



# La poesía como transterritorio

Trayectos teórico-críticos

Silvio Mattoni  
Anahí Mallol

(Coordinadores)



EDICIONES  
DE LA FAHCE

**FaHCE**  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y  
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

**IdIHCS**  
CONICET

Instituto de  
Investigaciones en  
Humanidades y  
Ciencias Sociales  
UNLP

# La poesía como transterritorio

Trayectos teórico-críticos

**Silvio Mattoni**

**Anahí Mallol**

(Coordinadores)



2023

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Diseño de tapa: Sara Guitelman

Editor por Ediciones FaHCE: Francisco Ardiles

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2023 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-2251-9

Colección *Colectivo crítico*, 10

---

**Cita sugerida:** Mattoni, S. y MalloI, A. (Coords.). (2023). *La poesía como transterritorio: Trayectos teórico-críticos*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación ; Ensenada: IdIHCS. (Colectivo crítico ; 10). <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2251-9>

---

Disponible en <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/217>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional  
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

**Universidad Nacional de La Plata**  
**Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación**

*Decana*

Ana Julia Ramírez

*Vicedecano*

Martín Legarralde

*Secretario de Asuntos Académicos*

Hernán Sorgentini

*Secretario de Posgrado*

Fabio Espósito

*Secretario de Investigación*

Juan Antonio Ennis

*Secretario de Extensión Universitaria*

Jerónimo Pinedo

*Prosecretaria de Publicaciones y Gestión Editorial*

Verónica Delgado

**Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales**  
**(IdIHCS-UNLP/CONICET)**

*Directora*

Gloria Beatriz Chicote

*Vicedirector*

Antonio Camou

# Todo es traducción: En torno a la poética de Alberto Girri

*Silvio Mattoni*

Es conocido el papel de Alberto Girri<sup>1</sup> como traductor, en especial de la poesía norteamericana del siglo XX. Esa actividad no sólo influyó en su propia escritura poética, que dialoga con las “versiones”, según él las llamaba, de los poetas extranjeros, sino que también contribuyó a producir un giro en la tradición poética argentina, que desde el siglo XIX hasta el modernismo, e incluso hasta la recepción tardía del surrealismo, había estado signada por la literatura francesa. En este trabajo, nos importa menos analizar el efecto que generó la importación de poetas norteamericanos notables en la poesía argentina, que el significado que tuvo el acto de traducir esta literatura en la poética personal de Girri.

Aun antes de comenzar su relación con la lengua inglesa, ya en los primeros libros de los años 1940, en sus poemas se advierte la presencia de las lecturas, las glosas, los comentarios como puntos de partida de una experiencia que a fin de cuentas sería el motivo de lo escrito.

---

<sup>1</sup> Poeta argentino (Buenos Aires, 1919-1991), autor de más de veinticinco libros de poemas, media docena de volúmenes de prosa (narraciones, ensayos, entrevistas) y diecisiete volúmenes de traducciones de poesía. Hasta su muerte, se lo consideró uno de los poetas más relevantes de su tiempo y sus versiones de poetas norteamericanos signaron el gusto de la época.

Esa apoyatura, por así decir, en citas o alusiones a otros textos, irá cobrando una mayor nitidez y los momentos de expresión o de expansión sentimental se irán desplazando hacia una actitud irónica, donde las frases del “yo” se analizan y se juzgan con el mismo rigor que las frases de otros.

Este avance hacia una poesía conceptual, más bien reflexiva, podría encontrar su punto de autoconciencia y su culminación en el poema que se titula: “Cuando la idea del yo se aleja” (*El ojo*, 1963), donde se narra un desasimiento de la intención de expresarse, de las dificultades de la elocuencia, sin que el tema, de todos modos, se aleje demasiado de la primera persona. Dice: “De lo que va adelante / y de lo que sigue atrás, / de lo que dura y de lo que cae, / me deshago” (Girri, 1978, p. 46). Sin embargo, el despojamiento de cierto sentimentalismo, que indica la subsistencia en el poema de la palabra “corazón”, no impide la definición subjetiva por medio de la negación. En la privación de palabras, en la abjuración de frases, queda algo, que se define como “blando organismo, entidad / que ignora cómo decir: ‘Yo soy’”. Vale decir: se escribe una suerte de teología negativa de la voz del poema, donde el nombre del ser se expresa mediante la supresión de toda afirmación. Abolidos el nacimiento y la vejez, los avatares de una vida, el resto no puede afirmarse como un yo; y sin embargo, esa imposibilidad de decir “yo soy” es la superación de los límites actuales, de los actos. A fin de cuentas, escribir, hablar son acciones, y por lo tanto no pueden definir el ser, que no está hecho de gestos ni de palabras. El poema termina en una sentencia bastante conclusiva, separada de la larga frase argumentativa sobre el distanciamiento del yo por un espacio en blanco: “Antes hacía, ahora comprendo” (Girri, 1978, p. 46). No obstante, la dirección señalada en el título, este vaciamiento del yo no es todavía su pasaje a la observación y a las cosas, como se vería casi literalmente en libros posteriores, sino tan sólo el momento de retraimiento, la etapa que desconfía radicalmente de las posibilida-

des de las palabras para manifestar un estado subjetivo o una intimidad identificable. Anteriormente, la sospecha acerca de las palabras se revelaba como violencia sobre los lugares comunes del sentimiento. El duelo, el amor, la melancolía, eran rodeados de sus motivos típicos, pero luego eran disueltos, separados de las metáforas que la lengua poética no dejaba de repetir. Como si el poema dijera siempre: esto, el ánimo, la soledad, la muerte del otro, se dijo así, pero nunca es eso...

Por lo tanto, en la época de la idea del yo, que podría abarcar desde el primer libro, *Playa sola* (1946), hasta *Examen de nuestra causa* (1956), se examina ese objeto, que es el sujeto que escribe pero que tiende a tratar el tema de lo que supuestamente se vive, sin dejar de procurar salir de su limitación. Ante la pregunta acerca de quién habla, se responde con esta otra pregunta: ¿quién es el que vive, el que hace ciertas cosas?

En el libro que plantearía un momento de criticismo del yo, sin llegar a postularse aún como su alejamiento, en *Examen de nuestra causa*, es posible ver la necesidad del desplazamiento. Los temas de los poemas a la madre, a la soledad, a la desesperación, que aparecen en los primeros cinco libros, raudamente publicados entre 1946 y 1952, son sometidos a examen; y la primera persona del singular ya en el título se vuelve un filosófico “nosotros”. La causa que se examinará, la que se defiende, es obviamente la escritura, la poesía. Pero el examen intenta definir mejor su contenido, los elementos que la componen. Se trata de darle claridad al objetivo de la tarea antes que de poner nuevamente en escena lo subjetivo de su impulso. Y la sección principal de dicho libro se titula “Soy lo que hago”. Es decir, no se aleja la idea del yo, sino que se describe como un resultado de los actos: el yo es un efecto de escribir “yo”. Sin embargo, no serían esos los límites del mundo, que no coincide con el lenguaje. “Lo que hago” implica más que lo dicho y lo escrito, una suerte de anticipo de la comprensión que se dará después pero que ahora se ilumina por los

