemas elegidos aquí son propicios para soportar sobre sí el efecto retrogresivo de la lectura de su obra.

2.1 La anonimia, la impersonalidad

En *Monodias* ⁽¹⁹⁸⁵⁾, la voz busca un cauce, una línea, un curso del decir. Así lo explicita su epígrafe: «¿A quién atiendes, al texto o al que lee? ¡Atiende al texto!-» (Anónimo).

El libro *Monodias* ⁽¹⁹⁸⁵⁾ está dividido en tres partes con sus respectivos subtítulos: *Monodias, Envíos, Versiones*.

Interrogativa, la voz de un epitafio, sin nombre, acopio de voces escuchadas en el camino, asume la forma de un apóstrofe que interpela a un lector atento que afronte al texto como el significante a la espera de un significado. Hasta aquí una epigrafiía con mención de autor, privilegió juegos de la alteridad que conducen a posiciones subjetivas, éticas, cuando el debate se entabla sobre los lugares de un comienzo. Desde el *Motivo es el poema*,¹³⁵ se expanden buscando otros contornos. «Citar de memoria, olvidar el nombre del autor de lo citado, manera de contribuir a la más legítima de las permanencias, la memoria sin nombre.» (Girri:E:M:P)

En la tensión propia de diálogos enlazados a inevitables posiciones de fuerza, sujeción -dominio, sometimiento- aceptación, asistimos a los avatares de una identificación que nunca cierra. Una voz quiere encontrar un cauce, una línea, un curso del decir, desvinculado de un nombre propio. Nos preguntamos si la anonimia, obra del olvido del nombre, garantiza cierto monologismo, monodia que entra en controversia con la perduración de la voz del otro o sedimento tácito, movimiento dado a relanzar una vez más cuestiones relativas a la escritura.

Elegir una línea, grabarla en nuestra piedra sepulcral, pudiera ser una tentativa casi absoluta de justificar el poema todo. Adiós pluralidad de connotaciones. Ese verso y la piedra, y el destinatario, se confundirán para siempre; adiós, equívocos (Ibidem)

Recogemos lo sugestivo de otra observación:

A la prosa polifónica de Flaubert responde la lírica monódica de Girri. La *Monodia* designa en Girri precisamente la más absoluta inmaterialidad de la lírica, su ascética limitación a la simplicidad: una sola, purísima línea; un único plano, la planicie superficial de una voz sin volumen.¹³⁶

«La falta del nombre propio deja un lugar vacío, abierto a una inscripción distinta, propone a la poesía devenir lírica como una poesía en pugna consigo misma». (Suarez:1987) De aquí que la inscripción epigráfica anónima, en lengua propia, exhortativa, dirige la atención a la intertextualidad interna. Y lo hace con procedimientos orientados a una musicalidad quebrada por huecos: vacíos que invitan al salto, al juego de la caída, vertebrada en sus 31 versos pero que se cierra

¹³⁵ De aquí en más, abreviaremos EMP.

¹³⁶ Esto nos confirma aún más la decisión de destacar el lugar de Benn en el capítulo sobre los ejercicios girrianos de traducción. En este sentido continuamos con la cita de Cueto: «Girri es heredero del <arte monológico> de Benn, su rechazo al psicologismo y la <expresividad> (que no se confunde con la expresión); pero se hace necesario explicar por qué la poesía afirma otras veces, y de un modo eminente, la polifonía que Flaubert reservaba para la prosa. Basta pensar en *La tierra baldía* y en *Un golpe de dados*. Sin embargo, en el horizonte de esos poemas estaba la lírica intimista de fin de siglo, la confesión de espíritus solitarios, el idilio del lector con lo que lee». (CUETO, S, 1993)

en los últimos siete con una interrogación acerca del ritmo de un verso o del ritmo de un vivir.

Veamos poemas de *Monodias*

Punto instantáneo y transeúnte

- | | |
|-------------------------------------|---|
| 1. Olvido de sí, | 17. callejeros, primeras |
| 2. rareza de instante | 18. lluvias del fin de verano, |
| 3. en que el solitario | 19. anticipo otoñal; |
| 4. suspende sus minucias | |
| 5. de solitario, | 20. ni consigue |
| 6. los dados, | 21. pronunciar palabra, |
| 7. inteligibilidad del seis, el as, | 22. ya habrá acaecido, |
| | 23. y sin que para |
| 8. abandona protegerse | 24. la razón, densidad temporal, |
| 9. detrás de un vidrio, | 25. haya acaecido nada, |
| 10. y en la trama de su espacio | 26. ¿o acaso |
| 11. ve lo que ve, inéditamente, | 27. no vio también lo que vio, |
| 12. tal cual es, | 28. tal cual fue, |
| 13. disputas | 29. una silueta que nunca |
| 14. en grietas del piso, | 30. cesó de arrojar sus dados, |
| 15. vigas del techo, | 31. persiguiendo la imposible cifra |
| 16. entre el viento y charcos | 32. hecha de gotas? (Girri;1988,O:P. V) |

El juego del solitario muestra la soledad y concentración de un diálogo cerrado, hacia adentro: juegos de la brevedad de lo que acontece en la elipsis de un sujeto, olvido de sí, que hace lugar a una tercera persona, el jugador. Juego del azar en el que aquél «abandona protegerse / detrás de un vidrio» (vv. 8-9): cae lo representado y ve lo que ve, pugna entre los elementos de una realidad siempre dual. Dualidad de lo real que acontece sin la posibilidad de ser dicho, como algo simplemente inaprensible. Con una cadencia ya habitual, dada por el esmerado trabajo sobre el verso, en su proyección a lo prosaico, con una aliteración y modulación vocálica arquitecturada también internamente, los versos se ciñen a la tercera persona, reflejada pronominal y verbalmente, aparejada a la ausencia de nombres propios. Se trata de una serie que instala el juego del solitario (v. 5) en una doble acepción: se habla simultáneamente del juego y del que juega. El poema dibuja, además, el recorrido de la tirada de dados, y en ello, alusivamente, un número se hace letra mallarmeana; el tapete verde como metáfora de la hoja en blanco. Se insiste en un significante: los dados (las letras) y en el espacio que abren y se abren se dirimen todas las tiradas, siempre aleatorias, de una mano omitida. Reafirma la anonimía del epígrafe, «¿A quién atiendes, al texto o al que lee? ¡Atiende al texto!». Anonimia paradójica si consideramos la presencia de tantos nombres propios arrastrados por la profusión de epígrafes en el transcurso de las numerosas obras: asunción de una voz que encauza al texto independientemente de la personalidad que lo sostiene.

Lo insólito diario

- | | | |
|-------------------------------------|------------------------------------|---|
| 1. Al azar de disímiles
empeños, | 10. espada, hacha, | 23. Mínimas esferas de acción |
| 2. ocasiones espontáneas, | 11. cuando vamos afilándolas, | 24. que extinguen lo
condicionado, |
| 3. no lógicas, ni discusivas, | 12. probándolas en la pared, | 25. porque al asumirlas, |
| 4. integrarnos a algo | 13. hundiéndolas en el suelo, | 26. nuestros enlazarnos con
objetos |
| 5. (no ser parte de algo | 14. arado, buey recalcitrante, | 27. son uno y todos, |
| 6. es ser nada), | 15. al conducirlos, sin torcer | 28. no lo vemos ya |
| 7. y en nombre de estados | 16. un punto la cabeza, | 29. como a los tiempos,
divididos |
| 8. impersonales, cambiantes, | 17. no se desvíe el surco, | 30. en difíciles y ordinarios, |
| 9. ser lo que hacemos, | 18. enteramente sombras,
polvo, | 31. quemando incienso en
ordinarios, |
| | 19. si forzamos tentativas | 32. y en difíciles corriendo |
| | 20. más ilusorias | 33. hacia nuestras deidades. |
| | 21. grabar sobre el polvo, | (Girri: 1988,O:P. V) |
| | 22. soplar las sombras. | |

El título propone al poema como paradójico reencuentro de lo raro, de lo desacostumbrado en lo diario. El suceso está expuesto al azar, lo que sucede fuera de una lógica o de un discurso, el quehacer cotidiano en soledad (del latín: *solitas, solitatis*, que se vincula, a su vez, a través del adjetivo <insólito> con lo ordinario, de *soleo*: soler, acostumbrar). Si atendemos a la homofonía, entre «insólito», *solitas-solitatis*, soledad, en el juego apenas perceptible de la letra, «y en nombre de estados / impersonales, cambiantes, / ser lo que hacemos» (vv. 7-9), irrumpen los objetos que representan un hacer que define (vv. 10-22), estrechamente vinculado a un ser. Son objetos que aluden al espacio del trabajo manual pero también al de la inscripción, objetos que muestran el instrumento que inscribe y, simultáneamente, la materia que aloja la inscripción: la espada, el hacha, la pared, el suelo y, finalmente, el surco abierto por el arado sobre la tierra (vv. 23-34), enumeración que enmarca una suscita historia de la escritura (<bustrofedon>). Si abandonamos el surco en aras de esperanzas infundadas, de espejismos, como «grabar sobre el polvo, / soplar las sombras.», nos convertimos en esa misma endeble materia.

Al objeto creado, el hombre se suma convirtiéndose en unidad: uno y otro, a través de la acción, “son uno y todos”, suspendiendo la escisión artificial de «los tiempos, divididos / en difíciles y ordinarios,». (así lo planteó en una entrevista periodística dada por Girri en 1991.) Esta amalgama implica una dilución de los nombres portadores de personalidad, con su componente aparential, para sedimentar así una voz única, como canto a una sola voz. Si bien es imposible escribir un poema sin una dosis de emoción o emotividad, ésta tiene que escapar de ser un elemento superficial, que puede incurrir en lo meramente decorativo. Es el camino por el que se conquista «una impersonalidad personal»:

Entiendo por eso algo así como descubrir que en realidad uno es el otro y el otro es uno, de la misma manera que uno puede afirmar que uno es el mundo y el mundo es uno. Es el descubrimiento de una interrelación a la cual nadie puede escapar. Eso desde el punto de vista interno. Desde el punto de vista estrictamente retórico, tiene la pretensión de creer que quizás cuando el poema tiene una impersonalidad mayor, se provoca una distancia. Y entonces tanto el que la hace pueden enfrentarse con ese objeto de una manera-dentro de lo relativo-objetiva. Es decir, no comprometerse con ninguna identificación personal. Si yo suprimo la primera persona, no quiere decir que no exista. Se habla de nosotros o se apela a la segunda persona, pero es exactamente lo mismo. (Aulicino-Freidemberg:1991)

2.1.1 El cauce de las versiones: traducciones incluidas en *Monodias*

«Desde la embajada», un poema de Robert Grave, en la versión de Girri incluida en *Monodias*, exhibe la ironía lírica metapoética que se despliega cuando se involucra a la escritura en lógicas discursivas provenientes de campos que no pertenecen al espacio de inscripción propio de la escritura, de la letra. Así, también con respecto a la idea de una personalidad que pueda estar sustentándola.

Bajo la forma de una declaración, como el preámbulo de una constitución de la república (de las letras) que garantice un orden de leyes sobre la escritura, nos llega una carcajada; bajo la aparición de signos vacíos de significación, tales son los pronombres de lugar, de imposible localización, la voz goza (se ríe) de «privilegios extraterritoriales.» (v. 4). Como un diálogo, de esta suerte, encontramos reescritos bajo forma de apropiación

Desde la embajada

1. Yo, embajador de Otra Parte
2. ante los estados no federados de Aquí y Allá,
3. gozo (como dice la frase),
4. de privilegios extraterritoriales.
5. Con aquí y allá rara vez llego a las manos,
6. necesito como en alguna ocasión,
7. proteger con sacos de arena todas mis ventanas. (Girri:1988,O:P. V)

[...]

girriana: «[...] en nombre de estados / impersonales, cambiantes, / ser lo que hacemos» (vv. 7-9), del poema anterior. La sustantivación de los pronombres indefinidos abren así el triple juego de la intertextualidad: la interna, la paratextual y la hipertextual.

2.2 El amor. La función del poeta en la comunidad

Atendimos a un vínculo, por momentos secreto, aislado o subterráneo que se inicia en el ciclo de los poemas sobre el amor, impulsado por los epígrafes dantescos, como un primer amor, que nutre siempre a un deseo como propulsión al trabajo, como impulso, a su vez, hacia otro tipo de reflexiones, preocupaciones de índole teórica, metatextual y ética. Atendimos a su presencia en lo que se configura en los poemas ya aludidos de *En la letra ambigua selva* y al registro de su labor en un diario, testimonio de la función de un poeta en su comunidad en lo que hace a la reconsideración de ciertos códigos amorosos y al tratamiento de lo que en un contexto se instala como su signo (signo que deberá devenir un significante a develar): la mujer y los mitos del amor. Así pudimos asistir desde la epigrafía italiana lo que era propuesta del amor cortés, «la dama entendida como objeto sublime, que representa la espiritualización, el pasaje del deseo carnal al deseo espiritual elevado». (Romano Sued:2008) 137

Lejos de imágenes estereotipadas según códigos que proponen mistificaciones, se separa de ciertas tradiciones literarias e instala la discusión sobre lo que pudiera ser acorde con una educación sentimental. Es el caso de Andrómaca, de (H)elena, el de Fedra.

¹³⁷ ROMANO SUED,(2008).Sobre un retorno del amor cortés en la temática amorosa predomina la secuencia amor, deseo, distancia, dolor y renuncia. Las vinculaciones con el amor cortés están anticipadas en el prólogo que Pizarnik hiciera en ocasión de la publicación de *El ojo* (1963), publicadas como notas en *Sur*. (Las tratamos en el Capítulo sobre Crítica de la Segunda Estancia). Cf. Estado de la cuestión. Repetimos en aras de la claridad. A partir de un poema, «Relaciones y opuestos» descubre en su trama el amor en la experiencia de una pareja siguiendo cierta trayectoria de la poesía occidental, donde asombra y duele que ciertas verdades sean materia de canto. Si bien las diferencias que apartan a la poesía actual de la poesía del pasado, algo se preserva todavía de la concepción amorosa que fundaron los trovadores aún dentro de la admirable poesía erótica de los surrealistas, donde la amada suele ser una suerte de objetos maravilloso ante el cual se posterna, reverente, el poeta.

Frente a las que fueran las palabras sobre un amor ideal, a la manera de réplica, signada por la desacostumbrada aparición de un título en lengua francesa (el único en toda su obra) glosa un poema de Baudelaire, «El cisne», tal como se deja constancia en una de las entradas de *Diario de un libro*.

