

2000

Girri: un ejercicio de lectura

Sergio Cueto

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Cueto, Sergio (Otoño-Primavera 2000) "Girri: un ejercicio de lectura," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 52, Article 10.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/10>

This Ensayo is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in INTI: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

GIRRI: UN EJERCICIO DE LECTURA

Sergio Cueto
Universidad Nacional de Rosario

La dificultad de lectura de la obra de Girri se reduce, como dice ella misma, “a simples fracasos de comprensión de lo obvio” (III, 235). He aquí una obra cuyo sentido último es la obviedad del sentido, una obra que habla únicamente de lo que el lector ya sabe (III, 261). ¿Por qué es tan difícil no obviar lo obvio, entender lo que ya sabíamos? ¿Por qué es tan difícil la facilidad? En otras palabras, ¿qué quiere decir leer? Leer no es asimilar lo leído a lo potencial o actualmente vivido por nosotros, lectores, sino en reiterar el hacer del texto, en proseguir lo que llamaremos su ejercicio. Leer consiste en relacionarse con el texto a partir de la actividad a la que cada lector se dedica habitualmente y que le exige atención (*Vid.* II, 81; III, 150; IV, 48, *passim*). De hacerse así todo, hasta lo inexplicable de un texto, llega a aceptarse como natural; de ese modo el hacer singular del texto se identifica con todos los demás haceres en un solo hacer, en la trivialidad del hacer; de ese modo el lector prueba, reconoce lo que ya sabía, no sólo lo que es cocinar, barrer o escribir, sino el obvio hecho (que es más que un hecho) de que el poema es; entonces el lector no necesita preguntar *qué es* el poema, pues sabe *que es*, gusta la inmediatez, la obviedad del sentido:

así como
un bebedor no penetra en su vino,
lo bebe,
pero no sabe qué es,
además de áspero y seco,
subido de color. (V, 99)

Parece que la poesía se presenta en Girri como conocimiento de lo real. Con ello, sin embargo, no se dice nada, pues falta saber qué se entiende por “conocimiento”, qué quiere decir “lo real”.

Lo real es para Girri lo innegable, la presencia irrecusable de lo que es. Lo que es puede ser esto o aquello, de este modo o de aquel otro, aparente, inverosímil o alucinatorio; pero en su tener lugar, en su *que es*, lo que es es aquello que no puede negarse, eludirse, obviarse. A lo que no se puede obviar lo llamamos, precisamente, *lo obvio*. Lo obvio es lo que nos sale al paso como el mero *que es* de lo que es.

En su obviedad, lo que es es siempre lo que es: la copa es -la copa. Por eso lo obvio tiene un carácter tautológico. La tautología no constituye una mera redundancia; no consiste en decir que lo que es es igual a sí mismo sino en exponer el que es de lo que es, en decir que lo que es *es*. La tautología dice lo que ya sabíamos. Por eso el conocimiento de lo real no puede ser más que un reconocimiento. La tautología no dice nada acerca de lo que es sino que en la tautología lo que es se expone en su mero que es, en su obviedad. La tautología enseña lo obvio: la copa es la copa. O como escribe Girri citando al maestro Dogen:

Si estamos en la vida, es la vida.
Si llega la muerte, es la muerte. (V, 105)

El lugar de esta tautología es el poema. Pero a su vez el poema mismo es una cosa que es. Esta cosa que no además sino sólo por ser lo que es es la exposición de lo que es en su ser, es el espejo. El poema, dice Girri, es el lugar en el que lo que es es lo que es. El poema es el espejo de lo que es:

Y el poema encarnándose,
ni demasiado rápido,
ni la menor agitación ociosa,
un claro espejo
suspendido en lo alto. (VI, 31)