efectos de la acción. El poema que le presta su título a la sección reitera: “Soy lo que hago, / lo que hago me cambia / y adviene entonces / un reverbero, una descarga, / desde alguien presente en mí, / alerta y llamado / del mismo hombre que soy” (Girri, 1977, p. 181). Desde lo hecho retorna hacia el que hace una definición de quién es, para usar una formulación tan intrincada como el entimema de estos versos. El cuerpo llama, alerta, gravita “hacia lo bajo” y se hace presente en el pensamiento o en la dicción del que dice “soy”. Pero a la inversa que en la versión negativa, donde la comprensión implicará el alejamiento de toda imagen positiva del yo, en este caso el encuentro del límite, el rebote o la descarga, el alerta del cuerpo no negarán sino que definirán al hablante. La conclusión para esta antítesis entre el que es y el que hace esboza una solución, una figura afirmativa: “No reniega, / no frena el alma ese caudal, / y aspirándolo / fija un instante mi contorno” (Girri, 1977, p. 181). Claro que la unidad no dura más que un instante, aquel en que el poema pudo asomarse a comentar un mundo hecho de acción y de intimidad, simultáneas.

Pero el análisis subjetivo, desde la confesión velada hasta la búsqueda de cierta impersonalidad, no es la única cuestión en la poesía de Girri, sino que tiene siempre al lado, a veces en otros poemas, a veces en el mismo que trata del yo, una cuestión de lectura: citas, glosas, alusiones, y en cierta etapa, como culminación antes que como principio, imitaciones. Los primeros poemas no se parecen a nada, y lo leído allí se somete a su disonancia particular, se desasemeja, con perdón del neologismo, y no parece ser un modelo; pero progresivamente, junto al crecimiento de la importancia de las traducciones en su escritura, la lectura de otros poetas o la experiencia de otras artes pueden dar el motivo, el tono, y hasta el inicio de su forma al poema. “El motivo es el poema”, afirmará Girri en esa época madura (sección central y en prosa del libro del mismo título de 1976, pero también sección reflexiva al final de otros libros, en *Lo propio lo de todos* de



1980, y en *1989/1990* de 1990). Algo que también podría entenderse como: el tema es la poesía. En un libro singular, el único totalmente en prosa que Girri quiso incluir en su *Obra poética* (6 volúmenes en Corregidor entre 1977 y 1992), se comenta, se reflexiona acerca de la escritura de otro libro. *Diario de un libro*, publicado en 1972, se propone registrar “mediante anotaciones diarias, esquemáticas, cuanto se relaciona con [otro] libro” (Girri, 1980, p. 9), *En la letra, ambigua selva*, también de 1972; por lo tanto, se trata de tomar nota de los pensamientos, lecturas, vacilaciones y afirmaciones que tenían lugar mientras se escribían los poemas. En la entrada del 7 de enero (todo el libro se refiere a algunos meses de 1971), Girri invierte una sentencia de Eliot, que se parece demasiado a un lugar común.

Sarcasmo de Eliot: Mientras los jóvenes imitan, los viejos roban. Verosimilitud de lo contrario. 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* (Girri, 1980, p. 14).

No habría pues “originalidad”, en la forma de una autonomía adquirida, pero de alguna manera previa, como si hubiese un origen anterior a las formas empleadas, sino que en el principio se imitó, tal como quiere Eliot, como un aprendizaje juvenil, aunque luego viene la verdadera imitación, que implica una tensión, una lucha contra los límites. Se encuentra entonces la originalidad como producto de la imitación. Algo no sale del todo semejante con respecto al modelo: se encuentra entonces la manera. Pero el proceso resulta interminable; a partir de allí, en todos los puntos, se busca salir de la manera propia. El desafío consistirá en intentar apropiarse de lo más ajeno, para que la simple manera de imitar se vuelva un instinto; de modo que la *mímesis* es el origen de la *poiesis*.

En unas notas sobre retórica, Nietzsche escribió: “La *imitación* es el medio de toda cultura, mediante el cual se genera poco a poco el instinto” (Nietzsche, 2000, p. 220). Lo cual podría entenderse, como en el lugar común al que alude Eliot (“los jóvenes imitan”), que en parte tiene un lejano origen en las primeras observaciones de la *Poética* de Aristóteles sobre el modo en que los niños aprenden imitando. Pero Nietzsche, al igual que Girri, supone una imitación infinita, un origen mimético de toda sensación de originalidad. El comportamiento estético es mimético. Y escribir sería siempre imitar, o sea leer. El título del libro sobre el que trata el *Diario* parece apuntar también hacia el motivo del maestro, lo que se sigue, lo que se admira. La imitación pone al maestro en su lugar, pero por eso con tanta frecuencia dicho maestro es un muerto. ¿Qué significa la “ambigua selva” de la letra si no es la *selva selvaggia* de Dante, a la espera de Virgilio? Se lee a otros poetas, se los traduce como forma extrema de lo mimético, para encontrar en la letra lo más propio, que en la medida en que se pudo salir de la manera limitada, la supuestamente espontánea, podrá suponerse que es lo de todos (aludimos a otro título que también es una afirmación: *Lo propio, lo de todos* de 1980). Más adelante, Nietzsche agrega: “¿Qué poder es el que nos obliga a la imitación? La apropiación de una impresión extraña a través de metáforas”. O sea que el desafío de imitar puede ser estimulado por la rareza del objeto, aunque también porque lo extraño es ajeno, implica una “forma de imaginación muy distinta a la del imitador”.

En cierto modo, desde los primeros libros de Girri hay imitaciones explícitas, pero que son más bien efectos de lectura, no intentan salir de la forma propia para encontrar otra imaginación formal. El comentario de lo leído tiene el mismo ritmo y el mismo tipo de metáforas que la expresión de un supuesto acontecimiento personal. Por eso resulta emblemático, aunque no ejemplar en tanto que no deja de ser un poema raro dentro de la obra de Girri, el que se titula precisa-

mente “Comentario”, que glosa el mito de Atis y Cibeles mencionando las versiones de Ovidio y de Catulo. El poema aparece en una sección titulada “Poética” dentro del libro *La penitencia y el mérito* (1957). Tiene una cuasi regularidad rítmica inusual en su estilo, aunque no se trata de versos medidos. La mayoría oscila entre las once y las quince sílabas. Esta oscilación cuantitativa impide ver una acentuación de las coincidencias entre frases y versos, al igual que ciertas recurrencias de sílabas marcadas y tónicas entre versos de once, doce y trece sílabas que a menudo tienen la cesura interna en el mismo lugar. Quizá haya un intento de imitar el rarísimo metro galiambo, de cuatro pies con la mayoría de sílabas breves, cuyo único ejemplo en la poesía latina es precisamente el poema 63 de Catulo que cuenta el mito de Atis, y uno de los más extensos suyos. Aunque seguramente Girri estuviera comentando traducciones o incluso resúmenes.