Lo que es el segundo verso del poema baudeleriano "El cisne" pasa a ser el título. Con tal paratexto introducirá al poema en un vasto campo intertextual, preñado de alusiones de diversas manifestaciones literarias y culturales, que solicitará un lector competente. Es que Baudelaire es el poeta con el que un autor dialoga al momento de dejarse ganar por la ironía de una reflexión sobre los tópicos retóricos vinculados al amor. Invita al lector a plegarse a una crítica que debate un canon. Lo hace con los procedimientos habituales. El poema está organizado en tres estrofas que desarrollan, extienden, tributan, a tal objeto (gramaticalmente: directo). Las estrofas comienzan con el pronombre de 3ra. persona femenino (la), y en lo que respecta al objeto estará expandido por relativas que permiten el avance del poema, al implicarlo en distintas gradaciones: desconsolada (v. 1), para reconfortarse en un simulacro (vv. 14-15), para pasar a ser «la que mitiga su duelo / imprecisa reflexión» (vv. 23-24). Pero este «la» la representa como lo que de ella, Andromaque, podría decirse que siempre sería incompleto. El nombre propio en la pretensión de configurarla como un todo que no es tal. Ella será una larga cadena metonímica «je pense á vous» (título) desde la voz de un pensamiento donde no hay representación de

un decir más que de ella misma, y la mujer (ella: la) es sólo forma pasiva como representación de lo que hace. Un hacer que provoca la frustración y la pérdida del ideal y adopta la forma del reproche. Lo elidido es la voz de Andromaque, lo que deja lugar a la presuposición de que de hablar la figura que se puede evocar es la de la reticencia.¹³⁸

Se representa la intensidad de una reflexión acompañada por la cantidad de versos de cada estrofa, en gradación en descenso en este caso, con trece versos la primera nueve la segunda, y ocho la tercera, como en descenso y caída de una voz reflexiva que deberá asumirse ya como imprecisa (v. 23). Como descenso hacia el desnudamiento del objeto referido expuesto a la antinomia entre el mito de un ideal y la descarnada naturaleza. Al mismo tiempo, como es su manera habitual, en un doblez de planos,

Andromaque je pense à vous

...en la desconsolada,
casi ficción, casi metafórica,
que evocando juega ahora
a plegar por gusto sus rodillas
a reconstruir
con francos, sueltos movimientos
sus conquistas de felina, insidiosa
que abrazó hasta sentirse partida,
como despojada de pechos
ovarios, cejas y pestañas,
fiel al consabido
vaivén de las bocas que de amar
se cavan su propia fosa.

...la que aun recobrándose
1en tan antojadizo simulacro
no consigue transmitir nada de cisne,
de pájaro escapado de una jaula,
de troyana viuda
que presta su nombre para celebrar
el inexorable transformarse de una ciudad
cuyas formas se modifican con mayor rapidez
que el ánimo de los mortales.

...la que mitiga su duelo con la imprecisa
reflexión de que si nuevamente le tocara
ser mujer de un hombre,
asimilará sin reparos el desafío,
se avendrá a llamar naturaleza
a las técnicas conyugales,
y melodía
a contracciones y suspiros.

(Girri;1978,O.P. II)

¹³⁸ DRAE. 'Reticencia' del latín: *reticente*. Figura que consiste en dejar incompleta una frase o no acabar de aclarar una especie, dando sin embargo a entender, el sentido de lo que no se dice y a veces más de lo que se calla. En el poema: como reserva, tapujo o fina ironía.

alerta al lector sobre una conceptualización del amor propia de retóricas ligadas a proyectos diversos de canonización.

Recogemos del *Diario de un libro*, una entrada:

Lunes 5 de Julio

Baudelaire. La vuelta a tantos de sus poemas, con motivo de "Andromaque, je pense à vous". Cien años de batallas ganadas. En contra del inefable Dr. Laforgue, de Sartre. En contra de su "cristianismo", y los proyectos de canonización.

Incomparable don de percibir lo sensible. La modernidad de la mirada, el poder reflexivo. Ninguna divagación, sólo exhortaciones, pensamientos concretos, autónomos. Ni candor "poético", ni llanto. Análisis del amor. Implacable. El amor disecado como una nueva forma de la soledad. *Ce qu'il y a d'ennuyeux dans l'amour, c'est que c'est un crime où l'on ne peut se passer d'un complice* (Girri :1980, O:P. III)¹³⁹

Como tomando parte de cierta conversación bajo el modo de la ironía de una crítica de procedencia francesa que se ha ocupado de Baudelaire, tal el caso de Dr. Laforgue, Sartre, releva al poema lo que finalmente gana todas las batallas. A su criterio lo interesante es la reflexión bajo la mirada de la modernidad que dice no a la divagación, no al llanto, no al candor. El amor como dividido, preservado, como un acto de la intimidad, solitario, comparable a un crimen. Acto que desde nuestro punto de vista propone una lectura que se inscribe en la línea en que Baudelaire fuera leído por cierta crítica francesa: Starobinski y Caillois.¹⁴⁰ El primero analizó cómo el arco reflexivo había llevado a lo que separa a los hombres del mundo maternal y los lanza a la tristeza del exilio de cuya liberación sólo vendrá por lo que llama un redoblamiento de la reflexión, es decir por el humor y la ironía. La pregunta que subsistiría es si habrá acceso al amor verdadero, y queda por atender a lo que de contrastante son las posiciones asumidas al leer los poemas del Ciclo de «El amor», dentro del cual podríamos haber incluido «Tú, delfina», donde la mujer pasa a ser madre de los recuerdos, fuente de recreación.

Desde un punto de vista de la posible metáfora entre mujer y poesía, desde ahí incluimos a la lectura de Caillois, como comparativa de lo que propone la poética girriana como una nueva manera de concebir la poesía. Guiada por la reflexión, el verso se acomoda a la idea, a la manera de la prosa. La imagen casi le es natural y su lenguaje se adapta con facilidad al molde métrico. Una métrica

Tú, Delfina
Oh Delfina,
tu corazón ahora envuelve la ciudad,
el mundo entero,
y me hace nadar hacia cálidos umbrales,
donde hombres que antes ignoré
viven de ecos parecidos
(Girri: 1977, O:P. I)

totalmente libre. La imagen, trabajo de orfebre, siempre es precisa. No persigue la audacia, ni cree que su fuerza procede de lo arbitrario, ni que será más eficaz en tanto reúna los términos más alejados. Siempre son ajustadas, inteligentes. De la misma manera siempre trata en prosa y en verso el mismo tema, como que la reflexión debe su poder tanto del verso como de la prosa. Como que si se pierde la apoyatura que daría un verso (no contar ni con el número, ni con la rima) debe asumir inventar al lenguaje obligaciones que sublimen su dignidad. Lo recupera en lo inagotable de la evocación. La continua confrontación de verso y prosa, la concibe como cálculo y elección que no procede de un automatismo. y también como un laboratorio dedicado al lenguaje donde los grandes temas se exponen a sus procedimientos y experimentan los

¹³⁹ Aquí intertexto de Baudelaire, "lo que hay de fastidioso en el amor es que se trata de un crimen en el cual no se puede prescindir de un cómplice"(Baudelaire:1999)

sobresaltos de la conciencia. Sin renunciar a la función poética al mismo tiempo busca lo prosaico para algo que no sea sólo definir, describir o contar. Juega con el pensamiento sin caer en el razonamiento ni la comparación abrupta. Tal como Baudelaire propone un saber como no propio únicamente de la ciencia. Por eso habla metafóricamente de las costumbres, hábitos, y de la fauna humana. (Andrómaca: «felina, insidiosa», v. 7) no cree que la poesía sea enemiga del saber coherente y sistemático. Son dominios complementarios.

¿Literatura o vida?¹⁴¹

Si bien quedaron evidencias
de que Saint-Beuve admiró a Hugo,
y no las hay
de que ese aprecio (o encubierto desdén),
mereciera reciprocidad,
el módico enredo fue despejado
en cuanto algún curioso se asomó,
indagó y conjeturó en los lazos
de Saint-Beuve con madame Víctor Hugo,
interpretando el ilustre adulterio
como culminación de la revancha
*de un Yago de talento
sobre un Otelo de genio.*

Empero, no se entrevé
la misma nitidez en el insulso
rasgo festivo, la supuesta moraleja
mediante la que estas pesquisas
se perfeccionaron y cerraron
la fácil mordacidad
de recomendar prudencia, que los autores
pasen revista a episodios equivalentes
antes de decidirse a entrar en el Registro
Civil.

(Girri: 1978,O:P.II)

En «Andromaque» el poema, en los lindes de la prosa reflexiva, hace prevalecer las alusiones que lo ubican en un contexto particular y propio, tanto el del simbolismo como el existencialismo. Es clara la relación metaliteraria que asume.

Propone el debate y lo que fuera un signo, la mujer no puede salir indemne. Provoca a un Autor que busca su estilo para ocupar un lugar en la serie de autores. Se pronuncia como seguidor del poeta francés en cuanto a su «incomparable don de percibir lo moderno» pero propone una lectura que se abre al disenso. Analista del amor en esta ocasión, Girri se inserta en la serie de críticos que señalan a Baudelaire como el que marca el camino a la consideración del héroe romántico como el portador de la recuperación del aspecto gótico del romanticismo, haciendo de Víctor Hugo y Lamartine sus principales víctimas. Pero a resguardo de ciertas vanguardias, pues la versión del amor del surrealismo, ejemplificada en *Nadjja* de

Bretón, también es rechazada. Lo dice en muchos de sus poemas. De igual manera disiente con la escritura automática. Dice sí a la modernidad de la mirada, el poder reflexivo. Ninguna divagación, sólo exhortaciones, pensamientos concretos, autónomos. Ni candor <poético>, ni llanto. Lo reafirma en el poema que sigue en *Ningún animal atentaría contra su especie*.

Sábado 29

Episodio de los amores de Saint-Beuve con madame Víctor Hugo, juzgado por C. C. como la venganza de un resentido.

Procedimiento similar al de "Prosa textual". Título: "Literatura o vida", o "Literatura y vida", o "¿Literatura o vida?"

Al margen del poema, no cuesta conjeturar cómo se sentiría Saint-Beuve, también autor de novelas y poemas, ante el jupiteriano Hugo; ante el desdeñado, quizás íntimamente envidiado, Baudelaire.

Retrato de Saint Beuve, en un dibujo de iem. Aspecto de obispo laico (o ateo); labios resecos, aire de pensar en que *c'est à la vocation poétique domptée que la critique de Saint-Beuve doit sa grandeur.D :L :(Girri: 1980,O.P.III.*

¹⁴⁰ STAROBINSKI, Jean.(1990) CAILLOIS, Roger.— «Lugar y límites de la poesía hasta, según y después de Baudelaire», en *Revista de Bellas Artes*. México, núm. 2, 1968.

Satiriza las relaciones amorosas a partir de una anécdota, cuyos personajes son de la tribu literaria, suposiciones acerca de lo que acontece en la <vida> que permiten leerse en la emergencia de un nivel metatextual, donde la relación literatura-vida entra en correspondencia con la forma y estilo. Así entabla una discusión entre posturas clásicas, románticas, simbolistas representadas a partir de una onomástica (v. 2): Víctor Hugo, Saint Beauve. El amor se presenta así como tratado del amor. Con qué palabra y cómo hablar de él. Predomina una predicación desde el punto de vista del hombre. La pregunta orienta hacia la búsqueda de la manera en que es representado el amor. (Benjamín:1991) 142

De tener que entablarse una relación con la vida no será sino desde una retórica que construya un objeto como pérdida de la pureza de un ideal. La entrada del diario plantea la pregunta entre una <y> <o> que se resuelve por la disyunción interrogativa «¿Literatura o vida?». Que la acomode en su sección «Prosas», casi como relato de vida marca también la inestabilidad entre los límites de un género. Y esto en un contexto verbal donde se representan los vínculos entre V. Hugo y S.-Beauve. Los giros prosaicos de toda la primera estrofa parecen estar más cercanos a la representación de la vida pero borgianamente diríamos que estas frases tan aparentemente prosaicas, deliberadamente prosaicas, son una estructura y parece que olvidamos que son construcciones lejanas de la realidad, así como decir: «algún curioso se asomó / indagó y conjeturó en los lazos / de Saint-Beauve con madame Víctor Hugo.» Lo que parece cercano a la realidad se desbarata en la segunda estrofa cuando en su primer verso, «Empero» (v. 14) instalará lo adverso, lo que no se entrevé con la misma claridad, cuando atendemos a los rasgos, insulso, festivo, la pretendida moraleja (v. 16) la fácil mordacidad (v. 19). Todo a lo que Borges alude con <estructura> en su ensayo sobre la poesía. (Borges:1980)

Las «aclaraciones intertextuales», borran los límites entre los contextos de referencia. Habla de los europeos, y habla de y con sus coetáneos. Bajo la forma de declaración que implica entrar una reflexión de tipo analítica, explicar, ordenar el proceso de la emergencia del poema instala una paratextualidad que obra como metalenguaje que provoca que su lector deba leer y traducir.

Reflexivamente surgen los versos, se pone en funcionamiento una casi maquinaria que provoca la irrupción de otras voces. A través de esta interlocución, Girri habla del amor pero propone otra cosa. La pérdida del ideal, de ahí que cuando hable de Andrómaca, o de V.

Mitológica

1. En penumbras,
2. una Elena, ídolo de aire,
3. un Fausto, cuerpo terreno,
4. y al alba,
5. como una Elena que por última
6. vez abrazara a un Fausto,
7. y vagando
8. hacia eternamente pletóricas
9. y eternamente vacías
10. praderas de un Hades,
11. donde esperará, muda,
12. por el nuevo encuentro,
13. renovado
14. brevísimo enlazarse, boda,
15. resucitar en Fausto.
16. Noche que sigue a la noche,
17. mientras él se interroga,
18. ¿qué lo compone, dónde
19. sucede lo que alimenta el amor?
20. ¿es su dominio afectivo y
21. sensible,
22. o de sólo formas?,
23. ¿y la mano que oprime la
24. suya, a su diestra,
25. es ideal, real, concreta?

(Girri:1988,O:P. V)

¹⁴¹ GIRRI, Alberto.— *Obra poética II*. Ob. cit., p. 212. En su sección *Prosas*.

¹⁴² BENJAMIN analiza la emergencia del poeta moderno como el que nace en época del género del folletín, donde «no hubo figura de la vida parisina que no perfilase al fisiólogo» hasta que Baudelaire siguiendo a Poe, demuestra que «hay temas privados que son heroicos muy de otra manera». El espectáculo de la vida elegante y de miles de existencias flotantes que circulan por los subterráneos de una gran ciudad, y que la *Gazette des Tribunaux* y el *Moniteur*, nos prueban nuestro heroísmo; o París como la ciudad en que los poetas encuentran las basuras de la sociedad y en ésta su reproche heroico.

