



Hipertexto 6
Verano 2007
pp. 90-98

Elegías italianas, un aporte diferencial de
Alberto Girri
Alberto Villanueva
University of Central Florida

Hipertexto

En ocasión de una conferencia reciente en Italia, basada en el tema de las relaciones culturales y lingüísticas entre Europa y América latina, me pareció que el libro *Elegías italianas* (1962), del poeta argentino Alberto Girri (1919-1991), ofrecía sobrados motivos de reflexión. Este trabajo reelabora el discurso leído entonces y continúa siendo un deslinde, siempre a partir de la poesía, en donde pretendo realizar una lectura ajustada a lo que parece ser un afán de presente en la mejor escritura contemporánea que sepa, ante todo, señalar la complejidad sin caer en la rigidez. Y como además se trata una poética específica, mi enfoque se sostiene en una tenue pragmática textual. En cada poema del libro se delinea un ir y venir entre el “Viejo” y “Nuevo” Mundos con sus acarreos culturales conformando una oscilante polémica transatlántica, expresada con más exactitud y provecho desde la América latina, como una “antropofagia cultural”, en términos de Oswald de Andrade y Haroldo de Campos.¹

Son elegías por una época republicana e imperial en Italia, los avatares del cristianismo, y, claro está, por Dante omnipresente o Petrarca desde el epígrafe, en el tono más personal del *Canzoniere*, y por el Renacimiento en las veloces ánimas de aquellos fabulosos pintores/ arquitectos/ escultores encarnando en Michelangelo. No son elegías a la manera del todo pesimista de T. S. Eliot (ni de Dante), porque Girri no retorna a Europa para quedarse, sino tan sólo para llevársela de nuevo a América paladeándola ahora en la lengua de Cervantes y de Borges, en esta

¹ Dice Oswald de Andrade en su “Manifiesto antropófago”, de 1928:

Ya teníamos comunismo. Ya teníamos lengua surrealista. La edad de oro.

Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipeyú

[Poema “*tupí-guaraní* / preconcreto”, señala Haroldo de Campos, según nota del traductor] (69).

singularidad cultural.² Para Haroldo de Campos, Góngora y Quevedo (o el manierista Camões que influyó en ellos) ni mejoran ni mucho menos anulan la “contribución diferencial”, la *di-ferencia* (divergencia-y-retardo derridiano) allende el Atlántico que significan nombres como Sor Juana Inés de la Cruz, Juan del Valle y Caviedes, Gregório de Mattos o Domínguez Camargo. Para los “bárbaros alejandrinos” de hoy:³ Girondo, Huidobro, Vallejo, Borges, Lezama Lima, Paz, Cortázar o Guimarães Rosa de ningún modo puede haber una relación jerárquica de literatura mayor a menor, dice de Campos, puesto que “el Barroco americano, como lo definió Lezama Lima, es un ‘arte de la contraconquista’”. Y agrega, “a este proceso lo llamamos, desde Oswald de Andrade, devoración antropofágica” (174-75). Es pertinente subrayar que esos nombres connotan unas literaturas ya adultas, escribe al respecto de Campos: “[p]uedo decir que, para nosotros, el barroco es el no-origen, porque es la no-niñez. Nuestras literaturas, al surgir con el barroco, no tuvieron infancia (*infans*: lo que no habla). Nunca fueron afásicas” (8-9).

Por otro lado, desde luego que no puede ignorarse el poderío instrumental, “operativo” como señala José Antonio Maravall, de la cultura del barroco, diseñada para actuar sobre las conciencias de los súbditos de entonces, acostumbrados ya a la novedad y los cambios iniciados durante la época del Renacimiento (132, 275). En aquel momento histórico, la cultura barroca en España y América aparece como una revolución conservadora que, *grosso modo*, pienso comparte no poca responsabilidad por los siguientes dos siglos de oscuridad intelectual en la lengua. Compárese si no con el orden cerrado, *barroco*, en la Nueva España de sor Juana Inés del Cruz, y con la crisis que puso punto final a sus actividades culturales, su “Carta Atenagórica” escrita como crítica del discurso *barroco* conocido como el “Sermón de la sexagésima” del P. Antonio de Vieira, el jesuita de quien diría Fernando Pessoa “emperador de la lengua portuguesa” (de Campos 161n31).⁴

Mas en tanto “era imaginaria”, es decir, ya fuera de una utilidad teológico-política al servicio de la contrarreforma y la construcción de una monarquía absoluta, como engarce ahora de las “imágenes posibles” en otros momentos históricos, su porvenir artístico reelaborado en los siglos XIX y XX ha resultado también ser *diferente* porque representa en suelo americano una inversión y

² “Todo pasado que nos es ‘otro’ merece ser negado. Se puede decir: merece ser comido, devorado. Con esta especificación aclaratoria: el caníbal era un polemista (del griego *pólemos* = lucha, combate), pero también un ‘antologista’: sólo devoraba a los enemigos que consideraba valientes...” (H. de Campos 4).