Luego de un extenso desarrollo original, donde se traduce el mito a sus posibilidades alegóricas, donde la diosa “es el movimiento, / lo fértil, los múltiples senos de la tierra” (Girri, 1977, p. 253), y se describe el destino del muchacho, las variantes de su muerte o transformación en objeto natural, el poema concluye diciendo que ninguna opción es más cierta que otras: “Nadie lo sabe, los hechos acontecen, / las interpretaciones no son los hechos.” (Girri, 1977, p. 254). Lo que no deja de ser irónico, ya que no se ha intentado más que comentar el mito: la diosa enamorada del muchacho, el casi adolescente que sigue a otra, una ninfa, el castigo que recibe, la automutilación y la transformación en árbol.

Todas las variantes del mito son interpretaciones, sin ningún hecho que las preceda. Tras un espacio en blanco, el oscilante mito recibirá matrices más estrictas, los estilos personales. “Allí se inmiscuirá la poesía”, escribe Girri. Por un lado Ovidio, con “su retórica / elegante, vivaz, plagada de astucias”, quien la da a la historia “una movilidad casi teatral”, y convierte el mito en otro ejemplo de su pro-

yecto plástico que hace ver el universo como un espacio de constantes transformaciones, donde finalmente la razón, si existe, no es accesible al ser hablante, efímero, presa de impulsos. Por el otro, Catulo, que hace hablar al castrado, a los coros que habrá de fundar en los ritos de la diosa madre, y encuentra posibilidades de expresión lírica en esos cuerpos juveniles confusos, andróginos, por lo que, anota Girri, “lloró con el pastor iguales penas”. Y concluye: “Catulo no podía salirse de sí mismo.” (1977, p. 254).

El poema completo, el “Comentario” tiene tres partes: el mito, desplegado desde un nosotros que intenta darle algún sentido natural, pasional, fuera de toda religiosidad; la crítica que juzga los poemas latinos, sus estilos, sus apropiaciones de un mito que no importa en sí mismo, que es el motivo del poema, la posibilidad de lo nuevo para la subsistencia perpetua, la ilusión clásica del poeta efímero (hay ironía de nuevo: “nuestro mortal salió de una almendra”, afirmó Girri en la primera parte de su poema); y por último, la evaluación de las comparaciones entre el mito como surgido del enfrentamiento entre individuos y formas naturales, que se unen y se disocian fatalmente, y los poemas de un arte llevado hasta el extremo de su forma, de su cuidado expositivo. Las opiniones sobre la justicia de la diosa, que castiga al pastor, mortal al fin, por irse con otra, no importan. Las posturas de Ovidio, el fatalista, y de Catulo, el apasionado, no dejan de ser retóricas, alas para sus impulsos métricos, metafóricos y sintácticos. Pero ¿qué queda después de eliminado el arte, “el ritual de gozar de un arte inamovible”? (1977, p. 254). Ya es lejana la posibilidad de un goce en ese ritmo inaccesible, en una lengua difícil de traducir sin muchas mediaciones. Pero el mito quizás siga diciendo algo, y a Girri le reitera el “escándalo de la soledad”, parafraseando uno de sus títulos: la condena de la unión amorosa a su disolución, trágica o cómica, hierática en Ovidio o patética en Catulo. El mito se transforma finalmente en hecho, en un dato no interpretable: “repetimos la fábula, sentenciamos”.

dos, / conformando dos en uno y negándonos / no bien el abrazo afloja su exigencia / para buscar más lejos lo que ya no encierra” (1977, p. 254).

Así termina ese “comentario”: el sexo es un hecho, todo el resto es interpretación, incluso la poesía. El poema se torna entonces en una ascesis verbal, un análisis de las interpretaciones para aclarar algo que se parezca a un hecho, aun cuando se sepa que las palabras no pueden sino postular el acercamiento a las cosas, sin mencionar tampoco que la tendencia a la unión con el otro, el deseo, está muy lejos de ser una cosa o un hecho, y tal vez le deba mucho a las interpretaciones. Lo leído sería una manera de comprender la distancia entre poesía y deseo, entre retórica y apasionamiento, sin que se llegue a descubrir sino que hay unión en la constancia de su separación. Ni retórica sin pasión, ni poesía sin deseo.

En este caso Girri traduce el mito antiguo, relee a los poetas que lo hicieron variar y resonar, sin que esté imitando la forma plástica de esas poéticas. Aún debe aprender a ver, traduciendo un estilo moderno, más objetivo, en busca de subordinar las ideas a las cosas, observando antes que opinando. Esa imitación productiva será encontrada en la poesía norteamericana del siglo XX, sobre todo en William Carlos Williams, aunque también en Stevens, Lowell y otros.

Esta distancia entre la expresión y el comentario juveniles y la observación, la glosa y la imitación de los años de madurez, por así decir, también es motivo de reflexión en el *Diario*. En la entrada del 27 de enero de 1971, escribe: “Veinticinco años desde ‘Playa sola’. Un cuarto de siglo de tomar, línea tras línea, conciencia de lo inagotable del pequeño margen que nos fue concedido” (Girri, 1980, p. 23). Y aunque el margen persista, insista, ¿se puede decir que se aprendió algo? ¿Puede afirmarse, como lo hacemos aquí, que la expresión se logra años después a partir de la observación y de la imitación antes que del estado anímico? En esa mismidad de lo que se hizo y lo que se hace, Girri reconoce una posible diferencia, una mayor autoconciencia dentro de

la recurrencia estilística y las limitaciones temáticas. Ahora el margen reducido sabe que lo es. Escribe: “Se termina por conocer la diferencia entre aficionados y profesionales. Entre los que se permiten no ver la precariedad de sus logros, y los que escriben el poema, advierten su insuficiencia, respiran hondo y vuelven a zambullirse” (1980, p. 23).

De alguna manera, en Girri, los raudos libros iniciales se afirmaban más como logros, que como promesas de logros, mientras que la percepción de la insuficiencia es una virtud de la época de la resignación viril, como diría Lukács (1999) sobre el escritor de novelas. Por eso la imitación adquiere otra característica: no se trata ya de robar versos o temas porque la obra propia lo exige y todo le está permitido, porque se cree en el impulso original como si fuese el ejemplo máximo de lo excepcional, sino más bien de simular el verso ajeno, asomarse sobre el jardín de temas extraños, para que lo poco que se puede hacer al menos aspire a girar en distintos ángulos, se dé a conocer, pueda sentirse en ese leve distanciamiento que dará lugar al poema. No se puede garantizar, aun así, aun un cuarto de siglo después de empezar, “que el poema logró una coincidencia entre lo que nuestra mente ve en él y lo que los ojos leen” (Girri, 1980, p. 23). Pero esta percepción de la imposibilidad de juzgarse, de leer lo propio como se lee lo demás, implica una modificación. El poeta avezado, que aprendió por reiteración, proponiéndoselo o a la fuerza, como un mono kafkiano al que Girri cita, se hundirá de nuevo en la escritura, sabiendo, o más bien intuyendo “cada vez menos por qué se hace lo que se hace”, acentuando “la convicción de que no se puede hacer sino lo que se hace” (1980, p. 23).

