

## De abrir los ojos y no oír

Silvio Mattori

*“¿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 con las cosas ‘tal cual son’?”*

Alberto Girri

Para contradecir un malicioso epíteto que se le otorgó a la poesía de Girri, “intelectual”, se pueden esgrimir diversos argumentos. El mismo Girri usa un argumento histórico, en uno de sus fragmentos reflexivos sobre su escritura; “intelectual”, como insulto, injuria, se transforma allí en elogio, supremacía del intelecto medieval, que alcanza el máximo grado de conocimiento posible, el último escalón antes de la gracia, intelecto que precede a la beatitud. Sin embargo, los argumentos a favor de las “ideas” en la poesía dan lugar a malentendidos, son ya un malentendido. Las palabras tienden a convertirse en ideas con una rapidez casi instantánea, diría Francis Ponge, y dado que no hay poema sin palabras necesariamente en algún sitio estará la idea, concepción o percepción, antes o después de las palabras. Ponge dice también que la expresión y la idea deben ser simultáneas, sólo al producirse con un único movimiento mental se lograría un poema verdadero, “cuando la verdad goza”. Mallarmé, por otro lado, ve en la idea el origen del poema. Las palabras se van escandiendo como si fueran variaciones prismáticas de la idea. Y la disposición gráfica como en “Un golpe de dados”, puede ser el

rastros del imposible intento de dibujar la idea sobre la página, de hacer visible el instante en que el poema se concibe. El malentendido del que hablaba sería pues que no es posible hacer poemas no intelectuales, hechos de pura percepción. Ni la sensibilidad ni la expresión son otra cosa que máquinas de procesar ideas. Sólo que las ideas no podrían existir sin palabras, y la lengua tiene una historia, es decir, piensa antes de que el hablante nazca. De allí que cualquier idea pueda ser un dictado y que una mirada retrospectiva sobre el pasado de la lengua, sobre los poemas anteriores y los proyectos inconclusos de poemas (o prosas), sea el procedimiento paradójico mediante el cual viejas ideas producen siempre, inevitablemente, nuevos poemas.

Otro argumento contra los adversarios anti-intelectuales de Girri (que en última instancia quizás no existen) sería aceptar la premisa escondida tras la crítica: que la poesía sólo es parcialmente intelectual. Descartemos el hecho de que pudiera ser emocional o incluso inspirada, aunque recién hablamos de una forma materialista de dictado poético a través de la lengua y su memoria (o más bien lo que el olvido deja pasar), pues los adversarios románticos se refuntan a sí mismos al usar el muy antiguo artificio de la confesión, la retórica de la sinceridad. El artificio romántico de la emoción se opone a la experiencia auténtica en el sentido de que aquél recibe una forma ya hecha a la que cree real, mientras que ésta fabrica una forma que sabe artificial para producir algo real. Al intelecto, en cambio, en lugar de una demasiado inefable emoción, agreguemos los sentidos, la percepción sensible. En el poema debe haber imágenes, como decía Ezra Pound en su juventud, y quizás música, según el mismo Pound en su madurez. Por el momento, dejemos la música aparte. Que haya imágenes, escenas, movimientos casi dramáticos en la poesía de Girri es muy fácil de demostrar, prácticamente cada poema parte de la percepción, aunque se trate de percibir sólo el dibujo de una frase leída; sin embargo, demos una demostración ostensible con un poema atípico en Girri, una prueba de su capacidad de absorción temática (un escenario cotidiano puede servir, con un esfuerzo de observación, para concentrar los modos que la tradición guarda como posibles, perceptibles, sufribles). Si titula “Solsticial”.

Perplejidad en la bañista  
de enero a marzo,  
guiñar de sus ojos,  
meneo de pies,  
manos que hacen señas;

Anadiomena

perpleja, irresoluta  
para elegir entre los activistas  
del amor y del sol cuando la rozan  
con exclamaciones libres como el suelto  
rumiar de rumiantes:

¿optar por uno

de los que la cubren con arengas,  
elevados tonos donde los “Nunca”  
suenan a excesos afirmativos  
y los “Siempre” a nunca?

¿entre aquel

cuya música es la de Don Juan,  
disolutoria, edípico  
que ofrece amarla para dar en ella  
con la irrecuperable madre,

o aquel

que la apremia y persigue balbuceando  
en lo paródico, en la necedad  
inspiradora:

“Ay de mí, qué furor  
es éste, amor, que ninguna hierba cura”?