Todo viene a reflejarse en el espejo: afectada, inquieta, convulsivamente. Pero el espejo permanece impassible; recibe, pero no conserva, no retiene nada de lo que a él se asoma. Es quietud y vacío. Es allí, en esa superficie donde cesan los dualismos, el uno y dos (II, 87). El espejo no es ni la forma reflejada ni el reflejo de la forma. Es el lugar de su mutuo, inmediato espejar (VI, 57). Esta inmediatez es lo que llamaremos enseguida la *literalidad* del poema. Parfraseando a Girri: la forma no es el reflejo, pero el reflejo es la forma (VI, 161). La literalidad no es la identidad. La cosa o la forma no se confunde con el reflejo pero el reflejo es nada más que la forma en cuanto forma reflejada. El reflejo es la devolución de la forma a ella misma. El poema es ese lugar en el que lo que es adviene a sí mismo tal cual es. El poema es el espejo (V, 204).

Es en ese espejo, el poema, que el hacedor atiende a lo que es. El hacedor es tal, un hacedor de poemas, sólo si hace de su mente un espejo y de ese modo permite que el poema sea nada más que el espejo de lo que es. Es la atención del hacedor la que hace el poema, pero el hacedor atiende sólo en

el poema y con él, la atención es el poema mismo. Atender no quiere decir aplicar voluntaria, interesadamente los sentidos y la inteligencia a un objeto o asunto dados. Más bien se trata de lo contrario. Atender no es participar, es dejar de participar. Que la mirada resbale, se entregue a lo suelto y espontáneo, de manera que el que mira pierda el dominio sobre su mirada, se convierta en el sosiego de la atención, el calma estar del espejo (V, 196). La atención mira sin pestañear ni relajarse, sin impaciencia; mira sin mirar, como mira el espejo (VI, 31). Por eso dice Girri que atender es dormir, pero un dormir que no toca los ojos. Es el dormir que hace el poema (V, 99). El poema se hace en la exposición de la atención, en la atención sin atención del espejo.

El poema se hace en el no-hacer. El hacedor no tiene que hacer nada para que el poema se haga, pero tiene que hacer algo mucho más difícil en su extrema facilidad, tiene que hacer aquello que escapa a su poder de hacer, tiene que hacer sin hacer, tiene que dejar que en su hacer llegue el sin-hacer del poema. ¿Cómo? Igual que hace el espejo: tiene que atender, perseverar en la atención, esperar. Tiene que confiarse al mero, fiel enunciado de lo que ve: el poema de la mesa, jarra, vasos sobre la mesa (III, 237). Se trata de exponer, dice Girri, nada más que exponer (III, 255).

Exponer es nombrar: mesa, jarra, vasos. Nombrar no es dotar de un nombre a lo que no lo tiene, poner un rótulo a la cosa sin nombre. Nombrar es reconocer a la cosa en su nombre: “‘Copa’ cuando se necesita aludir a una copa. Insistentes vueltas de tuerca hasta que literalidad tal configure el límite de la elaboración literaria, artificiosidad” (III, 272). El nombre es un gesto de reconocimiento. Pero, ¿en qué consiste la *literalidad*, esa literalidad que constituye el límite del hacer poético, la tentación máxima de la poesía?: “¿Y si la busca de una literalidad absoluta fuera una de las máximas tentaciones de la poesía? ¿Y si fuera posible un grado de literalidad tal que permita ver y tocar lo que la palabra nombra?” (VI, 128). La literalidad es la juntura indisoluble del nombre y la cosa (VI, 43). El nombre en cuanto nombra la cosa es la cosa en cuanto está nombrada por el nombre: éste es el principio de la literalidad. De manera que el nombre está llamado, por un lado, a desaparecer ante la cosa, a hacerse transitivo hasta la transparencia, y por otro, a aparecer en cuanto tal, a hacerse intransitivo hasta el punto de que la cosa se haga presente en él. Como escribe Girri:

signo y gesto
 en el que gustaríamos el secreto
 vocabulario de cada experiencia,
 la gramática
 de tomar una piedra, pesarla,
 medirla, arrojarla,
 o tallar en ella (II, 121).