Sin embargo, más allá de las semejanzas, que obedecen al margen del estilo, a lo que no se elige, desde las alegorías morales de los comienzos a las impresiones morales, casi de observación antropológica de algunas décadas después, se producen notables variaciones. Es como si el poema tomara aire, se expandiera, diera lugar a más voces,

viera y escuchara más. Al menos es lo que se puede deducir de una sencilla comparación entre dos posibles acercamientos a un objeto, si es que la palabra “playa” designa la misma cosa en distintos poemas. El poema “Playa sola” se incluye en el libro homónimo, de 1946, y su declaración de angustia existencial, por así llamarla, se volvió emblemática del poeta que entonces empezaba a publicar. Consta de dos fragmentos que son introducidos por este verso: “Vivo execrando la esperanza” (Girri, 1977, p. 44).

Ahora bien, nada en el poema parece aludir a un referente preciso, exterior y paisajístico. No hay en verdad allí ninguna “playa”, por lo que se toma esa palabra tal vez en un sentido alegórico. La “playa” sencillamente sería un espacio poco fértil, plano, sin accidentes. Y si está “sola” será porque no se está en una hora propicia para frecuentarla. No hay ahí nadie más que el hablante del poema, que execra la esperanza. Se acerca la noche puesto que se mencionan “atardeceres resignados” que también parecen aludir a la desesperación, al ánimo descendiente del poema. El hablante dice “vivo”, pero todas las proposiciones que enmarcan esa vida parecen negar las posibilidades de persistir, de subsistir (seis años después, en el libro *Escándalo y soledades*, podrá afirmar en cambio la materia cambiante del yo, una especie de curiosidad por el devenir que alienta, si no esperanzas, cuanto menos expectativas, en el poema que se titula con su primer verso: “Subsistiré, subsisto” (Girri, 1977, p. 163), y donde luego dice: “la permanente degradación / me empuja al cambio”.

En la escena vacía de “Playa sola”, se esboza la fantasía de un final, de un estado que ya no espera nada, ningún cambio, ni tentativas de conservación de algo que se dedica sólo al antiguo verbo de execrar. Dice: “como un hombre de ciencia y alma crispada, / despojado como un suicida” (1977, p. 44). Pero son apenas comparaciones, pues la posibilidad de negarse a experimentar aparece en los momentos de lucidez, cuando las ilusiones caen junto con las tardes, ante la certeza

de que la soledad no es un estado casual sino necesario, aunque muchas veces velado por proposiciones acerca de la vida, lanzadas hacia imágenes del futuro o del pasado. En su aislamiento por naturaleza, el yo se siente irreal, desconectado de la “playa” a la que está destinado en un presente perpetuo, y extiende la tonalidad de una inexistencia potencial “sobre las cosas comunes pero que me son ajenas”. Es decir, las cosas son ordinarias, habituales, pero no comunican ni forman una propiedad en común, ni la “zozobra” ni la “pobreza” son cosas que se puedan entregar a otros como si estuvieran ahí y fueran tangibles. Sin embargo, el solitario, sin esperanza quizás, escribe su primer libro, lo arma, pone al final el poema de la desesperación. Pero si la esperanza puede execrarse quiere decir que subsiste, existe porque está en los límites del acto de vivir, al borde de una playa que no sería entonces infinita.

Escribir es pasar de la caída anímica a su forma simbólica, es encontrar la playa sin esperanza pero que al menos brinda una imagen. La alegoría sentimental del poema termina así: “Es mi fe, / mi penetrada fe en acecho, / que desciende, desciende” (1977, p. 44). ¿Se trata acaso de la fe que impulsa a escribir, la fe en el esclarecimiento de los estados anímicos a través de palabras puestas en negro sobre blanco? Sin dudas que el descenso no podría ser el de la mano sobre la hoja, pero la penetración en ella, en su opacidad, se parece a una inscripción, una marcación.

Treinta años después, y tras una veintena de libros de poemas, aparece una escena de playa, literal y ligeramente tomada como tal, que no se parece a la tonalidad ni al modo de expresión del poema final de aquel primer libro. No hay soledad ni vacío en la escena, el yo se ha vuelto un observador y trata de entender, clasificar, describir lo que ve. El poema se titula “Solsticial” y se instala así en el verano: “Perplejidad de la bañista / de enero a marzo, / guiñar de ojos, / meneo de pies, / manos que hacen señas” (Girri, 1980, p. 319). Una mucha-



cha, la bañista, es el objeto del poema, aunque también es el sujeto, la protagonista; se ofrece a la mirada de los “activistas del amor”, pero debe elegir y tal vez descartarlos a todos, ya que pareciera imposible separarlos de sus estereotipos. La bañista perpleja sale de la espuma; “Anadiomena”, único nombre que se le da. Los deseantes la rozan, le exclaman o le proclaman arengas, melodías, apremios, balbuceos, la soberbia y la debilidad a la vez o alternativamente, pero la perplejidad, la irresolución no parecen tener un final. El poema termina con dos largas preguntas, retóricas porque describen lo que la escena sólo puede sugerir para un observador cuyo ingenio encuentre frases ocultas en los meros gestos. ¿Qué hará la bañista? ¿En qué consiste su perplejidad, su dilema irresuelto? Girri la hace preguntarse entonces: “¿optar por uno / de los que la cubren con arengas, / elevados tonos donde los ‘Nunca’ / suenan a excesos afirmativos / y los ‘Siempre’ a nunca?” (1980, p. 319). En esta pregunta parece establecerse la generalidad de la promesa, su énfasis basado en el elogio excesivo. La temporalidad ilimitada, que se promete, se parece demasiado entonces a una negación del tiempo vivido. En el instante presente del verano, no habría posibilidad de conciliar lo dicho con el acto buscado, el roce de un encuentro inesperado. Es posible deducir que ella no se decidirá por alguien tan general, la promesa sin tiempo.

En la siguiente pregunta hay una alternativa; por lo tanto, si hay dos, quiere decir que los pretendientes se precisan más, dado que se limitan entre sí. Por algún detalle de su tipología, se los podría llamar el musical y el lírico. Se trata de elegir “entre aquel / cuya música es la de Don Juan, / disolutoria, edípico / que ofrece amarla para dar en ella / con la irre recuperable madre”, o sea que pretende encantarla con la música de un destino, hacerle olvidar su propio límite en la melodía, en la idealización de un sentido menos representativo, entonces los contornos de la bañista se difuminarían, sería más una imagen ideal y menos un caso del azar veraniego. O bien ella podría escuchar a otro,

que le habla, que “la apremia y persigue balbuceando / en lo paródico, en la veleidad / inspiradora: / Ay de mí, qué furor / es éste, amor, que ninguna hierba cura”. En esta exclamación, se da la justificación del poema, la frase inspiradora, probablemente dicha hace siglos, en otros idiomas. Porque este que balbucea es el flechado por Eros, el que lanza inspirado los más dulces lamentos.

El poema no dirá más, pero quizá sugiera, aunque la perplejidad de la bañista no se resuelva, que el perseguidor balbuceante, el que se siente afectado hasta la conmoción, merecería el triunfo antes que el donjuanesco que ofrece el premio de volverse un ejemplo de la belleza. El “furor” y la “hierba” están unidos en su origen, el cuerpo junto a la espuma, sus gestos, señas, ojos, pies; el veneno y su cura dependen de una decisión para nada racional, lo que el verano le dicte al oído de la que recibe tantas solicitudes o acaso las inventa para no tener que decidir otra cosa que su propia existencia afirmativa. De enero a marzo, bajo una nube de furor cálido, música y danza, exclamaciones y persecuciones, el verano asume la figura de ella, el motivo del poema. Y más allá de la viñeta, de la maestría retórica que contiene, nos importa advertir la distancia de tono, de forma, de perspectiva ética entre dos playas, una nombrada pero que no existe, la otra real, pero que es un lugar sin nombre para la afirmación del presente.