Hugo o S. Beauve también hable de la escritura misma. De tal enredo, solo quedará el poema, que como una mujer, queda «en la desconsolada casi ficción, casi metafórica».

Desde *Existenciales*, como llegar al descanso de la reflexión irrumpe un epígrafe, «Nuestra vida: un sueño a menudo inquieto» un saber no podría más que ser anónimo, obra como nuevo impulso a recomenzar del deseo ciertamente no consumado: saber (más) sobre el amor. Y se detiene en figuras tales como la de Elena y un Fausto, entre la penumbra y el alba, (vv. 1-3) entre lo onírico y lo real, ella vagando para repetirse en otros lugares, como *praderas eternamente pletóricas o vacías*, aunque muda, sólo espera el nuevo encuentro renovado (vv. 11-12).

Flaubertiana

1. El hirsuto
2. escriba, misántropo
3. ofuscado por sentencias
4. que de perfectas amenazan
5. con secarle el corazón,
6. pesadillas de páginas sobre nada,
7. estilo,
8. descubre en su espejo
9. las facciones de un buceador,
10. cómo se hunde y asciende,
11. obstinadamente,
12. las manos siempre vacías,
13. azulado el rostro;

14. hermanos,
15. en el sarcasmo del fracaso,
16. la obsesión de que las causas
17. malogradas son las únicas genuinas,

18. igaleote y nadador,
19. sirviéndose con la inhumana
20. compulsión de que no haya
21. entre los principios del placer
22. sino el que se desliza
23. de la incertidumbre,
24. tentativa tras tentativa!,
25. ¡el copioso placer de lo no fértil!

(Girri:1988, O:P. V)

hombres es la mujer». (Girri: 1984,O:P. IV)

De la intersección las distintas tópicas, la del amor, se desvincula en lo que atañe a posibles relaciones <personales> cuando va al encuentro de las otras, tales la de la atención y la del rostro. Desde allí el poema hablará de un amor entre-ligado a la reconsideración de la diferencia que se abre del ver al mirar, de la imagen al rostro abriéndose a <ilimitados confines>.

Eros espectral

Tienes que romperlo,
es la ley
Con los vínculos demasiado duraderos,
si no, terminarías
humillando hasta el más
mínimo fulgor del aura
que circunda tu cuerpo,
de ambos,
lo inefable, virtud
que transforma el amor
en grandeza,¹⁴³
[...]

Y en el devenir del tiempo, «noche»

(v. 15) una la voz, la de él, sigue sin saber qué es lo que compone al amor, dónde sucede, qué lo alimenta, cuánto de afectivo o sensible es su forma, si la mano que lo acompaña es «ideal, real, concreta» (v. 24) dónde la mano que acompaña ideal, real, concreta, dónde lo real concreto. Propone otra desvinculación, impugnación, desconsideración para con un ideal que deberá ser considerado espectro, eterna imagen que surgen de equívocos permanentes, desvíos de la sensibilidad y de la reflexión. Ante eso el hacedor es un ordenador de una tradición para que desde ella se dé lugar a que se hable de una experiencia que dice que en el poema, el amor nunca deja de vincularse con la parte desgraciada del mundo real. (Monteleone:2004) En este sentido leemos el poema que sigue, reconociendo que la reflexión tendrá que tener un límite.

En «Andromaque» el poema, en los lindes de la prosa reflexiva, hace prevalecer las alusiones que lo ubican en un contexto particular y propio, tanto el del simbolismo como el existencialismo. Es clara la relación metaliteraria que asume.¹⁴⁴

En «El crítico en su persona», tercera parte de *Homenaje a W. C. W.* se puede leer: «Finalmente las mujeres dieron estado público a lo que siempre supieron: el principal y más secreto temor de los

¹⁴³ GIRRI, Alberto.— *Ibidem*, p. 109.

¹⁴⁴ MONTELEONE, Jorge.— «Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola», ob. cit.

2.3 Los mayores. Los maestros

La pregunta que sirvió de título a un poema del año 1973, «¿Debe entregar a la muerte el hijo al padre?» re-instala lo que se consideraba el tratamiento de una posible <angustia de las influencias> al momento de abordar las traducciones en lengua italiana, propone al poema como el espacio de la experiencia de una angustia frente a la desvinculación de los llamados padres textuales. Presenta los avatares del proceso de identificación que sufre un Sujeto que hace un camino, en búsqueda de una autoría desligada de un padre textual.

¿Debe entregar a la muerte el hijo al padre?

[...]

- 1 ¿Debe el hijo esperar, antes de irse
- 2 y abandonar los cuartos de la infancia
- 3 que esta fanfarria se convierta
- 4 en abstracciones, clisés,
- 5 debe cargar con ellas su maleta
- 6 luego de echar de sí la ligadura
- 7 entregando el padre a la muerte?

(Girri:1980, O:P. III)

Son muchas las lecciones que Girri recibe del pasado y del presente. La traducción como práctica intertextual es la polea de transmisión. Hemos transitado por alguna crítica que señaló la relación epigonal que se establece entre poetas jóvenes y viejos.

Desde sus comienzos, la manera siempre paradójica con respecto a los vínculos que entabla con una tradición, nos puso como

testigos de la experiencia de caídas, o de desesperanzas con respecto a una total seguridad de los vínculos en los Mayores, aquella que nutrió a las generaciones que lo precedieron como justificación, explicación de grandeza (lo pudimos ver en *Las elegías italianas*), cae la esperanza retaceada en Dios y el espíritu. Pero también cae los momentos de objetivación, y se reitera la pregunta en uno de los versos, «y qué queda del dios que resolvimos nuestro». Sólo una especie de exhortación, casi aceptación y ruego por lo que nos ocurre a nuestro pesar. Pero siempre asistimos los modos en que se asume en la poesía girriana una voz ética que se hace cargo de una responsabilidad: hacer algo con el malestar instalado a la hora de posibles definiciones sobre cómo vincularse con las otras voces precedentes. Asumir un carácter de contemporáneo. Tal como lo dice en *El motivo es el poema*: «Sólo se es en profundidad contemporáneo al sumergirse en la contemporaneidad con la distancia del anacronismo». (Girri:1991, O:P. VI)

Innumerables fueron los poetas leídos, traducidos, copiados. Stevens, Eliot, Benn. Juegos de cercanías y lejanías que hablan de una espera, la de la poesía. Pero en el caso de Girri la espera ya no será la del coloquio que oscila en la nada ni monólogo que vuelve sobre sí: es plegaria. A esto tienden los poemas de sus últimas obras que aparecen en el término de los años que van de 1988 a 1991. Entre ellos *Derivativo*, de *Tramas de conflictos* (1988) que lleva epígrafe de Celan: «Of your God was our talk, I spoke against him...». ¹⁴⁵ Se propone la apertura en lo que respecta a establecer un canon, re-configurar la tradición en el sostenido trabajo de las versiones de la traducción,

Derivativo

¿Y del Dios

Que resolvimos nuestro,
no intentaríamos también nosotros
dialogar,
incluso lanzarnos,
vituperarlo?,

(Girri: 1991, O:P. VI)

[...]

¹⁴⁵ Nuestra traducción: «Sobre tu Dios fue nuestra charla, yo hablé en su contra».

Las *Versiones* que incluye en *Tramas de Conflictos* (1988) dramatizan voces de poemas de Eliot, anuncian el tiempo del sosiego, la resignación y la soledad, que comunicarán con el silencio.

Tributo girriano: «Espejismos con palabras»

Espejismos con palabras

[...]

Pasos exploradores, como que a enterarnos
bajáramos por remoto curso,
al texto de un canon, al liberado

que lo expuso, legó
Aquel de la noble verdad del dolor,
la noble verdad de la supresión del dolor,
extinto el deseo. (Ibidem)

Las palabras se mueven, la música se mueve sólo en el tiempo; pero lo que sólo vive sólo puede morir. Las palabras, después de hablar, logran el silencio. Solo por la forma, el motivo, pueden las palabras o la música alcanzar la quietud, como un jarrón chino inmóvil se mueve perpetuamente en su inmovilidad.¹⁴⁶

[...]

Y todo irá bien y
cualquier clase de cosa irá bien
por la purificación del motivo
en el fundamento de nuestra súplica.¹⁴⁷

El texto del otro, los Mayores, sólo atravesado por la subjetividad de un traductor que lo reescribe como purificación y súplica. El agua, ausente, sólo está su curso, lugar del transporte y la repetición de la caída. La esperanza en la «noble verdad de la supresión del dolor, extinto el deseo». La meta, un canon pero en la desvinculación, olvido u apropiación a través de una purificación, siempre el precio a pagar será la verdad del dolor. Y reconociendo en el decir de Girri: «El que escribe poemas, aunque haya leído todo lo poetas del mundo cuando está frente al papel en blanco es como si nadie hubiese escrito absolutamente nada». (Girri:1984, O:P. IV)

¹⁴⁶ Versión: (frag.) de *Burnt Norton*. *Ibidem*.

¹⁴⁷ Versión de T. S. Eliot: «Little Gidding III». *Ibidem*

2.4 Lo aleatorio

Del juego del azar depende un lenguaje a la hora de definiciones. El poema es azar, contingencia. Experimentar la casualidad y negación del destino de la palabra es tarea que asume un hacedor. Veamos un poema de *Existenciales* (1986)

El título de este poema de *Existenciales* es toda un tema de conversación. Su función designativa se acompaña con cierta indicación del contenido, que hemos leído en muchas otras ocasiones en muchos de los poemas aparecidos en el transcurso de esta travesía. Es una toma de posición sobre el lenguaje.

Un jugador juega a fondo el espectáculo de la adhesión, sin dimitir jamás de esa dimensión de lo insondable, la afronta en su propio terreno, la escritura, asume a la experiencia como una casualidad que alquimiza un «suelo baldío del que remueve vidrios» (vv. 1-2) y «cava para traer vidrios» (vv. 15-16) lo registrado en la movediza imaginación y así abismado en la cuestión del ser un poema nos habla del sueño del ser en lo casual de una experiencia.

En la repetición de procedimientos intertextuales y metapoéticos, las referencias a «Tierra baldía», "suelo baldío" (v. 1; Eliot) como rehechura de lo que queda de una tradición y de la traducción.

Es significativa que lo que fuera <baldía>, o <yerma> (en ocasión de sus traducciones) aparezca como «suelo» conjuga la elección de lo que una casualidad lleva a un pie a pisar, sitio pero ceñido a lo que puede ser una costumbre: suelo (de vez en cuando) llevado por la casualidad. De ahí que los órdenes de los asentamientos serán azarosos y se traducen en la organización de poema que aparece como obra de la contingencia. Dos cuasi-estrofas, del verso 1 al 12, y del verso 13 al 35, separadas por un punto marcan lo que el poema habla del «suelo» en la primera, donde el hacedor sería el objeto directo, del sitio, y en la segunda pasa el mismo a ser su sujeto. Pero que estarán conectadas por la función del «espejo». En ambas aparece, en la primera en v. 5 «el (sitio) hecho espejo», y en la segunda en v. 19 «espejo por excelencia».

Si la primera estrofa recoge la tradición, hecha suelo baldío, la segunda al referenciar al espejo y al rostro. en el movimiento «descendiente» (sentimiento melancólico, vuelta de lo que cae, figuras y formas en constante declinación (Baudelaire; Starobinski) de «visajes, rostros» (vv. 20-21). Pero siempre «la condicionalidad que se sostiene en el juego anafórico del <si> potencial, de los tres últimos versos. Condicionalidad e intensidad: «más-más» (vv. 10-12), «tan» (v. 30).

La referencia a Nietzsche, «humano, demasiado humano» (v. 33) acompañada por la palabra como lo experimentable siempre sujeto a la casualidad se retoman como propuestas de una toma de posición. La aliteración del <si> queda sólo como pretensión de cierre de lo que tenderá siempre a lo abierto. Un hacedor «cava y hurga» en una intemperie infinita, obrado por la confusión y lo provisorio. (Barthes: 1988) 148 El ritmo del juego de las imágenes refleja a su ovimiento contrefeñado entre lo sensible y lo inteligible (vv. 10-12) sujeto de una condicionalidad sólo a expensas de una intensidad hecha escritura.

Experiencia casual

- 1 Suelo baldío,
 - 2 del que remueve vidrios,

 - 3 el del todo limpia, fragmento
 - 4 libre de pajas, confusión de hierbas,

 - 5 hecho su espejo,
 - 6 por atrás
 - 7 lo caduco, brumosos límites,
 - 8 de frente
 - 9 siluetas, en suspensión,
 - 10 más inmateriales que los sentidos,
 - 11 más materiales que la esfera
 - 12 de lo puramente inteligible.

 - 13 Empañándolo,
 - 14 cava y hurga,
 - 15 icava,
 - 16 para traer el vidrio
 - 17 lo registrado en la movediza
 - 18 imaginación,
 - 19 espejo por excelencia!

 - 20 visajes
 - 21 descendiendo hacia rostros
 - 22 que exaltara,
 - 23 que se deshicieron de él
 - 24 como va cada rostro, incurable,
 - 25 25a su propia pérdida,
 - 26 llevado por el error, mudanzas
 - 27 inopinadas, reticencias,
 - 28 medias palabras, escupir a medias,

 - 29 y hasta
 - 30 tan lejos, de nuevo embrión,
 - 31 reconociéndose,
 - 32 y aunque no distinga
 - 33 si humano o no,
 - 34 si vivíparo, ovíparo,
 - 35 si por metamorfosis.
- (Girri:1988, O:P. V)

¹⁴⁸ En «La lección inaugural» habla de dos vías hermenéuticas a transitar: *Via de porre*, *vía de levare*. La semiología no es una hermenéutica: pinta en vez de excavar, *vía de porre* en lugar de *vía de levare*. Sus objetos predilectos son los textos de lo Imaginario. Las estructuras que desempeñan simultáneamente una apariencia de verosimilitud y una incertidumbre de verdad.

2.5 La atención. El hacedor

Muchas veces se ha citado en el transcurso de este trabajo a la atención. Cuando nos dedicamos al poema «Lector Oyente» nos detuvimos en las posibles acepciones a partir de una etimología y de un diccionario. Como una acción o como una espera pero siempre ligada a un deseo, el de un leer para sí, una concentración y un estaren el instante atendiendo, ligado a la vista, el oído, la mirada. Atención a la forma, hacia la reflexión metateórica, hacia la literalidad.

Tramas de conflictos ⁽¹⁹⁸⁸⁾ condensa estas cuestiones y las exhibe vinculadas tributariamente a epígrafes y titulaciones. «Atención que reconoce» subtitulación de la primera parte de *Tramas* está precedida por dos epígrafes, uno en una versión, en lengua propia, traducción de segunda mano; y otro en inglés.

«Cuando lograste alcanzar el significado justo, detente» (Confucio).