En la playa, quien está atento puede ver múltiples reencarnaciones, todo lo que llegó a leer acerca del deseo de pronto resumido en dos o tres gestos. Raro, un poema reciente de Sergio Bizzio pareciera, con otro tono, decirnos algo bastante similar. Se titula: “Dos nenitas”.

Pensaba que estar mal es esto:

“... la luna, falsa en todas sus fases,  
una humareda aplastada las nubes,  
un velero de velas nipón, niponas...”

- un crawl por esos fracasos del lenguaje -,  
cuando una sombrilla empezó a rodar hacia la costa  
seguida por una rubiecita de gorro azul,

y vi una pelirroja de 5 años en el agua  
(del mar, casi al mismo tiempo) con una vincha dorada  
y una pulsera fosforescente en el  
tobillo, donde podía leerse *one*  
cada vez que saltaba las antipáticas  
y limpias olas sin espuma - y

me dije: “A lo mejor son las mujeres que amé,  
de nuevo nacidas. Si puedo confiar  
en la primera impresión, ellas  
restablecieron el equilibrio del día.  
¿Por qué levantar contra el viento  
la estúpida cabeza?”

Toda digresión vale si se trata de transcribir un poema tan mesurado, tan efectivo. Una especie de continuación misteriosa, un desprendimiento transgeneracional, como si uno de los personajes del poema de Girri se hubiese extendido en su meditación... Sobre el de Bizzio, dijo Luis Chitarroni: “El poema de las dos nenas en la playa es de mis favoritos. Me gusta porque parece que planteara un problema metafísico (como si fuera un poema más hacendoso, más, por decirlo de algún modo, retórico), y en realidad plantea otro, físico. Porque, ¿qué se puede hacer con la poesía y la estúpida cabeza?” ¿Y qué se puede hacer con el deseo y el roce de los cuerpos parlantes?, pregunta que nos devuelve a la playa de Girri.

Todo se repite (Don Juan o Eros invadiendo con su furor al veraneante desprevenido). Es el secreto que le permite a la percepción construir un poema. La idea es que la percepción muestre en el lenguaje las huellas de su eterno retorno. Así, del choque de lo ya visto con lo ya descrito (que nunca podrían experimentarse por separado, puesto que se ve lo que está descrito), surge la estereofonía del nuevo poema, que siempre contiene un ligero desfase entre descripción y observación. En Girri, esa distancia o desfase son amplios, ya que no se confía a formas remanidas de describir, sino que intenta ver lo que allí se está repitiendo y que sería la condición de posibilidad

de toda descripción.

Traduzcamos esto a los llamados órganos sensoriales. El oído es el depósito de la memoria y el ojo, el órgano de la novedad. Los poetas ciegos, se dice, pueden recordar y corregir millares de versos, pero también su memoria los conduce a ver nuevos versos, proyectados en su mente por los ecos de viejas audiciones. Osvaldo Lamborghini, cacofónicamente, escribió: “Ver, sin serlo, suele la operación del verso”. Y William Carlos Williams diría que la belleza se repite “hasta que ojo y oído se acuestan / juntos en la misma cama”. El oído va acumulando diversos tonos de descripciones antiguas, asimilando la cadencia de los poemas que se leen. El ojo percibe la nueva escena, la playa, la belleza de los cuerpos. El oído proporciona la idea de que ya existió todo eso, de que hay retorno, hay verso y reverso, lenguas.

¿Quién dice, retrocediendo en este ensayo, que no hay música en Girri? Siento en cada poema suyo como la estrofa y la antistrofa de un coro griego, construido no con sílabas, ni siquiera con acentos (si eso fuera posible en castellano), sino con giros sintácticos, con puntuación, con cesuras que dividen facetas gramaticales. Quien escuche a Cage, por ejemplo, no puede esperar la armonía de Brahms y acaso si llega a percibir el hueco que abre en el mundo audible la música de Cage, no pueda ya soportar ni diez segundos de Brahms. En Girri, la escansión sigue siendo sonora, no conceptual, la idea se va desprendiendo de las cesuras, que forman bloques sonoros y sintácticos cuyo sentido está en la colisión o en la apoyatura que resuelvan entre sí. Una música basada en reglas demasiado fijas indicaría que el oído escucha bien y que el ojo no ve casi nada. Si estuviéramos en una época en que cada poeta pudiera bautizar su propio metro, diría que hay un verso gírrico, así como hubo versos sáficos, anacreónticos, etc. Admitamos también que no es una música para cualquiera; en lo que Nietzsche basaba su definición del estilo, una forma de elegir a los propios lectores o de negarse a ser elegido sin más “como objeto de impersonal perfección”.