Es evidente que no se trata sólo de nombres, al menos en el sentido gramatical de la palabra. Se trata del uso de todo el vocabulario en el modo

prosa, pero el verso deja de constituir la unidad mínima del poema para quedar reducido a una variable de una prosodia estrictamente sintáctica. La prosodia no encuentra ya su fundamento en las normas métricas, rítmicas, rimemáticas o estróficas tradicionales. Se define ahora por el *fraseo* de la sintaxis. Girri dibuja, escribe la música. La subordinación, los paréntesis, las aposiciones, las enumeraciones, las antítesis, los ejemplos están espacializados, componen bloques cuyo sentido procede tanto de su relativo aislamiento respecto de los otros bloques como del vacío, silencio o blanco, que los articula. La sintaxis hace que cada bloque forme a su vez bloques con los bloques vecinos (un término de la antítesis con el otro, la aposición con su sujeto, etc.), hasta el punto de que el poema mismo es un solo y estricto bloque, pero asimismo, como los bloques no tienen otra consistencia que la que les otorga la sintaxis, la sintaxis divide cada bloque en bloques siempre heterogéneos respecto de él mismo. El fraseo no obedece necesariamente la norma gramatical; es él el que funda su gramática. No puede decirse a priori si tal estructura constituirá un bloque o dos o ninguno, formando parte entonces de un bloque mayor. Los bloques están señalados por la sangría; cada sangría señala el inicio de un bloque y el mismo sangrado indica que se trata de bloques en correspondencia. No es un principio constante, pero puede decirse que ningún verso constituye él solo un bloque. Lo que impide que así sea es el encabalgamiento, por el que cada verso cae en el siguiente y pende del anterior. No podemos aquí dar ejemplos, sería preciso analizar un poema entero. Los fragmentos citados en el presente estudio son índices de lo que intentamos decir.

Precisamente por ser reconocimiento de lo que es, la poesía es también *meditación*. El hacedor sólo se afirma por los poemas que hace, en el hacer del poema (III, 231). Este hacer es para el hacedor una meditación. La meditación no se confunde con la introspección. Es atención, sin duda, pero la atención es la atención del espejo. El que medita tiene que llegar a estarse delante de los propios ojos, como cosa, y no como objeto ilusorio de la consciencia. La meditación no conduce al que medita a encerrarse en sí mismo sino precisamente a comprometerse con el objetivo existir del entorno, con la cotidiana certeza de lo obvio (III, 299). Para ello es preciso sin duda interrogarse acerca de sí mismo, preguntarse ¿quién soy yo?, o en términos un tanto más técnicos, ¿qué hacer del viejo yo lírico? (III, 188). Pero la meditación tiende no a resolverse sino a disolverse, a anularse a sí misma en cuanto interrogación. La meditación es el camino de la disolución de la pregunta por el yo.

Parece haber dos caminos para saber, como dice Girri, a cuál de mis yoes me pertenezco, a cuál aludo cuando me pregunto quién soy. El primero es el de la busca del sí mismo de sí, busca de esa palabra exclusiva y propia, que nos fue concedida al nacer y que se revelará con la muerte pero que entretanto no es más que un acento, una entonación (VI, 50). El segundo es

el de la atención sin fisuras, la consciencia absorta con que la subjetividad se vuelca al afuera, se reencuentra en lo exterior: un follaje al viento, pero también una manera de saludar (JA, 55 y 63; cfr. VI, 33).

Ambos, sin embargo, conducen a lo mismo: anular el “Yo soy, esto soy”, la entidad continua, la supuesta substancialidad del yo; llevan a que el ojo meditativo se mire a sí mismo y vea nada, reconozca el “No soy”, “Soy vacío”, que es su verdad (V, 95). En una palabra, que el hacedor alcance, sea la superficie del espejo.