«*so transparent that in reading it we are intent on what the poem <points at> and not on the poetry*» (T. S. Eliot). «Tan transparente que leyéndolo nos concentramos en aquello a lo que el poema apunta y no en la poesía».

Como sintagmas consecutivos, el trabajo de una superposición borra los intervalos que median de uno al otro, y mortificada por una traducción, pero solicitada por lenguas tan distanciadas y diferentes. Bajo la forma de una prosopopeya que alerta al lector en el instante de atravesar un umbral. Es en una atención atenta solicitada al que será su hacedor, una lengua y el poema mismo. Las titulaciones de la serie, *Discurrir por imágenes, Ecos múltiples, nombres, Ecos múltiples: palabras, Del uso del verbo* ^(Girri: 1991, O:P.VI) se proponen como lugares de búsqueda de cierto punto justo: aquel que pide que la palabra tenga más predominio sobre la efusión.

Expresar con una sintaxis lo más austera y restringida, precisa. Abocarse a una traducción que hace a lo específico, que debe atenderse al momento de la lectura, a lo que de importante puede tener un poema. Como respuesta a lo conminatorio de la solicitud de un significado <justo>, a pesar de lidiar con los fantasmas de las apariencias del lenguaje. Una <justeza> traducida al inglés por «*points at*» con el que Eliot alude a una lectura <atenta> que llegue a la transparencia sin tener en cuenta los rótulos de las escuelas literarias. Es que la atención es la experiencia de un estado particular: un estado del poetizar. De eso sabe un hacedor.

Hacedor		
I	II	III
1 Sin pestañar, ni relajarse,	22 Suelta su lengua, así	45 Y el poema encarnándose,
2 no impaciente,	ahonda,	46 ni demasiado rápido,
3 puesta su mira	23 por fragmentos,	47 ni la menor agitación
4 en un difuso jadeo,	claroscuros,	ociosa,
5 contenido,	24 afán de elipsis, irresistible	48 un claro espejo
6 y que asomará, él	25 develar significaciones,	49 suspendido en lo alto.
7 lo forzará a salir,		(Girri: 1991, O:P. VI)
8 y aproximársele,	26 y en extremos, abriéndose	
9 no casual, intencionado,	27 a la memoria, la memoria	
10 sino porque lo tienta,	abriéndose	
11 lo provoca	28 en su cavar,	
12 a labrar en su espacio,	29 activo moverse	
	30 entre brumosas capas,	
13 y por lo que él	exorcizarlas	
14 como hacedor advierte	31 con perturbadoras líneas,	
15 sólo el poema	32 y entonaciones:	
16 puede ser poema,	33 la que recupera	
17 igual que sólo	34 aquel instante de una	
18 los insectos son insectos,	sombra	
19 sólo	35 que en el vaso del hacedor	
20 al pronunciarse en poema	proyectó	
21 devienen genuinos los	36 la imagen de una serpiente,	
enunciados	37 y la que expresa	
	38 cómo en sus oídos persiste	
	aún	
	39 el eco de admoniciones,	
	40 cuando su primera pérdida:	
	41 No se debiera entrar	
	42 en la cámara de un difunto,	
	43 adherido allí su espectro	
	44 irremisiblemente.	

Tres estrofas, la primera (vv. 1-21), la segunda (vv. 22-44) y la tercera (vv. 45-48) donde se destacan: el hacedor, la lengua y el poema pero vinculados por una persistencia rítmica de sonidos graves que se configuran como un fraseo, hecho jadeo, expandida en un espacio recortado, como breves pasajes, frases o fragmentos de cierta escala ascendente. Como quebrando la ley del verso, y a cierto orden simétrico que comprobamos en los poemas de sus primeras etapas, aquí la irrupción de una continuidad frástica quiere acentuar algún sentido relevante (vuelta de la ley de la prosa). En esta asimetría el sentido advendrá como el obrar de una paciencia de respiración entrecortada de un hacedor labrando el espacio del poema.

Así, pues, el poema se hace. Ello quiere decir que no es hecho por nadie. El *hacedor*, según el nombre que Girri da al poeta, sólo hace que el poema se haga; deja, paciente, que el poema sea poema. Pero la paciencia tampoco es la paciencia del poeta. Es la paciencia de la atención, la atención misma en su completo sosiego. La paciencia es el modo de estar de la atención. (Cueto: 1993)

La segunda estrofa habla de la lengua de que se trata. La fragmentaria, la elíptica, la claroscuro, la abierta, la exorcizada (expulsada), la develada (revelar, desvelar).

Lengua que recupera «aquel instante de una sombra» (v. 32) como una acción que sólo es espera siempre ligada a un deseo, el de un leer para sí, una concentración y un estar en el instante atendiendo, ligado a la vista, el oído, la mirada aún a pesar de los espectros a lo que culposamente estuviéramos encadenadas (vv. 38-41) para conjurarlas con «perturbadoras líneas y entonaciones» (v. 29).

La tercera estrofa (vv. 42-46) recoge todo el movimiento frástico y se encausa nuevamente un orden del verso, ahora atenido al orden de una tradición (octosílabos, vv. 42-43) aunque irregular, culminando con un verso endecasílabo (v. 44) y quebrado en dos un dodecasílabo (vv. 45-46).

45. Y el poema encarnándose,
46. ni demasiado rápido,
47. ni la menor agitación ociosa,
48. un claro espejo
49. suspendido en lo alto.

Lejos de un piso donde pudieran estar asentadas las cosas, está suspendido en lo alto. Así desvinculado del objeto representa más que su ser de poema. El poema representa el reflejo de la representación. El ser es ser genuino al pronunciarse en el poema (vv. 17-19). De allí que pueda entenderse cuando Girri en muchas oportunidades afirma: «el poema es lo que es». Así es que vale la apreciación de Sergio Cueto en sus ya citados *Estudios girrianos*, cuando dice que el poema es un puro reflejar, un puro tabajar en sí. Un ejercicio de la ética que no es la imagen que refleja un espejo, es «la superficie vacía que acoge todas las imágenes sin retenerlas» y «la ética propia de la poesía se refiere, pues, no al autor, sino al hacedor en relación con su hacer, al hacer mismo en tanto implica al hacedor. Por eso el carácter, el *ethos* es legible únicamente en los poemas, a partir de la intensidad con que el ejercicio afirma en ellos su camino». (Cueto:1993)

En el *El motivo es el poema* dos fragmentos girrianos lo confirman:

Preciosa cualidad de la Atención, infalible conducirnos siempre a metas definidas. Su hacer esquivar el peligro de confundir la imaginación con el ensueño, y su constante advertencia: No tomar los frutos obtenidos por los deseados.

Complemento: "El ensueño es un tributo a la pereza intelectual". (Girri: 1991, O:P. VI)

Pasos en que la Atención es especialmente puesta a prueba. Cuando en el desarrollo del texto hacia su culminar, cierre, el equilibrio está a punto de romperse. Lo emocional, que quiere arrastrarnos, dominar, y es preciso distanciarse, enfriar la mirada; o al revés, cuando somos llevados, en exceso, de abstracción en abstracción, y apelamos entonces a arranques emotivos, inmediatez que aligera el curso del texto. (Ibidem)

2.6 La apariencia: El rostro

Las alusiones a lo aparental del lenguaje están presentes a lo largo de toda la travesía recorrida, se entrama como lugar recóndito del texto, apela a un reconocimiento que retorna como consuelo del propio lenguaje. Será motivo que se condensa de una manera particular en *Los Poemas con poemas y Versiones, de Existenciales*. Los dos epígrafes que las encabezan, uno corresponde a la primera parte del libro y el otro a la segunda (responden a lo que ya fue demostrado como la manera girriana de poetizar, versionar, tributar), plantean el orden de la existencia como aparental, cobra en ellos una dimensión explícita, concentrada. El poema se lo planteará como una existencia tutelar, poniendo en consideración al ideal como sostén de la existencia, ideal de creación.

«Nuestra vida: un sueño a menudo inquieto» (Anónimo).

«*Are those things that men adore and loathe their sole reality?*» (W. B. Yeats).

«¿Son aquellas cosas que los hombres adoran y alaban, su única realidad?».

Desde este umbral el lector está en medio del juego, en pugna por apresar lo real de un poema cuando lo que se exhibe es lo aparente, de lo que aparece como lucha entre lo eterno e inmutable y la instantaneidad, ya transitada *En punto instantáneo y transeúnte*. De allí que el ideal de verdad sostenido por la palabra no puede ser imperativo y no puede sostener un principio de realidad, de sustancias; sólo será lo que transporta vivencias de representaciones con distintos grados de intensidad. Desde distintas ópticas pueden leerse estos poemas. Resuenan los aforismos nietzscheanos, o cierto existencialismo de Kierkegaard, aunque pueden ser asociados a otro tipo de vanguardia, el budismo y el taoísmo. Como experiencias del *satoris*. Lo aparental de la realidad y la provocación de un estado de atención sobre el texto como impulso ético que construye a partir de tal experiencia un orden y configura lo real. Lo estético como configuración de lo real. Poemas como iluminaciones, tal las del budismo Zen, que significa comprensión y que se abre a un concepto de creatividad en el sentido de reconciliación de oposiciones aparentes.

Las *Versiones y Poemas con poemas (Tributos) de Existenciales* conjuntamente guiados por los epígrafes, pone en consideración un ideal como sostén de la existencia, ideal de creación. Como «escolios» y «comentarios», aparecen poemas que tributan a Yeats y a Shelley: *Navegando hacia Bizancio, La rosa del mundo*. (Girri: 1984, O:P. IV)¹⁴⁹

Proponemos la lectura de los epígrafes como epitafios que se inscriben en lo que ya se señaló como una retórica de la prosopopeya, nos obliga a detenernos.

La acepción de prosopopeya como lo que confiere una máscara o una cara (la voz cobrará boca, ojo y finalmente cara. (Guzmán : 2005) Las tumbas como figuras travestidas que al mismo tiempo enmascara y desmascara. Ateniéndose a la palabra *visage*, la faz de un facement («desfigura»).

¹⁴⁹ En *El hacedor en su crítico*, ob. cit., entrevistado por Pezzoni, Girri (O:P: IV) dice al recordar los libros de cabecera «[...] a los maestros les es dado provocar: una toma de contacto con nuestro interior más problemático, al margen de las repercusiones de tipo estético, formal o la profundidad del pensamiento discursivo: mi novedad es el redescubrimiento de Yeats. A tal punto recuperé el placer de textos que no había leído desde mi juventud, que escribí algunos poemas inspirados en ellos; como escolios, comentarios a las visiones de Yeats».

La sintaxis juega con lo que aparece y desaparece de un ser del lenguaje, y lo explicita desde el verbo <parecer> (primera estrofa) que lo ejemplifica con lo aparential de un deseo, encerrado por la máscara y el temor.

El comienzo de la tercera estrofa con una concesiva relanza la voz a un diálogo dramático cuando lo observado, la máscara se vuelca sobre el observador, así como el texto y el objeto son uno y le propone, compararlo con lo que de aparential tiene el amor (cuando es amor «como chispa» o amor «como limosna»; vv. 16-18). Sin embargo ambas partes aparentiales, el que ama y lo amado, lo que observa y lo observado, ambos llevan su propia máscara y desde ellas se accederá a la orilla no enferma de lo que somos, seres para la muerte que sólo se la puede nombrar como forma secreta, en metáfora la «sigilosa» (v. 21). La última estrofa es desiderativa, es <oración, ruego> y una exhortación para que la máscara no sea repudiada, puesto es propio del ser, la máscara será necesaria, es la que muestra lo inútil, el sinsentido (v. 27).

El análisis que aporta Villanueva ⁽²⁰⁰³⁾ cuando se refiere al aporte de Yeats en cuanto desarrollo lo que nos trae el crepúsculo celta sobre el punto en que se hace consciente de los efectos de la apariencia, lo que nos llega de Swedenborg y Blake, lo que se aprendió de Wilde: la utilidad de la <máscara> por hablar con libertad y forjar un personaje capaz de adaptarse a sus plurales circunstancias.

Villanueva se refiere a ella con las siguientes declaraciones:

Repudiar la máscara, es repudiarse a sí mismo, y, por consiguiente, es imposibilidad del conocimiento, es un retorno a la confusión y al caos o, lo que es peor, al engaño. Por ello manera social de ocultarse, y por eso mismo índice hacia el deseo de conocer (se) en la otra, uno se transforma; negarla, es entonces, negarse. La máscara es una desestabilización barroca bajo la apariencia de una cierta conformidad con el mundo real, la máscara cumple una doble función: es máscara frente al mundo, no lo es frente al intelecto amigo (W. B. Yeats, pp. 331-332). Para los griegos era "la dichosa otredad", lo que aguardaba detrás del dios de las máscaras, Dionisios. "La erupción en el corazón de la vida pública de una dimensión de la existencia totalmente ajena a la vía cotidiana" (Vernant, *Myth and Tragedy*, p. 205). (Ibidem)

La máscara

- 1 Dirigido a una máscara
- 2 tu deseo parece temor,
- 3 aunque, puesto que te sonríe
- 4 mientras le reprochas ligereza,
- 5 sobresaltos del corazón,
- 6 qué más daría
- 7 considerarla tu enemiga,
- 8 si lo que le muestras es
- 9 también máscara,
- 10 lo hostil, un reverso
- 11 del que efectivamente eres,
- 12 ¿cómo rehuirle
- 13 su juego, provocarte
- 14 pueriles comparaciones,
- 15 el amor como chispa
- 16 de incendiar llanuras,
- 17 como limosna, mutua
- 18 asistencia para encontrarnos
- 19 en la orilla no enferma de lo que
- 20 somos,
- 21 la sigilosa?
- 21 Que así la enfrentes,
- 22 un equiparar de cuanto debajo
- 23 escondes
- 24 con lo que ella te excita;
- 25 repudiarla,
- 26 sería agregar a tu desvalimiento
- 27 otro,
- 28 volcar escarcha sobre la nieve.

(Girri:1988, O:P. V)

2.7 De lo aparential de la máscara al rostro¹⁵⁰

Las *Versiones* que acompañan a este poema y a los otros del libro, tanto las de Tomlinson como las de O'Hara desplazan a la máscara hacia lo que llama el rostro. Desde allí se abrirán otras consideraciones que se reflejarán en nuevas configuraciones.

La *Versión* muestra a la imagen como significante más que como significado: tal como fueran tratadas las manzanas (W. Stevens, arriba), aquí las peras arrastran aquel aserto de "Las manzanas no cuelgan de ningún árbol". A través del gesto de «mondar»: «limpiar o purificar algo quitándole lo superfluo o extraño mezclado en ello; quitar la cáscara a las frutas o las vainas a las legumbres», se propone cierto reconocimiento en lo que atañe al retrato. El despegarse de la piel concéntrica (del fruto) al enroscarse oculta a la hoja (doble acepción, hoja de la planta que sostiene al fruto y hoja de inscripción del dibujo de la imagen, vv. 6-8.