Puede conjeturarse que entre 1946 y 1978 Girri ha ido buscando un tono más impersonal a partir de dos influencias: por un lado, la de su propia reflexión en prosa (*Diario de un libro* de 1972 y *El motivo es el poema* de 1976) que también indica el movimiento inverso realizado en la escritura, o sea convertir fragmentos de prosa ajena en la materia de sus versos; y por otro lado, las ideas y las poéticas de la poesía norteamericana, desde la noción de “correlato objetivo” de Eliot, pasando por la utilización de conceptos cuasi filosóficos en Wallace Stevens, hasta los efectos en William Carlos Williams de su famoso lema “no ideas, salvo en las cosas”. Y esta adhesión a una

“poesía de observación”, junto a la sustitución parcial de la expresión lírica por la reflexión conceptual, acompañan la constante práctica de traducciones de esos poetas y otros de la misma lengua que no están alejados de sus preceptos. Por lo tanto, el arco que va desde el poema “Playa sola”, con su alegoría moral, y su ausencia de datos sensoriales, hasta “Solsticial” que surge de una observación y una reflexión sobre escenas, comportamientos y clasificaciones de frases, pasa por la postulación de aquel modernismo norteamericano que Girri ha decidido, de alguna manera, acatar. Si la emoción es el deseo erótico, la atracción de los cuerpos, la perplejidad de la elección sexual, e incluso las retóricas del amor, la bañista del poema será su agente y su correlato objetivo. Así lo decía Eliot en un ensayo temprano sobre el que volvió a insistir más adelante:

La única manera de expresar la emoción en forma de arte es encontrando un “correlato objetivo”, dicho de otro modo, un grupo de objetos, una situación o una cadena de acontecimientos que habrán de ser la fórmula de esa emoción concreta, de modo que cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensorial, se den, se evoque inmediatamente la emoción (Eliot, 2004, p. 253).

De manera que el efecto artístico se produciría por una adecuación, que acaso de modo idealista y en razón de su teoría del símbolo, Eliot pretende que sea “completa”, de lo exterior y lo sensible a la emoción. Sin embargo, si bien en Girri puede verse esta progresiva importancia mayor de lo observable, del dato sensible, quizá no se busque tanto en su caso suscitar estados emotivos, dramáticos –no olvidemos que Eliot está hablando de *Hamlet* cuando formula su teoría del correlato, que entiende más como símbolo que como cosa sensible cualquiera–, sino que quizá se trate de inducir a una meditación, un poema que diga algo de la poesía, una poesía que diga algo sobre los estados del pensamiento y sobre las relaciones entre las palabras, el cuerpo y las cosas. De manera que las ideas de Girri se encuentran

así bajo la forma de la observación: lo visto, lo escuchado e incluso lo leído darán lugar a ideas, que a su vez podrán salir al exterior, manifestarse objetivamente o iluminar los recovecos de su propia “casa de la mente”, para recordar su título de 1968.

Este acercamiento a una poesía de observación, en busca de un distanciamiento de la idea del yo en el discurso del poema, encontrará un momento de máxima explicitación en el libro *Homenaje a W. C. Williams* de 1981, donde las traducciones de dicho autor van acompañadas de poemas propios que imitan su tono o que incluso toman como punto de partida algunos de sus versos. Pero ese libro de doce “versiones” y dieciocho “tributos” es también producto de una extensa dedicación a traducir poesía de lengua inglesa, sobre todo del siglo XX, de la que W. C. Williams sería un ejemplo supremo.

A partir de *El ojo* de 1963, en una docena de libros subsiguientes aparecen al final “versiones”, casi siempre de poetas norteamericanos o ingleses (más de treinta poemas) y con pocas excepciones de otras lenguas (tres de poetas japoneses, traducidos del inglés, y cuatro de Eugenio Montale). Sin mencionar, además del homenaje a Williams, otro “Tributo a W. S.” (por Wallace Stevens), como sección de uno de los últimos libros publicados por Girri (*1989/1990*, de 1990).

El *Homenaje a W. C. Williams* (1981) es además un libro de reflexión poética en el cual, nuevamente, el motivo es el poema, pero que a su vez permite componer la meditación conceptual sobre la forma de una lírica con la percepción sensible, algo que se continuará en el libro inmediatamente posterior, justamente: *Lírica de percepciones* de 1983. Por otra parte, las traducciones, de poesía norteamericana sobre todo, corren al lado y en cierta forma orientan las modificaciones de la obra, como si Girri hubiese necesitado de esos modelos extranjeros para dar a conocer el tipo de gusto requerido para leer sus propias composiciones, confirmando así la frase de Wordsworth que cita, aunque irónicamente, en el *Diario de un libro*: “Cada poeta debe

crear el gusto mediante el cual pueda ser comprendido” (Girri, 1980, p. 54). Y en este caso, más lúcidamente, “crear” consiste incluso en traer a la lengua propia los originales que suscitan su gusto por la poesía: originalidad e imitación son casi funciones intercambiables.

Se trata más bien de efectos de lectura (las traducciones leídas como originales, los supuestos originales que no saben que en realidad imitan). Girri anota: “Distribución de los papeles por el azar. A unos el de imitadores, a otros el de imitados. La mejor ocasión de originalidad es obrar disponiendo con libertad de lo presuntamente propio y de lo ajeno” (1980, p. 53). De todos modos, el resultado seguirá siendo el mismo, puesto que un estilo basado en la imitación de otros estilos no deja de ser el que es. Inclusive, mejor sería dar cuenta de los estilos en que se basa lo propio, hacerlos conscientes, explícitos, puesto que nada es menos original que la creencia en la originalidad. Y el supuesto original, ignorando que imita se parece más a un modelo que prefiere perseguir en lugar de analizar. “Homenajes” y “tributos” entonces, a medio camino entre “versiones” de poemas ajenos y “lo propio”, serán análisis del gusto y orientaciones para conducir la originalidad hacia su conocimiento, aunque éste siempre sea parcial. En la medida en que más elementos extraños puedan conocerse, es decir, utilizarse al escribir, tanto más amplia será la zona de la poesía que se recorre, que se cultiva. Williams y Stevens, como polos magnéticos de la poesía de Girri, la expanden desde su expresión intelectual hacia los órganos de los sentidos y desde la elocuencia latina hacia la sentencia anglosajona.