Pero ¿en qué consiste el camino, la meditación? Girri dice: en trabajar sobre sí, pero a fin de suspender el fluctuar de uno con sí mismo, en dejar libre al sí mismo de uno y sus urgencias, imposiciones, pero sin apartarse, desentenderse de él (IV, 191). Lo que Girri llama “sí mismo” (o también “persona” o “corazón”) es el *carácter*. El carácter, *ethos*, es la habitual habitación de lo que es, el hábito en cuanto aseverado en la habitación. El carácter no es una propiedad del yo; es el camino o la vía por la que el yo, trabajando sobre sí, se encamina al reconocimiento de su propio vacío (VI, 53 y 55). A tal punto es habitual, cotidiano este camino, que uno ya siempre se encamina por él, sin saberlo o resistiéndose, a desgano. El camino es el hacer del poema. Por eso el hacer lírico no es algo extraordinario sino tan trivial como barrer o cocinar. Un ejercicio en la formación del carácter. Pero el sujeto de ese hacer no es el yo. El “yo lírico” es el yo del poema, es decir el sí mismo, el carácter hacia el cual, por el cual y según el cual el hacedor se encamina en el hacer del poema. El carácter es el camino, el hacer por el cual el hacedor es lo que hace: habita, o como Girri simplemente dice: *está*. Por esto la poesía no es un hecho meramente estético. La poesía supone una ética. Pero por esto mismo el poema es nada más que un camino, un ejercicio. No hay poema concluso, perfecto y eternizado. El poema y el hacer del poema son en este sentido indiscernibles. De allí que los numerosos poemas que tratan del hacer poético no sean de ningún modo autorreferenciales, objetos ellos mismos de sí mismos, sino que meramente expongan su estar en camino.

Atender a lo obvio y trabajar sobre sí son los dos principios éticos de la lírica girriana en la medida en que están encaminados a una sola cosa: la habitación de lo real. A los que están en lo real Girri los llama a veces los “realistas” (II, 163), a veces los “simples” (II, 192). Estar quiere decir aseverar lo que es en su que es, reconocer en el contacto con algo el conocimiento o el saber de ese algo. Estar quiere decir saborear, aquí y ahora, lo que es aquí y ahora. Estar es estar en el presente: “Lo absoluto como presente. Un alejamiento impersonal hacia el ‘aquí y ahora’” (II, 270). Si es preciso volver al presente es porque no habitamos lo que es. Nos adelantamos con el deseo, nos atrasamos con la nostalgia, nos perdemos en abstracciones, ilusiones. El hombre parece tener siempre que volver al lugar en el que sin embargo está. Por eso hace falta un ejercicio. Es preciso atender a lo que se está haciendo, sea lo que sea, hasta el punto de hacer lo que se

hace y nada más que lo que se hace (III, 182); es más, hasta el punto de que ese hacer lo llene todo, hasta el punto de no ser uno sino lo que hace (cuchillo si afilamos, buey si aramos, sombras, polvo, tal vez, si tratamos con palabras (V, 35)); hasta el punto de hacer como en la superficie del espejo, sin posesión ni anhelo, vacío, soltura que es libertad:

El hecho de lo exclusivo
 en lo que sea,
 y por instinto,
 como agua que corre, flotar de nubes,
 como planea el milano,
 salta el pez, como ríe el cuervo. (VI, 66)

Hasta el punto, en fin, de que el hacer sea un no-hacer, pero de manera que el no-hacer sea el único hacer, el hacer por el que todo está hecho. Es lo que Girri llama "la imposible holganza" (V, 97). La *holganza* no se confunde con el ocio, desabrido y blando. Holgar no quiere decir abandonarlo todo, abandonarse. Holgar es perseverar en lo que es sin imponerse a lo que es, dejar que lo que es sea lo que es, aseverar el que es de lo que es. Holgar es habitar el presente sin fisuras, intersticios por donde puedan entrar el miedo y la codicia, el ayer y el mañana, la inquietud del tiempo. Holgar es hacer sin hacer, habitar en cada hacer el no-hacer que los comunica a todos, que es el mismo para todos y que Girri llama el Suceder de lo que es: "que nada se hace, Todo Sucede" (IV, 124).