La hoja retorna como metáfora la «fría hoja» (v. 15) cuyo tercer término puede ser hoja de cuchillo, hoja de escritura, es lo que divide

(«escondida hoja dividiendo», v. 8) planos que solicitan reconocimiento porque expone tanto al cuerpo como al retrato a que se le quite la piel que expone a la muerte. Cómo escapar del encierro de una piel superficial y al mismo tiempo protectora de lo que recubre. La inmovilidad de la pera hecha naturaleza muerta es comparable al retrato que presenta lo aparential de lo humano como lo inmóvil (vv. 19-24).

En la *Versión* girriana de O'Hara, «*Rostro e imagen*», aparece el rostro y el espejo. El poema resume y se inscribe con la serie inaugural del epígrafe, ya mencionada en ocasión del tratamiento del tópico de «la atención» (cf. *ut supra*). Se muestra claramente la relación vinculante, de ida vuelta, avances y retrocesos con el espacio abierto por el encuentro, cita, diálogo entrelenguas que como sinfonía tributan a órdenes que entran en contienda con las apariencias: de <justeza> y <transparencia> (remiten a los epígrafes de Confucio y de Eliot). Contra lo imaginario de la imagen, a favor de la impersonalidad la mirada, descubre más allá de las apariencias un rostro que lo comunica con una experiencia más íntima y genuina de acceso a un conocimiento de sí y del amor que no dependa de una visión trascendental, se hará esto el motivo del poema. Esto será tema de todos los poemas de *Tramas de Conflictos* (1988).

Mondando una pera

Hay retratos y naturalezas muertas.

Y también el mondar una pera.

¿Y entonces? Mondarla lentamente,
hasta la gélida blancura que emerge
del frío amarillo. ¿Y...?

El saltar de la piel concéntrica
al enroscarse, blanca,
la escondida hoja, dividiendo.

Hay retratos y naturalezas muertas,
y los primeros, aunque "humanos",
no son superiores a las segundas, y
ninguno de los dos es menos valioso
en el gesto humano, que mondar una pera
con inmovilidad humana.

Fría hoja
que la frescura divide, corteza
que impone reconocimiento.

(Girri:1988, O:P.V)

¹⁵⁰ En español tenemos la palabra del latín *similare*: semejante, parecido; cara o rostro humano. Otra: representación de algún estado de ánimo en el rostro. En francés, *semblant*: apariencia *sembler*, int. Parecer.

Rostro e imagen

Entre
su imagen
y tu rostro: Entre,
está el país sin mapa,
cambiante, virgen
terror y territorio.

La imagen
-el más desesperado acto
del arte del retrato-
La llevo conmigo y de buena gana
mi mente la esposa, aunque
su pérdida está ya prevista: admitida
la realidad y la distancia
que hay en ella.

El rostro,
boca, ojos y frente,
cosas substanciales,
adelantan sus claras fronteras
en contra de todas las imaginaciones:

Y sin embargo,
al mirar un rostro,
¿qué vemos?

No
el único
incontrovertible tu o mi

Porque, todavía debemos
en toda la confianza en el ver
redescubrir
al rostro en la imagen, la imagen en el
rostro.

Amar
es ver,
no perturbar
esta diferencia
y vivir dentro
de sus ilimitados confines.

Aun un rostro no amado
nos fuerza
a reconocer
su unicidad, su durar así;
¿cómo podrían entonces estos
labios no componer el tema
y el ser de todas las apariencias?
(O:P.V)

La abertura al rostro extiende las fronteras, pues están los rostros no amados; entonces se trata de otra cosa que no es amor, es reconocimiento de la mirada. Toda una serie de poemas al que Girri titula *Discurrir por imágenes* son el acompañamiento que cierra el libro.

Movimientos expresivos**1**

El rictus con que se nace,
contracciones, fijas, transitorias,
retraer los labios
en muchos, multiplicados,
y mostración de cómo
más que el nombre de alguien
es preferible seguir su rostro. (O:P:V)
[...]

En ellos las imágenes más consabidamente arcaicas, la del árbol, el jardín, el reino vegetal estarán planteadas como vacíos con formas y vaivén de nuestra subjetividad al confrontarse consigo mismas como abstracciones sólo para colmarnos sin apresar nada, como un mirar de sonámbulo. Miramos sin acariciar nada. Las palabras como ecos múltiples son rótulos, como ideas; nunca el nombre del agua apaga la sed. Es así, sin desaliento, todo lo real es puro fenómeno inaprensible, entonces sólo podemos pasearnos como homenajes, como sarcasmos. Leemos ahora el poema que escribe Girri bajo el subtítulo de *Atención que reconoce*.

Aquí y ahora, en el cuerpo tosco

I

1. Todo: muerte por crimen,
2. aquí, ahora,
3. se sabe,
4. mueres porque se te mata,
5. como al inclinarte, ladearte,
6. sabes qué haces,
8. vas y vienes,
9. y lo sabes,
10. tendrías que saberlo, victimarios
11. te rodean,
12. inminentes, potenciales,
13. visibles, inadvertidos,
14. y también lo eres,
15. te avienes a esperarlos, el rostro
16. alargándose bajo el miedo,
17. tus espaldas encogiéndose,
18. y los modos
19. con los que un cuerpo ensaya
20. ser víctima:
21. pasión, aversión y confusión,
22. duda y dependencia,
23. y la ninguna fe
24. en un aquí donde no hubiera
- tránsitos,
25. ni nacer, envejecimiento,
26. marchitamiento,
27. y como inasible,
28. burbuja en la corriente,
29. tu cuerpo tosco.

II

30. Todos de matar a todos,
31. ¿quién disuadiría a quién?,
32. todo que mata a todos,
33. ¿se disuadiría la piedra
34. de despegarse de su montaña,
35. yendo a aplastar,
36. y el árbol derribado
37. por la tormenta, tumbándonos,
38. y el gusano que nos ve
39. sólo desgaste, depravarse de
- vísceras?

III

40. Se sabe,
41. como no se sabe de victimarios
42. que indaguen en los méritos
43. de sus sacrificados.

(Girri:1991, O:P. VI)

El título presenta un cuerpo, (del latín: <corpus>) aquello que tiene extensión limitada perceptible por los sentidos pero tosco (del latín: <tuscus>: grosero, sin pulimento ni labor, inculto) en un presente, intensificado por la repetición «aquí y ahora» (vv. 22 y 23) y los verbos en presente y en infinito. La insistencia en la segunda persona, completa el marco de una enunciación, se privilegia el decir a lo dicho. Los verbos favorecidos: «saber» (vv. 3, 6, 9, 39, 40), «ser» (vv. 13, 19), «matar» (vv. 4, 24, 31).

Desarrollo de un diálogo que se entabla entre un yo y un tú, conforme a una interlocución, propone ser leído como aceptación y reconocimiento de la diferencia a la que ambos se abren. Cada uno es uno y al mismo tiempo y bajo el rótulo de <todo> y <todos> («todo»: v. 1 y «todos» v. 39) se comete el asesinato de tal singularidad. Diferencia que además está redoblada en la cadena semántica con términos asociados: crimen, victimarios, miedo, víctima, en los diferentes «modos/ con los que un cuerpo (los) ensaya» (v. 18): «pasión, aversión y confusión» (v. 20). Se confunden víctimas y victimarios en inútil espera de que algo permanezca en un presente («aquí»: v. 23) menos aún, «tu cuerpo tosco» (v. 26).

Pero el rostro que emerge en la mirada, habla de rupturas del ser, y de un <saber> que no se puede matar pues es lo que ya se sabe. De allí la segunda estrofa como exhortación, apóstrofe a la aceptación en la que no cabría la disuación enfrentados a lo vano, tal como la piedra, el árbol, el gusano. Así llega la certeza del sitio inevitable al que se llega, la pérdida del sentido de una ética.

Sólo tránsito del nacer, envejecer el rostro, pone en evidencia lo que se escapa de un ver, el poema propone pensarse en algún sentido tal como el de las postulaciones levinasianas cuando reflexionando sobre la ética propone ir más allá de los <modos del ser> para pasar a pensar de otro modo el ser, a partir del rostro que siempre es rostro para otro. Irrumpe la mirada como aquello que ordena el espacio a ser visto, donde hay otro que nos hacer ser quienes somos. Es aquello que permite ver lo que vemos, como lo vemos. Lo que precede tanto a lo observado como al que observa y que impone un hacer con el otro de nosotros mismos que escape a la banalidad de la percepción, porque nos instala en una interlocución anterior a lo dicho, lo que nos habla desde una piel decente en su desnudez. El rostro que prohíbe matar porque nos dice: «no

matarás». Lo que lleva a la interrogación: ¿está todo permitido? La falta de responsabilidad y

la pregunta por quién es mi prójimo. Esta pregunta, como a la par de la postura levinasiana es nuestra opción de lectura suplementaria, el rostro es aquello a lo que el poema nos arroja. Ligado a él, yo no me quedo ahí a contemplarlo sin más, le respondo. Es preciso hablar de algo. El otro ordena: no matarás. Y yo me las arreglo para encontrar los recursos que respondan a la llamada. Pero la tarea no consiste en construir una ética; es el intento sólo de buscar su sentido.¹⁵¹

Es así que el poema se abre a un mar como espacio simbólico infinito, pero no como entrega a una sola lengua —la propia— sino a la del otro. Si el poema busca una lengua viajera, algo le pasa y se da vuelta, y «vuelve a su hogar en el momento en que un huésped incomprensible recién llegado, sin origen atribuible la obligara a entonar de otro modo». De allí que lo que es una sola lengua, el español en nuestro caso, nunca es una. De allí que se hablara del tono donde prevalece más un acento que una acentuación, un tono a una entonación. Y cada uno será uno. Aceptar el hecho de ser tal. (Derrida: 1997)

El poeta será el uno, cada uno es uno; la entidad será la lengua, una que nunca será idéntica a sí misma porque en ella aloja el rostro siempre del otro; en el poema: todos.

En esto leemos a Lévinas. Uno es uno, cada uno es uno, «exclusivo / en lo que sea» (vv. 24-25) que está en una lengua en la que le pasa algo en su interior, «separar / la arena...», «el atento / al seducir de las flores» (vv. 21-22). Constituirse a sí mismos, poder inventarse sin modelos. Derrida lee en Lévinas la propuesta de un poeta y traductor que se revele contra el patriotismo, puesto que «la esencia del lenguaje es amistad y hospitalidad» y las lenguas son siempre «lengua de adopción o de elección, lengua de recepción, lengua de anfitrión». Abren suelos, el suelo de esta lengua al escoger una lengua que dispone de un suelo, hay una familiaridad adquirida. Ni la lengua materna, ni la paterna, esta lengua no es originaria, no tiene la última palabra, rompe la idolatría.

Tal la propuesta de una poética de la lengua como acontecimiento inmenso, único que trencé todas las filiaciones, reengendrándolas en pos de algo todavía sin nombre.

El hecho de ser tal

- 1
 - 1 Uno en lo que es,
 - 2 lo que es, rasgos
 - 3 que se le dan por alusiones,
 - 4 medias palabras, matices del sentimiento.
 - 2
 - 5 Como ser uno su casa,
 - 6 legítimo dueño,
 - 7 y ser los huéspedes
 - 8 que se van alojando, tumultuosos,
 - 9 aplicados a confundirnos,
 - 10 suplantarnos,
 - 11 y desvanes
 - 12 donde uno guarda sobras.
 - 3
 - 13 Una entidad que al exhibirse
 - 14 a sí misma insinúa el rostro
 - 15 de su esencia, efluvio
 - 16 que acabará por volar,
 - 17 y un arte, el de en uno
 - 18 todos,
 - 19 uno, el que separa
 - 20 la arena y recoge el oro,
 - 21 uno, el atento
 - 22 al seducir de las flores,
 - 23 excitarse de las hierbas.
 - 4
 - 24 El hecho de lo exclusivo
 - 25 en lo que sea,
 - 26 y por instinto,
 - 27 como agua que corre, flotar de nubes,
 - 28 como planea el milano,
 - 29 salta el pez, como ríe el cuervo.
- (Girri: 1991, O:P. VI)

¹⁵¹ LÉVINAS, Emmanuel.— *Ética e infinito* Madrid, Visor, 1991, pp. 79-88.

3. El último epígrafe: *Juegos alegóricos*

«*Il faut obliger les mots à fermer.* (Anónimo)». ¹⁵²

Dos poemas del libro se titulan «Juego alegórico»; ambos se construyen como alegorías de la muerte a través de la caza, el cazador o la presa. El título nombra la figura retórica hacia la que se dirige el poema, transformándose finalmente en ella. La alegoría (del latín *allegoría*, del griego αλληγορία) es una «figura que consiste en hacer patente en el discurso por medio de varias metáforas consecutivas un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente».

Juego alegórico

Proposición:

muerto un leopardo queda su piel.

En la jungla, perseguido,
herido, enlazado,
y aguardándolo,
ese vértigo que precede al fin,

pero a la vista íntegro,
cola majestuosa, carne compacta,
ni turbios ojos ni orejas calientes,
ningún signo de que sus costillas
estarán al descubierto

íntimamente, refractario,
perplejo de cómo el cambio irá
llegando en progresiva penumbra, bruma
sobre las hojas verdes, hierbas aplastadas.

Y un enigma, o aserto, que ronda,
¿no será lo corporal
un acontecer, no una substancia?,
¿y este cuadro, no le es
al leopardo un prestarse compañía, velar?,
¿no es lo mismo que si a quienes
habrán de desollarlo los forzarán a esperar
en el cuarto más sombrío el momento de su faena,
allí velar?

(Girri: 1991, O:P. VI)

En el prólogo que hace Mondín, Adolfinia al tomo VI de las O:P: dice «El gesto expresivo que más representa a Girri es su forma de estoicismo estético. Como el nogal, se ha despojado de ornamentos sensoriales. Ha renunciado a los ademanes fáciles de enternecer, para que nadie confunda lo que es esencial de lo subalterno. [...] Estamos en el oído, otro sentido que debe agudizarse frente a las fracturas sintácticas que Girri muestra en los textos; desprende un nexo subordinante, entronca alegoría con alegoría, fragmento con totalidad, pensamiento con dudas. Nos pone ante los ojos y en los oídos dificultades para no engañarnos».