En sus “tributos” a Williams, Girri introduce algunos motivos de las “versiones” incluidas en el libro, aunque no sus temas. Así, la traducción del poema “Cada día”, en el que Williams piensa en Aristóteles y atraviesa un jardín, mira el pasto descuidado, un árbol, concluye: “Ninguna rosa es segura. Cada rosa es una / y esta, distinta de otra, / abierta del todo, casi como un plato / sin taza. Pero es una rosa, color /

de rosa. Se la siente rotar lentamente / sobre su tallo espinoso” (Girri, 1984, p. 136). Aunque las conclusiones sobre el poema no están en él, se deben acaso extraer del comienzo, de la expresión de un deseo imposible: que el poema ditirámbico tuviese un estudio de Aristóteles «o que se conservaran sus apuntes», en contraste con la estrofa intermedia, el pasto crecido, el descuido, y de pronto la incierta rosa, pero que existe. No es un tratado de lírica recuperado, ni corrige la hierba desordenada de un jardín ajeno, pero ahí está, no es segura, la rosa del color canónico, abierta, absorta en la lentitud de su existencia que se cuenta en días. Girri no hace un poema a la manera de Williams y su tributo es casi un gesto, una alusión que sería imperceptible si traducción y homenaje no coexistieran en un mismo libro. El poema se titula “Expectativas al mediodía” y comienza así: “Para enlazarte, conectarte / con una madreSelva, / su inmutable / exterior de sarmen-tosa / y velluda mata, / trepadora y tierna, / y con lo exteriormente / vivo de una rosa, tallo espinoso, / hojitas” (1984, p. 111); luego el poema despliega su única, extensa frase, abriendo a derecha e izquierda, con desplazamientos gráficos del margen además de la abundante puntuación, el contraste o la yuxtaposición de ambas plantas, y sobre todo posibles maneras justamente de enlazarse o conectarse con ellas, que pasan por el cuestionamiento de la percepción.

Mientras que en el “día” de Williams el voto ocioso de que se encontrara una poética antigua para la poesía individual, no teatral, es borrado por la impresión, la cosa sensible que es la rosa, su color, su movimiento que no se puede ver, y de alguna manera se esfuma la idea del tratado y el deseo de un orden en jardines de pasto demasiado crecido, salvajes, y queda el “tallo espinoso”, la apertura de la flor, o como reza el lema de su poética, que es el epígrafe en inglés del libro de Girri: “¡Dilo! No ideas salvo en las cosas” (1984, p. 99). Girri, en cambio, duda de una percepción inmediata, y en su frase se manifiestan dudas, escépticas, empiristas o trascendentales: si “madreSelva y

rosa que sólo / lo serían en el mirar de tu subjetividad” (1984, p. 111), y por lo tanto no existirían si no fueran vistas, puesto que su forma coincide con su visión; o bien si al tocarlas, a pesar de la advertencia del tallo espinoso, se les reclama enfáticamente: “*Ya que fuera del vacío / no hay forma alguna, / y no hay / vacío fuera de la forma, / y no hay / objetos: ni la madre selva ni la rosa lo son*” (1984, pp. 111-112; cursivas en el original). Las cosas no están entonces más a la vista que las ideas, imágenes del pensamiento e imágenes de los sentidos. Pero la pregunta final asegura en todo caso la existencia del poema, como expectativa de un objeto independiente, rotatorio, ofrecido como forma para el pensamiento. Girri pregunta: “¿qué ilumina mis dedos, qué vibra / desde los desiguales bordes, extensos pedúnculos, / carnosas bayas?” (1984, p. 112); y se contesta con un mandato, similar al de Williams pero de orientación diferente: “Dilo, memoria, dilo”. Los elementos que aparecen como cosas en el poema no serían objetos de la percepción, sino motivos en la memoria, motivaciones en las palabras. ¿Cómo puede decir la memoria un tallo, unas hojas, la armónica asimetría de una flor? A través del poema, en el retorno de unas expectativas, y eso acaso ilumina los dedos del que escribe, le devuelve la percepción de las plantas en un mediodía, sin sombras, como un perfume recordado, reconocible.

Aun cuando las alusiones o las citas sean más amplias e incluyan el mismo tema del poema homenajeado, como en los dos que Girri titula “Ventaja del que ha muerto” (1984, pp. 116-118), que glosan el comienzo de la “Canción de primavera” de Williams “El que ha muerto / tiene una gran ventaja / sobre los demás” (Girri, 1984, p. 138), de todos modos, lo propio no deja de surgir inevitablemente. Así, inclusive, se ha podido llegar a decir que las numerosas traducciones de poesía norteamericana de Girri, de distintos autores, tienen entre sí una semejanza estilística. Se trazaría en tal sentido esta equivalencia: el traductor como autor; que necesariamente hay que invertir para

comprobarla: el autor como traductor. En un breve prólogo al *Homenaje a W. C. Williams*, justamente, Girri lo enuncia: “la idea era que en rigor ningún escritor repite jamás las frases que leyó o escuchó, las reescribe; expresar es reescribir” (1984, p. 97). Como si la elección de las frases leídas o escuchadas implicara ya la orientación de quien las retoma, fuese una traducción de una lengua de todos a la parcialidad de un modo de expresión. El acto de volver a escribir la frase ajena se convierte en la aclaración de lo propio. ¿Por qué precisamente esa frase, entre las infinitas que se recorren y se olvidan, requiere volver a escribirse, solicita un imperioso desglose? En todo caso, lo que importa es el proceso que va de la lectura a la escritura, la observación de ese modo de hacerse del poema. El resultado finalmente es una versión, como si se tratase de una traducción cuyo texto original se ha vuelto inaccesible o bien aguarda nuevas versiones que permitan conjeturar de qué se trata con mayor precisión.

En una entrevista con Enrique Pezzoni, que Girri agrega a su libro, “El hacedor en su crítico”, esta preocupación por el proceso de escritura, por la observación dirigida a la actividad de “hacer” poemas, es señalada desde un principio. Y Girri saca la siguiente conclusión de sus libros de la década de 1970 acerca de cuestiones de poética, por así decir: “En síntesis, tanto los poemas cuanto las reflexiones en prosa apuntan a una intencionalidad bien clara, la contemplación del objeto poético como producto y como proceso” (1984, p. 145). Ante lo cual Pezzoni observa que estas nociones de producto y de proceso se relacionan tanto con la lectura como con la escritura; y luego establece: “La lectura como una puesta en marcha de una maquinaria de significados. La lectura como una traducción del texto...” Girri lo interrumpe: “De hecho, desde un gesto cualquiera hasta el acto de crear, todo es traducción” (1984, p. 145).

El gesto, la simple percepción, traducen el mundo para alguien que reflexivamente puede continuar o ampliar su proceso de traduc-



ción hasta conformar algo exterior a sí mismo, el poema. Cuanto más impersonal parezca ese despliegue objetivo de la impresión traducida, más se parecerá a las cosas “tal cual son”. El prólogo del autor afirma con una pregunta la cercanía con el poeta traducido, que implica una semejanza entre modos de traducir el mundo a las palabras del poema: “¿O es presuntuoso reconocer que coincidimos en el afán por la observación, y en querer lograr, simultáneamente, una belleza poética, una verdad material, y una verdad moral, el intento, en suma, de enfrentarse a las cosas “tal cual son?” (1984, p. 97). Esta interrogación retórica confirma el lema de Williams acerca de una búsqueda del pensamiento sólo a partir de las cosas, de su observación. Claro que la percepción implicará la suposición de una moral de las cosas, la que las hace obedecer a lo que son, a su materialidad, pero también a su orientación, su lentitud, su movilidad, su modo de ofrecerse a los sentidos, o incluso su retorno a lo informe, su disolución. Una flor o un hipotético muerto son cosas en proceso, en trance de ser, que se ofrecen a la percepción como la sensible forma de la rosa, o se sustraen a los sentidos como la descomposición subterránea del apacible difunto.