Un poema, dice Girri, no nace, es hecho. Pero este hacer es distinto de la actividad -trabajo y señorío- de un sujeto, de una ciencia o de una técnica. En verdad hay que decir que "el poema sucede" (VI, 127). El hacer es solamente un dejar-hacer, un dejar-suceder el poema. Por eso el hacer debe estar encaminado ante todo al no-hacer: "Escribir para no hacerlo. Hacia el silencio" (III, 272). "¿Hacia el utópico silencio que lo captará todo, librados así del poema como recurso para exponer lo que sea?" (III, 246). Ese silencio es utópico en la medida en que no basta con callar, con no escribir para alcanzarlo. No se trata de dejar de escribir, pues dejar de escribir es abandonar al mismo tiempo el escribir y el no-escribir; se trata más bien de escribir para dejar de escribir; escribir de modo que el escribir no importe, no sea nada, escribir para escribir; y al mismo tiempo escribir de modo que el escribir sea un auténtico escribir, el genuino no-escribir del silencio, escribir sin escribir.

Es lo que hace Girri, en la vía del arte oriental pero también de Kafka y de Eliot: hacer del arte un ejercicio, nada más que un ejercicio para el silencio. Ello no significa que el arte sea un medio, el medio para un fin. Ello quiere decir que el arte no tiene su fundamento y su fin en sí mismo, que el arte no vuelve sobre sí para contentarse en su propia inutilidad, según la apuesta del arte por el arte, sino que el arte está en el medio, en camino. Escribir para escribir, para no escribir, sin escribir. Las tres expresiones

dicen lo mismo: la holganza del encaminamiento, es decir el ejercicio. Girri lo ha formulado diáfanoamente: “En términos del *arte sin el arte*, de formas casi exclusivamente enunciativas. No es sencillo. Tampoco, el sueño de textos que nos persuadan como un olvido de todas las cosas, espontáneo moverse hacia el vacío (...) ¿En suma, el escribir considerado como un camino, no arte? ¿Escribiendo ‘naturalmente’, sin empeño aparente (sin intención ni reflexión)? ¿Conseguir el vacío de sí se asemeja a esa extrañeza, distancia, que nos acomete al recorrer lo que hasta allí hemos escrito? Sólo se cumple si el escribir no busca escribir, cree en el desinterés y el renunciamiento. Actividad libre y espontánea. En ocasiones, sin embargo, asoma la ilusión de aproximarnos a ese estado en que cuanto uno ha aprendido (trucos, imitaciones, maneras, técnicas) ya quedó olvidado. ¡Como no pensando en nada!” (III, 265).

OBRAS CITADAS

Citamos indicando tomo y número de página según la edición de la *Obra Poética*, VI vols., Buenos Aires, Corregidor, 1977-1991.

La referencia señalada JA remite a dos textos no incluidos en dicha edición (Girri los añadió con posterioridad), pertenecientes a *Juegos Alegóricos*, Buenos Aires, Fraternal, 1993.

OBRAS DE ALBERTO GIRRI

POESÍA

- Playa Sola* (Editorial Nova, Buenos Aires, 1946).
- Coronación de la Espera* (Ediciones Botella al Mar, Buenos Aires, 1947).
- Trece Poemas* (Ediciones Botella al Mar, Buenos Aires, 1949).
- El Tiempo que Destruye* (Ediciones Botella al Mar, Buenos Aires, 1951).
- Escándalo y Soledades* (Ediciones Botella al Mar, Buenos Aires, 1952).
- Línea de la Vida* (Editorial Sur, Buenos Aires, 1955).
- Examen de Nuestra Causa* (Editorial Sur, Buenos Aires, 1956).
- La Penitencia y el Mérito* (Editorial Sur, Buenos Aires, 1957).
- Propiedades de la Magia* (Editorial Sur, Buenos Aires, 1959).
- La Condición Necesaria* (Editorial Sur, Buenos Aires, 1960).
- Elegías Italianas* (Editorial Sur, Buenos Aires, 1962).
- El Ojo* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1965).
- Envíos* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1967).
- Casa de la Mente* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1970).
- Valores Diarios* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1970).