En el primer verso del poema, por cierto singular, ya que está constituido por una sola palabra de índole filosófica y retórica a la vez, «Proposición», como fuera de un vuelo lírico, como de calibre más filosófico, encontramos resumida la dualidad que reforzará el concepto de <alegoría>: «*Fil.* Expresión de un juicio entre dos términos, sujeto y predicado, que afirma o niega este de aquel, o incluye o excluye el primero respecto del segundo. *Ret.*

Parte del discurso, en que se anuncia o expone aquello de que se quiere convencer y persuadir a los oyentes (drae)». Si el leopardo muere lo único que queda es su piel, siendo los dos términos <leopardo> y <piel>, que abren justamente la posibilidad de un sentido recto y otro figurado. El leopardo es el autor y la piel es el poema, pero el poema también es el cuadro del animal que se dibuja entre los versos 7 y 11, «a la vista», en apariencia; es decir, «íntegro», pero «íntimamente refractario».

Dos citas del D. L. vienen al caso considerarse como eslabones de una cadena que nos parecen oportunas. Una sobre el término <selva> que Girri hace refiriendo a su libro *En la letra, ambigua selva* y otra la que refiere a cuadro en *El motivo es el Poema* refiriendo a cuadro.

Lunes 25

Vida, una selva. Autor de la obra, un león. El león que en la selva persigue vanamente a su presa, y termina hambriento. (Girri: 1980, O:P. III)

Un cuadro es algo que necesita tanta astucia y perversión como un crimen; y agréguese, una pizca de naturaleza y falsificación. *Texto*, donde dice cuadro. (Ibidem)

La selva de antaño se ha transformado en la jungla de ahora, y ésta, en la dualidad producida por la alegoría, puede leerse como la vida, como el suceder de lo real, lo <obvio>: (del lat. *obvius*) 1. adj. Que se encuentra o pone delante de los ojos. | 2. adj. Muy claro o que no tiene dificultad (drae). Es aquello que, desligado de la complejidad de la existencia, en el momento que precede a la muerte, se contempla con lucidez y se ve con suma simpleza, lo que deberá inevitablemente aceptar, como se lee en los últimos dos versos de «*Partita*» (<partida>, del italiano *partire*: la del juego y también la de la muerte) de *Existenciales*, (O.P: V) que poseen la iluminación propia del zen: «Si estamos en la vida, es la vida. / Si llega la muerte, es la muerte.»

Cuadro que capta el momento de lo que se deja ver como <íntegro>, donde las metáforas de una plenitud de vida alcanzan esplendor y consistencia, la parte <majestuosa> y <compacta> (v. 8) dejando en suspenso aquellos signos que pudieran enturbiarlos, en el vaivén de la rebeldía y la perplejidad, en la indecisión de la permanencia y el cambio, entre la luz y la sombra, entre lo aún dolorido y su abatimiento (vv. 25-28). Por este paradójico camino se llega a la pregunta que da lugar al lector al plantear el enigma (v. 17) que será la resolución de la alegoría. Preguntas que el lector deberá contestarse, en la búsqueda del sentido recto aún al costo de la herida que abrirán y que sólo se cicatrizarán aceptando el camino de lo ascético.

«Más que lo que hace agradable o desagradable, lo que legitima un poema es el haber dicho todo lo que tenía que decir, y no más que lo que tenía que decir». (O:P:VI)

Lo que se debe decir no importa ya quién lo dijo. Se reafirma su tarea de copista y se obliga y obliga a un cierre que le permitirá acceder sólo a los juegos <alegóricos> entre el enigma o el <aserto> en torno a un cuerpo, que es acontecer, no substancia y a un poema que espera, solo, <allí velar> el momento de su faena, <dejarlo solo>. Pues él es el que vela. Los poemas de este libro último, salvo su título y epígrafe anónimo y que apela a cerrar, carecen de paratextos que lo acompañen. Finalmente, se ofrecen desnudos:

Desconsuelo y conformidad. Nada de lo que disponemos nos será suficiente, ni el lenguaje cotidiano, ni el discurso reflexivo, pues lo indecible siempre permanecerá fuera de nuestro alcance. No queda sino aceptarlo así: como resignarse a ignorar el propósito de la vida y a la ignorancia de cuál es, en definitiva, la fuerza o causa que induce a escribir. (O:P:VI)

Con el procedimiento de una alegoría el poema se refiere a lo transitorio en pugna con un símbolo cuya pretensión es una aspiración de eternidad, en el símbolo está la esperanza en la redención, en la alegoría, en la aceptación del dolor. Como otro

¹⁵² Tal epígrafe aparece como anónimo pero son reconocibles las palabras de Henry Michaux. En su obra *Pasajes*, recopilaciones de aforismos y reflexiones del año 1950. Esto demuestra la decisión girriana de olvido de los nombres. La

alegorista, Girri en los pasos de Benjamin, «asume lo alegórico irrumpiendo desde las profundidades del ser, intercepta la intención en su camino descendente y le golpea el rostro». (Benjamín: 1990)

El poema, en el aserto, se hace aforismo y en tal sentido leemos sus fragmentasen prosa de emp:

La obra de la poesía como intervalos excepcionales en medio de la descomposición del mundo en el momento de cada una de ellas. De que ninguna logró influir para aliviar esa descomposición. De que, no obstante el hecho de ser creadas fue alimentando la esperanza de que habrá intervalos de esa magnitud hasta el fin de los siglos. (O:P:VI)

Restan otros *Juegos alegóricos* de cazadores que sólo rozan la vida de sus presas y siempre *A la sombra de acedias*, como melancolía de claustros en el desabrimiento y aspereza de trato, donde un oído se afina para aquello que no tiene voz, excitación de una vista siempre un más de ver, sostenido por un hambre de sentido.

La «escena queda abierta», expectante ante lo vano de lo que fueron todos nuestros esfuerzos por ocuparla, poblarla con los movimientos expresivos de un rostro. Contestar a su *rictus* entre las intermitencias de algún acto y su reposo, contestar a sus demandas aceptando todas aquellas variaciones de una única exhortación: «Lo peor: no morirnos en verano, / cuando todo es salud». (*Variaciones*, desde Benn).

Reconocimiento ensalmado en más de una sintaxis como gesto final donde se muestra la ruptura, la hendidura y el corte, de allí, de la propia forma la ausencia, hace surgir algo que al mismo tiempo se pierde en la medida en que se encuentra. Sólo queda como en una interjección, invocación y ruego de un sujeto en tanto siempre indeterminado, relanzado una y otra vez por algo que lo excede, intensidad de lo que pulsa en la escritura: tal es así, de un «Despertar que cae en la nada».

Despertar que cae en la nada

Tan nube aislada, tan
en soledad de grullas salvajes,

tan de desgastar sentimientos,
atemperarse el brillo de su luz,
como con el polvo mezclándose,

tan de no otra dote, prebenda,
que la del solitario sol, de nuevo
su llegar e irse,
campana a la mañana, tambor al anochecer,

tan las huellas todavía
de esperanzas de la víspera,
unas, indelebles, sutiles
hilos de araña,
otras, flagrantes,
pisadas de caballo,

tan vasto tumulto,
tan sorprendiéndose
desvelado antes de su hora,
tan incoherencia, tan
como la imagen de una bola de arena
entre las manos, sin cohesión alguna.

(Girri: 1991, O:P. VI)

Epílogo

Estas tres estancias, recorridas a través de un examen de poemas que consideramos representativos de cada una de ellas, publicados en *Obra Poética* (1947-1991) descubren el efecto del perfil formador que esta poesía tuvo en las experimentaciones poéticas de la literatura vernácula. La actividad de lectura, el diálogo entre autores, la difusión de las modalidades de construcción de la tradición moderna incidieron en el trabajo de conformación de la propia tradición. La presencia de los epígrafes, que se sostiene a lo largo de toda la obra, contribuyó a delinear el trayecto conformado por una red de filiaciones poéticas, que se va reajustando de manera continua a través de la constante confrontación con los modelos poéticos llegados desde otras lenguas. Los textos van exhibiendo el tejido de una unidad magistral que combina experiencias particulares y propuestas extranjeras, con aspiración de universalidad, adaptadas a las especificidades de la creación en el ámbito de una literatura nacional. Nuestra tarea quiso ser aprehender parte de ese movimiento producido por voces de otras lindes, que transfiguraban los códigos retóricos y las formas de representación en lengua poética; quiso asimismo capturar los modos en que se van redefiniendo la figura del poeta y de literatura a partir de la singularidad de una escritura: la girriana, la que, en sus cortes temporo-espaciales, a saber, sus estancias, muestra formas de unión y ruptura con el pasado.

El largo recorrido que hemos hecho no responde a una exhaustividad superlativa, que, por otra parte, no pretendíamos agotar. Si bien conocemos la imposibilidad de abarcar una totalidad, hemos sostenido las hipótesis construidas en un comienzo.

Hicimos un relevamiento de las lecturas ya realizadas sobre la obra de Girri. Luego, se realizó una selección de aquéllas que más afianzaban nuestro punto de vista. Se estableció un diálogo con ellas a los fines de presentar un orden de lectura que apreciábamos todavía no había sido emprendido.

Así es que cada uno de los capítulos ha puesto en valor una poética entre lenguas que llama a la consideración de las relaciones intertextuales en sus diferentes formas, incluyendo, entre ellas, como punto culminante de la práctica, a la traducción. Fueron ellas las que guiaron nuestro recorrido. Faltaba en el campo de los estudios girrianos el trabajo directo con los poemas, el análisis de los mismos, el abordaje de su materialidad lingüístico-procedimental. En muchas oportunidades hemos experimentado su misma resistencia, como si fuera una pieza cerrada celosa de su intimidad; a medida que la frecuentábamos, en un transitar paciente, fuimos accediendo a su claridad. Desde un *corpus* de lectura que permitió reconocer la proliferación epigráfica y otros recursos paratextuales de relevancia, conjuntamente con la producción traductora y crítica del poeta, el presente trabajo cobró la forma de un trayecto dividido en introducción, estado de la cuestión y tres secciones que convenimos en llamar estancias.

Pusimos en evidencia que los epígrafes insertados a lo largo de toda la obra cumplen una función textual de doble sentido: como marca escrituraria y como marca del proceso de traducción que conecta con una tradición que nunca termina de borrarse, de perderse, haciendo de la poesía un lugar hospitalario que aloja y anticipa otras voces que buscan entrar en diálogo y ocupar su sitio. Es así que se convierten en parte del poema y que, según su procedencia, tiempo de partida y de llegada en sus textos, configuran grandes espacios imaginarios de continuos relanzamientos.

La primera estancia revela cómo la epigrafía italiana representa una parte de la tradición clásica que Girri instaura en su contexto literario. Lo hace a través de las que fueran las

palabras del amor, significante que recorre toda la estancia, en búsqueda de la posible respuesta acerca de su esencia y forma, la interrogación de lo que podría ser un <tratado>. Simultáneamente, reconocemos otro movimiento constitutivo de la poesía de Girri: busca desvincular el verso de la retórica tradicional para cargarlo de un tenor prosaico. Asume, entonces, la claridad de la prosa, proceso que coincide con la reflexión sobre la causa literaria y política, emergente tanto de su práctica poética como de la práctica traductora y crítica. Descubrimos que la poesía girriana transita por sendas diferentes, siempre ajena a las exaltaciones sentimentales; en ellas, tanto las imágenes como las metáforas trascienden lo que convencionalmente se considera lírico sin menoscabar jamás lo estético y lo poético y el texto se propone entonces como vía de conocimiento de lo humano. Evidenciamos asimismo que la crítica pertenece también al ámbito de la creación: el autor-crítico demuestra estar inmerso en su tiempo cuando se refiere a los distintos aspectos que competen a la escritura: el de la lectura y el de la traducción.

El pasaje por la epigrafía italiana en parte es testimonio de la búsqueda de una identidad literaria. Como para el Borges de *El escritor argentino y la tradición*, el aduanero Borges, o el Borges de Averroes, lograr un tono nacional dependerá más de las preguntas que se formulan más que de las representaciones que traen aparejadas. Girri busca un tono propio en lo italiano porque no se siente extraño a él, pero lo hace, sobre todo, con la mira de una reinvenición de la lengua en el gesto de la apropiación, y desde allí emprende la construcción de una literatura. No se trata, para él, de restituir una tradición, sino de la búsqueda de ensanchar los horizontes de su lengua.

En este sentido, la traducción y la intensidad traductora de Girri, lo muestran como un explorador del lenguaje, puesto que se ha preocupado tanto de cuestiones teóricas como prácticas, inquietudes reflejadas *a posteriori* en la superficie textual de su escritura misma.

Por otra parte, la crítica temprana ilustra las discusiones que tuvieron lugar alrededor de la obra de Girri en el contexto histórico-socio-cultural en que sus poemas se difundieron. Del mismo modo, Girri crítico se involucró en el proceso histórico-literario con una intervención activa que proviene de su labor multigenérica, pero esencialmente, como lo hemos demostrado, a partir de sus poemas.

La Segunda estancia gira alrededor de la experiencia de recibir hospitalariamente otra lengua, la inglesa, que acrecienta, expande la voluntad de capturar un lenguaje propio que abra, para la literatura vernácula, vías exploratorias desde la práctica traducción.

La irrupción de una epigrafía en tal lengua es el eje destacado desde donde se muestra una relación intertextual que culmina como procedimiento constructivo propio de un trabajo de reescritura. Invita a una lectura retrogresiva que configura pasajes interlocutivos desde donde se entraman los poemas. Esa recepción hospitalaria conjuga las voces de tal modo que es difícil encontrar los límites: los bordes se hacen imprecisos; el poema ya es versión de otro; el homenaje es el clímax de la experiencia con la palabra ajena.

El cruce de traducción y crítica devela una enciclopedia de un lector-autor expuesta en un doble movimiento: poética y metapoética estarán presentes en forma constante a través de los recursos procedimentales intertextuales detallados en el transcurso del trabajo.

La lengua inglesa propondrá, en efecto, un giro radical en relación a la categoría de lector: se tratará de un lector que relativice las posiciones hermenéuticas rígidamente ligadas a la transmisión de una supuesta verdad, a su vez, encerrada en un original. La paráfrasis será el procedimiento privilegiado en sus comentarios acerca de sus propias traducciones. Cuando se aboca a opinar, en su rol de traductor y antólogo, sostiene que atenerse a la literalidad es la mejor manera de traducir poesía. Cuando integra sus traducciones en los libros de poesía de su propia autoría parece contradecir ese último aserto.