Aparte de los poemas mencionados que figuran al final de gran parte de sus libros, Girri también realizó traducciones más extensas, de libros completos, que reiteran en general a los autores más significativos para su obra. Y además, tales versiones no sólo difundieron a los poetas en cuestión entre los lectores de poesía locales, sino que también enmarcaron un modo de leer, plantearon una ruptura tajante con las poéticas neorrománticas que parecían definir a la generación de Girri. Es posible citar en este sentido dos series de *Quince poetas norteamericanos* (1966 y 1969); *Poemas de Wallace Stevens* (1967); *Poemas de Robert Lowell* (1969); *Versiones* (1974), con cuatro secciones: poetas japoneses, hindúes, británicos y norteamericanos; *Antología de Spoon River* de Edgar Lee Masters (1979); *Poemas de Theodore Roethke* (1980), *Poemas de Wallace Stevens*, *William Carlos Williams* y *Robert*

Lowell (1982); *La tierra yerma*, de T. S. Eliot (1988); y varios volúmenes de traducciones en colaboración, entre los cuales están *Poesía inglesa contemporánea* (1948), *Poesía norteamericana contemporánea* (1956), *Poemas* de Stephen Spender (1968), todos con William Shand; *Poesía italiana contemporánea* (1956), con Carlos Viola Soto; y *Retrato de una dama y otros poemas* (1982), de T. S. Eliot, con Enrique Pezzoni.

El mismo Girri era consciente de la progresiva despersonalización de su poesía, como parte de una búsqueda en la que se procuraba llegar al poema en tanto que objeto verbal eficaz, ya no válido para su adecuación a los sentimientos del autor, sino más bien incitante en su multiplicidad de relaciones, con su objeto, su retórica, su sintaxis y sus reelaboraciones de la poesía y la prosa existentes. Así se lo declaraba también a Pezzoni, poniendo de manifiesto su distanciamiento con respecto a la primera persona de escritos representativos en su momento, como “Soy lo que hago”.

De manera que la actitud general (lo que el poema “Soy lo que hago” expresaría), acaso consista en exigir que la realidad sea lo que pretendemos, y no *lo que es*. Ese poema estaría, dentro de mi evolución, en una etapa intermedia. O bien por carecer yo entonces de suficiente destreza en el manejo del instrumento, o bien porque el trabajo de indagación interior previo a la escritura del poema no había sido lo adecuadamente hondo y lúcido, lo cierto es que “Soy lo que hago” denota un conflicto con la realidad, no una desapasionada observación de la realidad tal cual es. Incluso la construcción, a partir de la primera persona del singular, es significativa. Ese *Soy*, que con los años desaparecería por completo de mis poemas (Girri, 1984, pp. 150-151; cursivas del autor).

¿Cómo sería esa realidad “tal cual es”, que no dependería de un yo, aun cuando el observador, su lenguaje, sean indisolubles de toda observación? Quizás, bajo el influjo de Williams, se trataba de una “poesía de observación” basada en una “lírica de percepciones”, como ya indicamos, pero nunca deja de estar presente otro polo, llamémos-

lo conceptual, influido por Stevens, donde se toma el poema, su lectura, la meditación del poema, la escritura en cuanto actividad como motivos de la poesía. En esa “casa de la mente”, parafraseando un título más, autor, lector, poema y motivo se unen en la constelación verbal objetiva de una cosa hecha en el mundo, no meramente percibida. Y este poema mental tampoco será algo inerte, entra en toda clase de metamorfosis, en sus frases se juega la ficción suprema de un lenguaje que drásticamente se aparta de las descripciones, del uso común, allí donde la lengua de todos se traduce a una singularidad: un poema de Girri no puede ser hecho por otro. Y en el “Tributo a W. S.”, en el penúltimo libro de una larga dedicación a escribir, se encuentra el epígrafe del homenajeado que dice: “Mi intención en la poesía consiste en alcanzar y expresar aquello que, sin ninguna definición particular..., todo el mundo reconoce que es poesía” (Girri, 1991, p. 113). La impersonalidad no terminará siendo tal vez una manera objetivizada de la mirada propia, una idiosincrasia extirpada de las formas expresivas o íntimas, sino la poesía sin atributos, una rareza que no le pertenece a nadie o que es resultado de la larga e inexplicable continuidad de un género milenario. En esa poesía, donde el autor simplemente interpreta ciertos aires en un antiguo instrumento, hay momentos de música y de ficción, expresiones y reflexiones, verso y prosa. Como se puede ver en la complejidad combinatoria, sintáctica, verbal de la etapa final de Girri, precisamente con el poema que abre su “Tributo a W. S.”, titulado “Interludio y fábula”.

El título alude a una interrupción, una suspensión de cierto proceso, que podría ser musical, rítmico, pero que de inmediato el poema refiere a la lectura. Alguien está leyendo: “Cautivo espontáneo, atado al libro, / no lo distraen al morador de la página / conjeturales seducciones” (Girri, 1991, p. 115). Sin embargo, quizá también la lectura, la absorción del lector en el libro, sea el verdadero interludio. De tal suspensión de toda otra actividad que no sea el mundo que lee no lo

distrae ni siquiera el carácter textual del objeto, así como tampoco una especie de referencia de lo que lee. ¿En verdad se trata de una pasividad, leer? En el poema, más bien pareciera un modo de obstinación, un cautiverio buscado. En lo que lee puede haber una fábula, que puebla el interludio con su fauna alegórica o moral. Aparecen entonces “agonistas / que lo convocan sin llamarlo, inerme”; se trata de dos animales, de los que suelen poblar las tradicionales fábulas, pero en este caso no hablan, sino que se diría que escriben, siguen los movimientos de sus propias sintaxis, despliegan sus cuerpos como retóricas, hacen pasos que marcan ritmos. Un dístico separado los presenta, arriba y abajo, “sobre el pino, musitar de grulla, / por huecos de césped, enhiesta víbora” (Girri, 1991, p. 115). Se produce entonces una lucha, un simulacro de combate que se acerca a la danza: fallidos picotazos del ave contra la respuesta agresiva del reptil. La grulla quiso cazar a la víbora, pero ésta se le escapa y hasta intenta morderla, de manera tal que, sin verbos conjugados, pueden tener lugar extraordinarios quiasmos: “desalentada y extenuada / grulla, cacería irresuelta, / ilesa víbora, intacto lustre, / sin menoscabo de astucia” (1991, p. 115). Así, ambos animales regresan a los árboles, a las sombras, a una especie de tregua que no se entrega todavía a la desatención, pues no es esfuma en sus movimientos, en su actual reposo, la posibilidad de nuevos “duelos”. ¿Qué queda de la escena de combate, plumas y picos contra escamas y dientes, que el lector cautivo ha seguido con fascinación? Justamente, una sentencia de fábula, el pensamiento de lo leído, aun cuando todavía la conciencia de una representación moral parezca pertenecer al texto, a sus actores: “vieja / primordial conciencia de haber delectado / cómo en apuros de veras mortales / el valor es ánimo que no cede” (1991, p. 116). La grulla pudo ser mordida, la víbora devorada, pero no cedieron, delectaron una máxima sobre la valentía de perseverar en su ser. No hablan entonces como los antiguos animales que dialogaban en torno a paisajes de bifurcaciones, de

decisiones de actuar o no, de modos de reaccionar, sino que en principio escriben, atacan, contratacan, y luego leen lo escrito, deletrean, sacan conclusiones.