- En la letra, ambigua selva* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1972).
Poesía de observación (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1973).
Quien habla no está muerto (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975).
Galería Personal (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975. Con 22 dibujos de Hermenegildo Sábat).
El motivo es el Poema (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1976).
Bestiario (Ediciones La Garza, Buenos Aires, 1976. Con 13 grabados en madera de Luis Seoane).
Obra Poética I (Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1977).
Árbol de la estirpe humana (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1978).
Obra Poética II (Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1978).
Lo propio, lo de todos (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1980).
Obra Poética III (Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1980).
Homenaje a W.C. Williams (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1981).
Los Diez Mandamientos (Ediciones Estudio Abierto, Buenos Aires, 1981. Con dibujos de Raúl Alonso).
Poemas (Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982).
Borradores (Ediciones Galería Rubbers, Buenos Aires, 1982. Con 16 dibujos y collages de Raúl Alonso).
Lírica de Percepciones (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1983).
Páginas de Alberto Girri seleccionadas por el autor (Editorial Celtia, Buenos Aires, 1983).
Obra Poética IV (Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1984).
Monodias (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1985).
Existenciales (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1986).
Obra Poética V (Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1988).
Tramas de conflictos (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1988).
1989 / 1990 (Editorial Fraternal, Buenos Aires, 1990).
Obra Poética VI (Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1991).
Juegos Alegóricos (Editorial Fraternal, Buenos Aires, 1993).

PROSA

- Crónica del héroe* (Editorial Nova, Buenos Aires, 1946).
Un brazo de Dios (Americalee, Buenos Aires, 1966).
Diario de un libro (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1972).
Prosas (Monte Ávila, Buenos Aires, 1977).
Notas sobre la experiencia poética (Editorial Losada, Buenos Aires, 1983).
Cuestiones y razones (Editorial Fraternal, Buenos Aires, 1987).

TRADUCCIONES, ANTOLOGÍAS, CRÍTICA

Canto del sol poniente, de R. Tagore (Comisión Argentina de Homenaje a Tagore, Buenos Aires, 1961).

Quince Poetas Norteamericanos. Primera serie (Bibliográfica Omeba, Buenos Aires, 1966).

Poemas de Wallace Stevens (Bibliográfica Omeba, Buenos Aires, 1967).

Quince Poetas Norteamericanos. Segunda serie (Bibliográfica Omeba, Buenos Aires, 1969).

Poemas de Robert Lowell (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969).

Devociones, de John Donne (Ediciones Brújula, Buenos Aires, 1970).

Versiones (Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1974).

Antología de Spoon River, de Edgar Lee Masters (Barral Editores, Barcelona, 1974. Ediciones Fausto, Buenos Aires, 1979).

Poemas de Theodore Roethke (Editorial Fraternal, Buenos Aires, 1980).

Poemas de W. Stevens. W.C. Williams y R. Lowell (Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1982).

La tierra yerma, de T.S. Eliot (Versión, prólogo y notas, Editorial Fraternal, Buenos Aires, 1988).

TRADUCCIONES EN COLABORACIÓN

Poesía Inglesa Contemporánea (Editorial Nova, Buenos Aires, 1948. Con William Shand).

Poesía Italiana Contemporánea (Editorial Raigal, Buenos Aires, 1956. Con C. Viola Soto).

Poesía Norteamericana Contemporánea (Editorial Raigal, Buenos Aires, 1956. Con William Shand).

Poemas de John Donne (Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1963. Con William Shand).

Stephen Spender: Poemas (Editorial Losada, Buenos Aires, 1968. Con William Shand).

T.S. Eliot: Retrato de una dama, y otros poemas (Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1982. Con Enrique Pezzoni).

TEXTOS LEÍDOS

Ocho poetas argentinos (Sur, Buenos Aires, 1954).

Alberto Girri lee sus poemas (Ten Records, Buenos Aires, 1967).

Biblioteca Oral: Alberto Girri (Del Castillo Editores, Buenos Aires, 1987).