Se desdibujan los bordes interlingüísticos; hay una confluencia de lenguas: la alemana, con Gottfried Benn, la inglesa, la francesa, con Paul Valéry, aparentemente antes desplazada, la italiana... A este abanico desplegado de lenguas a través de la epigrafía que se proyecta sobre los poemas, corresponde otro conformado por una variedad de motivos, entendiendo el último término tanto como móvil y como rasgo característico repetido que se convierte, finalmente, en tema: la anonimidad, la impersonalidad, el amor, los mayores, la atención, lo aleatorio, la apariencia, el rostro, el poema. Se impone como forma que acompaña a los poemas la aforística de *El motivo es el poema*, perteneciente al último libro publicado (1991). Es éste un movimiento circular, de palabras e ideas que juegan a un sentido cerrado, esta vez desde lo fragmentario. En sus últimos libros están los primeros, pero como reconfigurados, puesto que se ha alcanzado un punto de clímax. Los procedimientos ya se han convertido en trama; son ahora puntos indiscernibles en la materia del poema: innegable e íntima comunión que propone abrir un espacio epifánico, abierto a la consideración de la intersección entre lo estético y ético de una manera más comprometida.

Guiado por la reflexión el verso se acomoda a la idea, a la manera de la prosa: una reflexión como cálculo y elección, como laboratorio dedicado al lenguaje donde los grandes motivos, los grandes temas se someten a sus procedimientos experimentando los sobresaltos de la conciencia desplegada a la contingencia. Girri, sin renunciar a la función poética, vira hacia lo prosaico, no para definir, describir o contar; juega con el pensamiento, sí, pero sin caer, gracias al lenguaje, en el razonamiento ni la comparación abrupta.

Simultáneamente, se impone como forma que acompaña a los poemas la aforística de *El motivo es el poema*, perteneciente al último libro publicado (1991). Es éste un movimiento circular, de palabras e ideas que juegan a un sentido cerrado, esta vez desde lo fragmentario. En sus últimos libros están los primeros, pero como reconfigurados, puesto que se ha alcanzado un punto de clímax. Los procedimientos ya se han convertido en trama; son ahora puntos indiscernibles en la materia del poema: innegable e íntima comunión que propone abrir un espacio epifánico, abierto a la consideración de la intersección entre lo estético y ético de una manera más comprometida.

Así, en el transcurrir de una experiencia de despojos y por la apertura hacia la soledad radical del poema, los textos se convierten en *Juegos alegóricos* (libro póstumo), donde la esperanza vacila entre la metáfora y la alegoría, donde los epígrafes se entraman de forma sustraída: se van perdiendo los límites epigráficos (las voces de los otros y la propia). Adviene, entonces, una aforística, el trabajo cerrado con el fragmento, único huésped ahora del poema, a la espera de que el poema se transforme finalmente en aforismo, allí donde se afirma una verdad.

Bibliografía

Bibliografía general

- [1] AGAMBEN, Giorgio.— *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-textos, 1995.
- [2] BAJTÍN, Mijaíl.— *Estética de la creación verbal*. México, Siglo xxi, 1982.
- [3] BAJTÍN, Mijaíl.— *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, fce, 1986.
- [4] BAJTÍN, Mijaíl.— *Hacia una filosofía del acto ético*. España, Anthropos, 1997.
- [5] BAREI, Silvia.— *Teoría de la crítica*. Córdoba, Alción Editora, 1998.
- [6] BARTHES, Roland.— *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*. Bs. As., Ed. Tiempo contemporáneo, 1974.
- [7] BARTHES, Roland.— *El grado cero de la escritura*. México-Bs. As., Siglo xxi, 1976.
- [8] BARTHES, Roland.— *El susurro del lenguaje*. México, Paidós, 1987.
- [9] BARTHES, Roland.— *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid, ed. Fundamentos, 1988.
- [10] BARTHES, Roland.— *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo xxi, 1989.
- [11] BARTHES, Roland.— *El placer del texto. Lección inaugural*. México, Siglo xxi, 1998.
- [12] BENJAMIN, Walter.— *Angelus Novus*. Barcelona, Ed. Edhasa, 1971.
- [13] BENJAMIN, Walter.— *Baudelaire*. Madrid, Taurus, 1972.
- [14] BENJAMIN, Walter.— *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990.
- [15] BENVENISTE, Émile.— *Problemas de lingüística general*. Tomo i. México, Siglo xxi, 1971.
- [16] BENVENISTE, Émile.— *Problemas de lingüística general*. Tomo ii. México, Siglo xxi, 1977.
- [17] BLANCHOT, Maurice.— *La part du feu*. Paris, Gallimard, 1949.
- [18] BLANCHOT, Maurice.— *El espacio literario*. Bs. As., Paidós, 1969.
- [19] BLOOM, Harold.— *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila ed., 1991.
- [20] BLOOM, Harold.— *El canon occidental*. Madrid, Taurus, 1995.
- [21] BLOOM, Harold.— *Poesía y creencia*. Madrid, Taurus, 1998.
- [22] BOSSI, Elena A.— *Leer poesía, leer la muerte*. Rosario, Beatriz Viterbo ed., 2001.
- [23] BRADFORD, Lisa (comp.).— *Traducción como cultura*. Rosario, Beatriz Viterbo ed., 1997.
- [24] CATELLI, Nora.— *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Tomo ix. Buenos Aires, Emecé, 2004.
- [25] DERRIDA, Jacques.— *El monolingüismo del otro*. Bs. As., Manantial, 1997.
- [26] ECO, Humberto.— *Lector in fábula*. Barcelona, ed. Lumen, 1981.
- [27] FOUCAULT, Michel.— *El orden del discurso*. Bs. As., Tusquet, 2005.
- [28] GENETTE, Gérard.— *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- [29] GENETTE, Gérard.— *Umbrales*. Bs. As., Siglo xxi, 2005.
- [30] JAKOBSON, Roman O.— *Lingüística y poética en Ensayos de Lingüística general*. Madrid, Planeta, 1985.
- [31] JURI, Lotman.— *El problema de la lengua poética*. Bs. As., Siglo xxi, 1972.
- [32] KRISTEVA, Julia.— *Semiótica I y II*. Madrid, Ed. Fundamentos, 1966.
- [33] LE GALLIOT, Jean.— *Psicoanálisis y lenguajes literarios*. Hachette, 1981.
- [34] LÉVINAS, Emmanuel.— *Ética e infinito*. Madrid, Visor, 1991.
- [35] LIBERTELLA, Héctor.— *Las sagradas escrituras*. Bs. As., ed. Sudamericana, 1993.
- [36] LYOTARD, Jean-François.— *Discurso y figura*. Barcelona, Gili, 1979.
- [37] PEZZONI, Enrique.— *El texto y sus voces*. Bs. As., ed. Sudamericana, 1986.
- [38] RICŒUR, Paul.— *Vivo hasta la muerte*. México, fce, 2008.
- [39] ROMANO SUED, Susana.— *La diáspora de la escritura*. Córdoba, Alfa, 1995.
- [40] ROMANO SUED, Susana.— *La escritura en la diáspora*. Córdoba, Narvaja, 1998.
- [41] ROMANO SUED, Susana.— *Una aproximación a la obra de Girri en su encadenamiento productivo con la obra de Gottfried Benn*. Córdoba, Ed. Comunicarte (Actas de las 3ras. Jornadas Nacionales de Literatura comparada), vol. ii, 1998.
- [42] ROMANO SUED, Susana.— *Imaginario letrados: memoria y traducción. Casos de la Fac. de Filosofía y Humanidades*. Córdoba, unc, núm. 2, 2000.
- [43] ROMANO SUED, Susana.— *La traducción poética*. Córdoba, Editorial Nuevo Siglo, 2000.
- [44] ROMANO SUED, Susana.— *Travesías. Estética, poética, traducción*. Córdoba, Foco cultural ed., 2003.
- [45] ROMANO SUED, Susana.— «Formas del duelo y de la melancolía en la traducción», en *Docta*, Córdoba, Asociación Pisonalítica de Córdoba, 2003.

- [46]ROMANO SUED, Susana.— «Imaginario letrados: memoria y traducción. Casos de Antología», en *Escribas* (Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, unc), núm. 2, 2003, pp. 169-184.
- [47]ROMANO SUED, Susana.— «Poemas extranjeros, poemas en la diáspora: vicisitudes de la traducción poética» en aavv.— *5 Poetas italianos*. Córdoba, Alción Editora, 2005.
- [48]ROMANO SUED, Susana.— «Traducción e identidad latinoamericana: mundos, textos, lenguas», en *Consuelo del lenguaje. Problemáticas de traducción*. Córdoba, Ferreira editor, 2005.
- [49]ROMANO SUED, Susana.—*Consuelo de Lenguaje. Problemáticas de traducción*. Córdoba, Ferreira editor, 2007.
- [50]ROMANO SUED, Susana.— «Crítica y hospitalidad. El canon y lo inclasificable en *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato», en *Mal Estar*. Bs. As., núm. 7, 2008.
- [51]ROMANO SUED, Susana.— «Traducción, nación e identidad cultural en América Latina», en *Nostramo, Revista Crítica Latinoamericana*. México, núm. 2, año ii, 2009.
- [52]ROMANO SUED, Susana.— «Historia antigua de Francisco Urondo: la sombra de Baudelaire», en GERBAUDO, Analía y FALCHINI, Adriana (editoras).— *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*. Santa Fe, unl ed., 2009.
- [53]ROSA, Nicolás.— *Artefacto*. Rosario, Beatriz Viterbo ed., 1992.
- [54]SARTRE, Jean Paul.— *¿Qué es la literatura?* Bs. As., Losada, 2008.
- [55]SAZBÓN, José.— *Saussure y los fundamentos de la lingüística*. Bs. As., ceal, 1976.
- [56]SERREAU, René.— *Hegel y el hegelianismo*. Bs. As., Eudeba, 1964.
- [57]STAROBINSKI, Jean.— *La relación crítica*. Madrid, Taurus, 1974.
- [58]STEINER, George.— *Después de Babel*. México, fce, 1980.
- [59]TARDONATO, Elena.— *Vanguardia y hermetismo*. Rosario, unr ed., 1997.
- [60]TODOROV, Tzvetan.— «La poética estructural», en aavv.— *¿Qué es el estructuralismo?* Bs. As., Losada, 1971.
- [61]VERNANT, Jean Pierre.— *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Madrid, Taurus, 1989),
- [62]VOLOSHINOV, Valentín.— *El signo ideológico*. Bs. As., Nueva Visión, 1976.
- [63]WAISMAN, Sergio.— *Borges y la traducción*. Bs. As., Adriana Hidalgo ed., 2005.
- [64]WILLSON, Patricia.— «Traductores», en BRADFORD, Lisa (comp.).— *Traducción como cultura*. Rosario, Beatriz Viterbo ed., 1997.

Bibliografía específica

- [1] AGUIRRE, Raúl Gustavo.— *Antología de una poesía nueva*. Bs. As., Ediciones de Poesía Buenos Aires, 1952.
- [2] ALONSO, R. *Giuseppe Ungaretti*. Antología, Bs.As., Fabril ed,1978IUSE
- [3] BAUDELAIRE,CH *Manuscritos póstumos*. Ed. Kwaidan, 1999
- [4] BIBLIA: a versión de PETISCO, José Luis (de la Cía. de Jesús).— «*Seguridad del justo bajo la protección del Altísimo*». Publicada por F. Torres Amat. Madrid, editorial Apostolado de la prensa, 1960.
- [5] BORGES, Jorge Luis.— «*Las Versiones homéricas*» [ensayo, *Discusión* (1932)], en *Prosa Completa*. Vol. i. Bs. As., Bruguera, 1980.
- [6] BORGES, Jorge Luis.— «Los traductores de las mil y una noches» [ensayo, *Historia de la eternidad* (1936)], en *Prosa Completa*. Vol. i. Bs. As., Bruguera, 1980.
- [7] BORGES, Jorge Luis.— *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona, Santa Perpetua de Mogoda, 2000.
- [8] BORGES, Jorge Luis.— *El idioma de los argentinos*. Bs. As., Seix Barral, 1994.
- [9] BORGES, Jorge Luis.— *El tamaño de mi esperanza*. Bs. As., Seix Barral, 1993.
- [10] BORGES, Jorge Luis.— *Obras Completas*. Vol. iii. Bs. As., Emecé, 1989.
- [11] BORGES, Jorge Luis.— *Siete noches*. México, fce, 1980.
- [12] CAMBOURS OCAMPO, Arturo.— *El problema de las generaciones literarias: esquema de las últimas promociones argentinas*. Bs. As., Peña y Lillo ed., 1963.
- [13] FERNÁNDEZ MORENO, César.— *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madrid, Aguilar, 1967.
- [14] GARCÍA HELDER, Daniel.—: Prólogo del fascículo de la ceal (Robert Frost). Bs. As., núm. 38, 1988.
- [15] GONGORA Y ARGOTE, Luis *Soledades 2*. Madrid, Ed. Robert Jammes Castyalia, 1994
- [16] GUSMÁN, Luis— *Epitafios. El derecho a la muerte escrita*. Bs. As., Grupo Norma, 2005.
- [17] HERRERA, Ricardo.— *Espera de la poesía: ensayos sobre poesía argentina*. Bs. As., Nuevo hacer grupo Editor latinoamericano Buenos Aires, 1996.
- [18] HÖLDERLIN, Friedrich.— *Los últimos himnos*. Córdoba, Edición Assandri, 1955.
- [19] LIBERTELLA, Héctor.— Prólogo y compilación de *Revista Literal. 1973/1977*. Bs. As., Santiago Arcos ed., 2002.
- [20] POUND, E. - *Cantares*, CEAL, Buenos Aires, 1988. Traduc: Gambolini
- [21] STAROBINSKI, J *La melancolía frente al espejo*, Revista de Bellas Artes Méjico 1968
- [22] UNGARETTI, G. *Il porto Sepolto* Venezia, Marsilio Editori 1990
- [23] UNGARETTI, G *Antología* Buenos Aires, Fabril Editora, 1978
- [24] URONDO, Francisco.— *Veinte años de poesía argentina: 1940-1960*. Bs. As., Galerna, 1968.
- [25] VIRGILIO Virgilio.— «Libro vi», en *Eneida*. Traducción de Javier de Echave-Sustaeta. Madrid, Ed. Gredos, 1995,