El poema termina en una pregunta, la forma más arcaica y originaria de la elocuencia retórica, no sin antes afirmar que se sigue leyendo y tal vez se trate de un poema. No olvidemos que la sección es “Tributo a W. S.” y que puede pensarse en una serpiente alegórica también en un poema de Stevens, o quizá tan sólo se trata de su poesía en general, “de tanta soltura, lucidez de dicción”, donde por momentos se abre un plumaje de grulla, escudo de alas hacia un costado, y por momentos se muerde o se zigzaguea dejando sólo el “intacto lustre” de la víbora. Al final, de todas maneras, el lector sigue siendo sede de conjeturas, porque no se sabe si saca de la fábula la máxima del valor, del ánimo no concesivo. ¿Leer sin distraerse habrá sido su modo de no ceder? ¿E incluso de no ceder a la facilidad de una moraleja? “De tanta soltura y lucidez de dicción, / ¿cuánto hallaría / legible el extraño, / que grulla y víbora / ganaron y perdieron para instar / a difundir que lo débil / pudiera transformarse en fuerte, / lo fuerte delatarse débil?” (Girri, 1991, p. 116). Pero la pregunta no resuelve el poema, la misteriosa cautividad del extraño que lee, que lo lee, que se introduce de tal modo en el mundo allí escrito que ya nada lo puede sacar, ni siquiera la moral inestable de su fábula, de su tema.

El poema no habla de la debilidad y de la fuerza, de las variaciones de la fortuna y de la necesidad del valor ante los peligros, sino que escribe, hace otra lengua dentro de la lengua común; digamos que ilumina la posibilidad, la dicción, de una forma suprema, que no necesita seducir con temas ni saberes, que compone un ritmo inédito. Una frase de veintinueve versos, donde aposiciones, ablativos, verbos sin sujeto, harían imposible subordinar todo el conjunto movedido a una oración principal, este monstruo que despliega imágenes y conceptos, no pertenece al habla. Y los versos finales de la pregunta sobre

el poema, sobre lo que enseña la poesía, convierten lo legible en un misterio. El poema sucedió, se lo puede reconocer aproximadamente como lo que se llama poesía, legítima rareza. Su debilidad para transmitir un dato que no sea verbal es su fortaleza para hacer más vívidas las palabras, en su resistencia al ataque directo está su acción más perdurable. El poema no sólo espera ser traducido, como un original extraño depositado en silencio e inerte, sino que tiende su trampa, estira sus miembros para atar a otros, que serán la experiencia nueva de la poesía, nuevos poemas, y en consecuencias poetas.

### **Coda**

En el año 2005, el escritor que firma como Washington Cucurto publicó *Las aventuras del Sr. Maíz*. En el libro se cuentan episodios que constituyen una pseudobiografía de un empleado de supermercado que llega a encontrar la vocación de escribir. Por lo tanto, el estilo del narrador y personaje tiene el tono de cierta oralidad y de esa manera comenta a los poetas que lee y que lo atraen hacia la literatura. Entre otros autores más ligados a una poesía realista, sorprende encontrar allí un capítulo titulado “Girri y yo”, cuando su nombre estaba siendo olvidado, no se editaban más sus libros una década después de su muerte y se lo catalogaba de poeta “difícil”, libresco, como si la poesía caducara con las modas. Cucurto comienza así, con esta constatación: “Por aquellos años era raro que un repositor leyera a Girri. Yo andaba repitiendo de góndola en góndola sus versos muchas veces, en apariencia fríos, pero fueron de los más emocionantes que leí” (2005, p. 49). Pero salvo por la mención de un poema en particular, la evocación se detiene en las traducciones, en la persistencia, la constancia y la manera de traducir poesía de Girri, que había modificado el panorama de lo que era posible leer, y por ende escribir, en la Argentina. La misma poesía de moda en la década de 1990, que empieza con la muerte de Girri, no sería explicable, con su perspectiva objetivista, su realismo, su incorporación de lo prosaico y su abandono de la ficción de

un yo sentimental, sin las versiones norteamericanas de Girri, sin su elocución “fría” para elegir los textos y ponerlos en castellano. A tal punto que todas sus “versiones” se parecen a sus poemas, o se vuelven puntos de partida para sus poemas, o los rematan como epílogos en todos sus libros. “Sus versiones de Williams, Stevens, Frost, Lowell, Creeley, me hacían imaginar tantas cosas bellas que hasta creía que todos esos nombres eran un invento de Girri o él mismo escribiendo como loco en todos los idiomas posibles” (Cucurto, 2005, p. 49). Así, las traducciones daban paso a nuevos temas, a la posibilidad de una poesía narrativa o conceptual, más prosaica y más urbana, que también construía posibles lectores de los poemas autorreflexivos de Girri. Vale decir: abría los caminos para nuevos escritores, que no mostrarían tanto una notoria influencia de su modo de escribir, sino que llegarían a ampliar todo lo que puede ser reconocido como poesía a partir de su inseparable e interconectada actividad de escribir y traducir poemas. El capítulo de Cucurto termina con estas palabras: “A veces pienso que el lector ideal de Girri fui yo y que él escribía y traducía sólo para mí. Al final de sus libros, cuando arrancaban las traducciones, debía decir: ‘Son para vos, Cucu’” (2005, p. 52).

La poesía, traducción de observación y de percepción, traducción también de libros y de cuadros, traducción de traducciones, al fin renovaría, como un don en la lengua, la forma del poema. La voz podrá escribirse sobre tramas más abiertas o más cerradas, versiones libres o literales, siluetas sombreadas o colores definidos. Girri podrá ser un nombre que hizo aparecer otros nombres y una dicción que cambió las ideas de poesía, pero en las cosas, en lo materialmente escrito.

### **Referencias bibliográficas**

- Cucurto, W. (2005). *Las aventuras del Sr. Maíz*. Buenos Aires: Interzona.
- Eliot, T. S. (2004). *El bosque sagrado*. Madrid: Cuadernos de Langre.
- Girri, A. (1977). *Obra poética I*. Buenos Aires: Corregidor.
- Girri, A. (1978). *Obra poética II*. Buenos Aires: Corregidor.

- Girri, A. (1980). *Obra poética III*. Buenos Aires: Corregidor.
- Girri, A. (1981). *Homenaje a W.C. Williams*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Girri, A. (1984). *Obra poética IV*. Buenos Aires: Corregidor.
- Girri, A. (1988). *Obra poética V*. Buenos Aires: Corregidor.
- Girri, A. (1991). *Obra poética VI*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lukács, G. (1999). *Teoría de la novela*. Madrid: Círculo de lectores.
- Nietzsche, F. (2000). *Escritos sobre retórica*. Madrid: Editorial Trotta.