En un poema que Arturo Carrera le dedica a Girri y que no podríamos citar completo porque suplantaría la totalidad de este ensayo, leemos:

¿No estaba también allí,  
en ese movimiento del enigma del ritmo,  
pulverizado en la sintaxis como un hilillo de  
azahar que en él tendía

hacia la belleza de lo natural,  
como esa música de las sensaciones  
que anhela en la escritura la abolición  
del yo?

¿Y no estaba también allí, en el interior de su danza sintáctica, el olvido al que quisieron arrojarlo sus callados enemigos, en sus propios poemas, los adjetivos (cerebral, amanerado, elitista) que le lanzaban y que él con un manto de palabras detuviera y transformara en elogios? Extraña conclusión: que la mejor manera de hablar de él sea a través de los pretextos fútiles que los otros se dan para no leerlo. Transcribo otro fragmento de la plegaria de Carrera:

Muchas veces soñé que era mi padre.  
Poeta con su confianza insistente  
pensándonos al revés,  
una y otra vez ofreciéndonos... volviéndonos  
más difíciles las fáciles horas en que pensamos  
su rara felicidad - su compañía.

A cada año como a cada estación:  
su libro que aparecía.  
Y lo esperábamos.  
Atentos a su áspera y silenciosa elocuencia.  
A su tensa y secreta hipocresía: ¿cómo hacer  
para reírnos frontalmente de todo su pensamiento  
y ser su propia osatura en la verdadera mentira?

Su mundo impenetrable para cada día más. Nosotros.  
Y no saber (entonces) qué nos decíamos,  
cuando de él un padre nos conocía: ¡Sí! ¿Y cómo  
transformarme, hijito mío, en esos libros que me pasaba  
desechándolos, sino con la urgencia ingeniosa  
de esperar lo leído?

Recientemente, un conocido poeta me dijo que le disgustaba el esoterismo de Girri, “es esotérico, repetía, eso es lo que me molesta”. Utilizar ese adjetivo como si fuera de por sí un juicio negativo significaba ya

un problema. ¿No se habría hecho posible tal juicio por las malas lecturas, las lecturas trascendentalistas de que fuera objeto la obra de Girri (poesía del conocimiento, ascetismo, etc.)? Es obvio que se han invertido los términos. Un poeta se lee de adelante hacia atrás, *Propiedades de la magia* (1959) debe leerse a la luz de *Poesía de observación* (1973) y del *Homenaje a W. C. Williams* (1981). La poesía de Girri se hace cada vez más superficial (superficie entendida como virtud), más apegada a las cosas, a las frases leídas, objetos inesenciales y palabras despojadas de un sentido único. De todos modos, él diría que llamarlo “esotérico” es al menos una forma de adjudicarle un estilo, algo basado en la restricción, en los límites que se autoasigna antes que en sus ocasionales frutos, eflorescencias dentro de la misma especie solitaria. En *Lírica de percepciones* (1983), Girri da una “Respuesta de oráculo”:

No hay sino  
una acción,  
    que es todas, única y toda,  
y de allí opciones, pocas.

Percepción, música y claridad son cualidades que no siempre se le atribuyen a la poesía de Girri, puesto que tendría además las propiedades opuestas. Pasa de la percepción al concepto con el salto mínimo de una coma, de la música al corte, la interrupción, el silencio, como diría Marianne Moore, con “la tenue música que se desprende / de la serpiente cuando salta o reptá”. La claridad, a su vez, se opone a las veladuras del estilo, al mallarmeano oscurecimiento que, negro sobre blanco, va distribuyendo fragmentos de noche sobre la página. Pero la claridad en Girri no proviene de ninguna adecuación simple entre las palabras y las cosas, sino de la fidelidad a una verdad de las cosas que, afuera del lenguaje, puede funcionar como un atractor de las partículas de la lengua y dejar su rastro en el poema. El resultado esotérico o velado se debe a que el uso común de la lengua no tiene en cuenta lo que la excede; y por lo tanto, “enfrentarse con las cosas ‘tal cual son’” es deslizar el silencio hacia el interior de las palabras, un vacío fabricado por la angosta y espiralada disposición de los versos en ciertos poemas de Girri. Quien pudiera ver las huellas perceptibles en sus imperceptibles encabalgamientos, convertiría lo propio, lo absolutamente singular de su fraseo, su letanía arborescente, en lo de todos, lo que retorna sin

llegar a repetirse con exactitud, la música de las sensaciones, el deseo de los cuerpos, el pensamiento de los idiomas.

marcel Duchamp 1913