Obras de Alberto Girri¹⁵³

Poesía

- [1] GIRRI, Alberto.— *Playa sola*. Bs. As., Botella al Mar, 1946.
- [2] GIRRI, Alberto.— *Coronación de la espera*. Bs. As., Botella al Mar, 1947.
- [3] GIRRI, Alberto.— *Trece poemas*. Bs. As., Botella al Mar, 1949.
- [4] GIRRI, Alberto.— *El tiempo que destruye*. Bs. As., Botella al Mar, 1951.
- [5] GIRRI, Alberto.— *Escándalos y soledades*. Bs. As., Botella al Mar, 1952.
- [6] GIRRI, Alberto.— *Línea de vida*. Bs. As., Sur, 1955.
- [7] GIRRI, Alberto.— *Examen de nuestra causa*. Bs. As., Sur, 1955.
- [8] GIRRI, Alberto.— *La penitencia y el mérito*. Bs. As., Sur, 1956.
- [9] GIRRI, Alberto.— *Propiedades de la magia*. Bs. As., Sur, 1959.
- [10] GIRRI, Alberto.— *La condición necesaria*. Bs. As., Sur, 1960.
- [11] GIRRI, Alberto.— *Elegías italianas*. Bs. As., Sur, 1960.
- [12] GIRRI, Alberto.— *El ojo*. Bs. As., Losada, 1964.
- [13] GIRRI, Alberto.— *Poemas elegidos*. Bs. As., Losada, 1965.
- [14] GIRRI, Alberto.— *Envíos*. Bs. As., ed. Sudamericana, 1966.
- [15] GIRRI, Alberto.— *Coronación de la espera. Trece poemas. La penitencia y el mérito. Propiedades de la magia*. Bs. As., Centro Editor de América Latina, 1967.
- [16] GIRRI, Alberto.— *Antología temática*. Bs. As., ed. Sudamericana, 1969.
- [17] GIRRI, Alberto.— *Valores diarios*, Bs. As., ed. Sudamericana, 1970.
- [18] GIRRI, Alberto.— *En la letra, ambigua selva*. Bs. As., ed. Sudamericana, 1972.
- [19] GIRRI, Alberto.— *Poesía de observación*. Bs. As., ed. Sudamericana, 1973.
- [20] GIRRI, Alberto.— *Quien habla no está muerto*. Bs. As., ed. Sudamericana, 1975.
- [21] GIRRI, Alberto.— *El motivo es el poema*. Bs. As., ed. Sudamericana, 1976.
- [22] GIRRI, Alberto.— *Obra poética i*. Bs. As., Corregidor, 1977.
- [23] GIRRI, Alberto.— *Árbol de la estirpe humana*. Bs. As., ed. Sudamericana, 1978.
- [24] GIRRI, Alberto.— *Obra poética ii*. Bs. As., Corregidor, 1978.
- [25] GIRRI, Alberto.— *Lo propio, lo de todos*. Bs. As., ed. Sudamericana, 1980.
- [26] GIRRI, Alberto.— *Obra poética iii*. Bs. As., Corregidor, 1980.
- [27] GIRRI, Alberto.— *Homenaje a William Carlos Williams*, Bs. As., ed. Sudamericana, 1981.
- [28] GIRRI, Alberto.— *Poemas*. Bs. As., ceal, 1982.
- [29] GIRRI, Alberto.— *Lírica de las percepciones*. Bs. As., ed. Sudamericana, 1983.
- [30] GIRRI, Alberto.— *Páginas de Alberto Girri* [seleccionadas por el autor]. Bs. As., Celtia, 1983.
- [31] GIRRI, Alberto.— *Obra poética iv*. Bs. As., Corregidor, 1984.
- [32] GIRRI, Alberto.— *Monodias*. Bs. As., ed. Sudamericana, 1985.
- [33] GIRRI, Alberto.— *Existenciales*. Bs. As., ed. Sudamericana, 1988.
- [34] GIRRI, Alberto.— *Obra Poética v*. Bs. As., Corregidor, 1988.
- [35] GIRRI, Alberto.— *1989/1990*. Bs. As., Fraterna, 1990.
- [36] GIRRI, Alberto.— *Obra poética vi*. Bs. As., Corregidor, 1991.
- [37] GIRRI, Alberto.— *Juegos alegóricos*. Bs. As., Fraterna, 1993.

¹⁵³ Ordenadas cronológicamente.

Cuentos

- [1] GIRRI, Alberto.— *Crónica del héroe*. Bs. As., Nova, 1946.
- [2] GIRRI, Alberto.— *Misántropos*. Bs. As., Botella al mar, 1953.
- [3] GIRRI, Alberto.— *Un brazo de Dios*. Bs. As., Américalee, 1966.
- [4] GIRRI, Alberto.— *Diario de un libro*. Bs. As., ed. Sudamericana, 1972.
- [5] GIRRI, Alberto.— *Prosas*. Bs. As., Monte Ávila ed., 1977.

Traducciones

- [1] GIRRI, Alberto.— *Poesía italiana*, en *Sur*. Bs. As., núm. 225, 1953.
- [2] GIRRI, Alberto.— *Quince poetas norteamericanos*. Primera Serie. Bs. As., Bibliográfica Omeba, 1966.
- [3] GIRRI, Alberto.— *Poemas*, de Wallace Stevens. Bs. As., Bibliográfica Omeba, 1967.
- [4] GIRRI, Alberto.— *Quince poemas norteamericanos*. Segunda Serie. Bs. As., Bibliográfica Omeba, Omeba 1969.
- [5] GIRRI, Alberto.— *Poemas*, de Robert Lowell. Bs. As., ed. Sudamericana, 1969.
- [6] GIRRI, Alberto.— *Devociones*, de John Donne. Bs. As., ed. Brújula, 1970.
- [7] GIRRI, Alberto.— *Antología de Spoon River*, de Edgar Lee Masters. Bs. As., Fausto, 1979.
- [8] GIRRI, Alberto.— *Poemas* (Versión y notas), de Wallace Stevens, William Carlos Williams y Robert Lovell. Bs. As., Corregidor, 1980.
- [9] GIRRI, Alberto.— Traducción y Notas de *Portrait of a Lady* de T. S. Eliot. Bs. As., Corregidor (Ed. Bilingüe), 1991.

Crítica

- [1] GIRRI, Alberto.— *Cuestiones y razones*. Bs. As., Fraterna, 1987.
- [2] GIRRI, Alberto.— «El rescate», en *Sur*. Bs. As., núm. 169, 1948, pp. 29-30.
- [3] GIRRI, Alberto.— «La prueba», «El recuerdo», en *Sur*. Bs. As., núm. 177, 1949, pp. 31-33.
- [4] GIRRI, Alberto.— «El huésped», en *Sur*. Bs. As., núm. 188, 1950, pp. 49-52.
- [5] GIRRI, Alberto.— «La separación», «Memorias de Gardel», en *Sur*. Bs. As., núms. 192-194, 1950, pp. 131-133.
- [6] GIRRI, Alberto.— «Verano, somos los viejos», en *Sur*. Bs. As., núm. 201, 1951, p. 32.
- [7] GIRRI, Alberto.— «Tierra de Promisión», «Plegaria del Mago», «Baudelaire», en *Sur*. Bs. As., núm. 205, 1951, pp. 35-37.
- [8] GIRRI, Alberto.— «El inocente», en *Sur*. Bs. As., núm. 209-210, 1952, p. 81.
- [9] GIRRI, Alberto.— «Misión cumplida», en *Sur*. Bs. As., núm. 215, 1952, p. 67.
- [10] GIRRI, Alberto.— «El desesperado», «Serpiente», núm. 223, 1953, pp. 61-62.
- [11] GIRRI, Alberto.— «La amante infeliz», «De la muerte», en *Sur*. Bs. As., núm. 227, 1954, pp. 12-14.
- [12] GIRRI, Alberto.— «Elegía», «Del remordimiento», en *Sur*. Bs. As., núm. 230, 1954, pp. 39-42.
- [13] GIRRI, Alberto.— «Palomas», «Es un hermano», en *Sur*. Bs. As., núm. 233, 1955, pp. 1-3.
- [14] GIRRI, Alberto.— «Acto de fe», en *Sur*. Bs. As., núm. 237, 1955, pp. 48-49.
- [15] GIRRI, Alberto.— «A la tristeza», «Efectos del amor», en *Sur*. Bs. As., núm. 238, 1956, pp. 43-44.
- [16] GIRRI, Alberto.— «Comentario», en *Sur*. Bs. As., núm. 244, 1957, pp. 26-27.
- [17] GIRRI, Alberto.— «Memorial», «Exégesis», «Poema», en *Sur*. Bs. As., núm. 248, 1957, pp. 25-27.
- [18] GIRRI, Alberto.— «Mendigos», «Suicida», «Tres paisajes al amanecer», en *Sur*. Bs. As., núm. 252, 1958, pp. 10-13.
- [19] GIRRI, Alberto.— «Propiedades desde la magia», en *Sur*. Bs. As., núm. 255, 1958, pp. 1-4.
- [20] GIRRI, Alberto.— «Llamamiento», «Jano», en *Sur*. Bs. As., núm. 260, 1959, p. 22.
- [21] GIRRI, Alberto.— «Elegías italianas», en *Sur*. Bs. As., núm. 268, 1961, p. 75.

Bibliografía sobre el autor

- [1] ARA, Guillermo.— *Suma de poesía argentina: 1938-1968. Antología y crítica*. Bs. As., ed. Guadalupe, 1970.
- [2] ARMANI, Horacio.— *Antología esencial de la poesía argentina 1900/1980*. Bs. As., Aguilar, 1981.
- [3] AULICINO, Jorge y FREIDEMBERG, Daniel.— «Alberto Girri: la finalidad última de la literatura es dejar de ser literatura», en *Diario de Poesía*. Bs. As., núm. 18, 1991, pp. 3-5.
- [4] AZCONA, Cranwell E.— *Prólogo de «Una mística del conocimiento»*. Bs. As., Corregidor, 1991, pp. 9-14.
- [5] BUSTOS, Miguel Ángel.— *Un domingo de lluvia por la tarde* (entrevista con A. Girri), en *La opinión* (sección cultural), mayo 1975, pp. 2-4.
- [6] CANTAROVICCI, Jaime.— *El conflicto de los contrarios en la poesía de Alberto Girri*. [A dissertation in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of Philosophy] Michigan, University Microfilms, Tulane University, Ph. D., 1972.
- [7] CAPELLO, Jorge.— *Notas. Poesía: La penitencia y el mérito*, en *Sur*. Bs. As., núm. 253, 1958, pp. 77-80.
- [8] CARRERA, Arturo.— *Nacen los otros*. Rosario, Beatriz Viterbo ed., 1993.
- [9] CASTILLO, Horacio.— «Estudio preliminar» de *Hacedor de poemas*. Bs. As., Celtia, 1983.
- [10] COUSTÉ, Alberto.— *El suplicio y el orden*. Bs. As., Primera Plana, año 4, núm. 58, 1965.
- [11] CUETO, Sergio.— *Seis estudios girrianos*. Rosario, Beatriz Viterbo ed., 1993.
- [12] CUETO, Sergio.— «Alberto Girri, traductor», en *Lucera*. Rosario, Centro Cultural Parque de España ed., núm. 6, 2004.
- [13] FOGWILL, R.— *Últimos movimientos*. Paradiso, 2005 [en línea].
- [14] FREIDEMBERG, Daniel y RUSSO, Edgardo.— *Cómo se escribe un poema*. Bs.As., El Ateneo, 1994.
- [15] GHIANO, Juan Carlos.— «Alberto Girri y la poesía (reseña)» de *Examen de nuestra causa*, en *Sur*. Bs. As., núm. 243, 1956.
- [16] JITRIK, Noé.— «Desencuentro con la poesía», en *Centro*. Bs. As., núm. 11, 1956.
- [17] KING, John.— *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*. México, FCE, 1989.
- [18] KOVACCI, Ofelia.— «La poesía de Alberto Girri», en *Comentario*. Bs. As., año 8, núm. 28 1961.
- [19] LISCANO, Juan.— «En pugna consigo misma», prólogo a GIRRI, Alberto.— *Obra Poética v*. Bs. As., Corregidor, 1988.
- [20] MODERN Rodolfo.— *Juegos alegóricos* (reseña de *Juegos alegóricos*. Bs. As., Fraterna, 1994), en *La prensa* (Notas), 1994.
- [21] MONDÍN, Adolfinia.— «En clave vegetal» (ensayo), prólogo a GIRRI, Alberto.— *Obra Poética vi*. Bs. As., Corregidor, 1991.
- [22] MONTELEONE, Jorge.— «Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola», en JITRIK, Noé (dir.).— *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Bs. As., Emecé, tomo 9, 2004.
- [23] MOORE, Esteban.— «Alberto Girri: la búsqueda de la lengua» [en línea], en http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/a_girri.html.
- [24] MURENA, Héctor A.— «Prólogo» a *Línea de la Vida*. Bs. As., *Sur*, 1955.
- [25] MURENA, Héctor A.— «Dialéctica de un espíritu ante la soledad», en *Sur*. Bs. As., núm. 168, 1948.
- [26] PACELLA, Cecilia.— *El poeta, el poema y lo real en la experiencia de la escritura contemporánea: poesía y poética en la obra de Alberto Girri*. Córdoba, Tesis de Doctorado en Letras Modernas de circulación interna, UNC, 2005.
- [27] PAITA, Jorge.— «Rigor de un intelecto exasperado» (Prólogo a *Poemas elegidos. Elegías italianas*), en *Sur*. Bs. As., núm. 258, 1963, pp. 92-99.
- [28] PEZZONI, Enrique.— Prólogo a GIRRI, Alberto.— *Antología temática*. Bs. As., Sudamericana, 1969.
- [29] PEZZONI, E. - "Homenaje A Raimundo Lida" en *Filología XX*, vol.2, Cátedra, 1985
- [30] PIZARNIK, Alejandra.— Notas bibliográficas, a GIRRI, Alberto.— *El ojo*, en *Sur*. Bs. As., núm 291, pp. 84-87. 1954
- [31] PRIETO, Adolfo.— «La poesía del 40», en *La historia de la literatura argentina*. Bs. As., ceal, 1968
- [32] ROMANO SUED, Susana.— *Una aproximación a la obra de Girri en su encadenamiento productivo con la obra de Benn*. Córdoba, Ed. Comunicarte (actas 3ras. Jornadas Nacionales de Literatura comparada), 1998.
- [33] SILVETTI PAZ, Norberto.— «Propiedades de la magia», en *Sur*. Bs. As., núm. 265, 1959, pp. 42-47.
- [34] SILVETTI PAZ, Norberto.— «Las elegías italianas», en *La Nación*. Bs. As., 25 de febrero de 1962.
- [35] SLADE PASCOE, Muriel.— *La poesía de Alberto Girri*. Bs. As., Sudamericana, 1986.
- [36] SOLERO, F. J.— «Alberto Girri: El tiempo que destruye» en *Sur*. Bs. As., núm. 198, 1951.
- [37] SUÁREZ, María Victoria.— *Alberto Girri: Existencia y lógica poética*. Bs. As., Corregidor, 1987.
- [38] TORRES FIERRO, Danubio.— «Poesía y conocimiento» (entrevista), en *Plural*. México, 1978.
- [39] VILLANUEVA, Alberto.— *Alberto Girri en el presente poético*. Maryland (College Park University) Hispamérica, 2003.
- [40] ZONANA, Víctor Gustavo.— *Orfeos Argentinos: lírica del '40*. Mendoza, ediunc, 2001.