³ Haroldo de Campos desarrolla la idea en la sección que titula “Los bárbaros alejandrinos: redevoración planetaria”, que deslinda el tema a partir de dos epígrafes: uno de Paz que indica el cosmopolitismo y la falta de raíces de la literatura hispanoamericana como busca de una tradición que inventa en tanto es tal busca, y el otro de Nietzsche que señala, para su tiempo, un pasado que se desliza inventado a posteriori (18-19). Para una posible ampliación de la perspectiva, remito al excelente ensayo de Diana de Armas Wilson, donde puede verse a la vez un ajuste con la precisión de Paz --según H. de Campos-- y un descoloque del epígrafe de Nietzsche, “quien se lamentaba de que su propia época permaneciese atrapada en la red de una cultura alejandrina” (82, mi versión).

⁴ Para una discusión de la modalidad barroca (“la agudeza conceptista”) en el sermón del padre Vieira, véase, además de esta nota de H. de Campos, el capítulo citado del libro *Barroco y modernidad*, de Irlemar Chiampi. Y con respecto al peso del sermón en la época, dice Octavio Paz: “[d]el mismo modo que las preocupaciones intelectuales de nuestro tiempo asumen la forma del ensayo, las del siglo XVII adoptaron la del sermón” (*Sor Juana...* 83).

apropiación que mantiene, por su instante, en armonía “ideologías dispares”, como anota Irlemar Chiampi (*La expresión americana* 81n3).⁵ “Lo imaginario es certidumbre, la realidad es incertidumbre” recoge Godard en un segmento de su reciente película *Notre musique* (mi versión). Y escribe Lezama Lima:

Ese americano señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro, en su granja, canonjía o casa de buen regalo, pobreza que dilata los placeres de la inteligencia, aparece cuando ya se han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador [...] El lenguaje al disfrutarlo se trenza y multiplica: el saboreo de su vivir se agolpa y fervoriza. (*La expresión...* 81-82)

“Sperlonga”, el poema inicial de *Elegías italianas*, es la cueva de los excesos, doblemente barroquizada entre los pliegues del poema: es la de la desmesura por la resonancia en las cámaras rocosas cuando las noticias secretas arriban allende el Mediterráneo. Al sur de Sperlonga, como se sabe, está la Gruta de Tiberio, y el emperador que ha sido leído a la sombra chismosa y explícita de Suetonio, explica a la voz poética las solas razones que ésta quiere oír: por qué los imperios caen de súbito por el lado menos sospechado, ecos en la roca (berrueco), un apenas rumor llegando a la cueva por ejemplo “desde el Este” de una tumba dice, “abierta por Pilatos, mi vicario,/ abierta todavía” (342). Escribe Girri:

[...]
Estaba allí, en la entrada,
como un estandarte,
y a la luz de la luna
lo miré en sus ojos
olvidándome del lado negro,
de Suetonio,
y comprendí
que no era un muerto el que volvía,
sino un destino, su parte
en el drama del mundo condenado,
[...] (341)

Despedida la sombra, dice la voz poética:

[...]
y dormité
hasta encontrar en sueños
una toga fosforescente,
una inscripción
no descifrada por los buzos.
AVE CRUX SANCTA. (342)

Una voz incluida en el tiempo mítico reabierto tanto por el descenso a la Cueva de Montesinos como por “Las ruinas circulares”, que es decir: para el momento actual,

⁵ O como había escrito Octavio Paz en términos más generales (para la coexistencia, por ejemplo, entre rigor ascético y extrema sensualidad, aunque subrayaba que esto no era exclusividad del barroco), “[l]a gran invención de la Edad Barroca: el concepto, la unión de los contrarios, expresa con extraordinaria justeza el carácter de la época” (*Sor Juana...*105).

el *ahora* inaugurado, indescifrable sin la voz *alerta*, crítica.⁶ En el poema siguiente, “Mosaicos”, esa noticia ha llegado por la ruta de Constantino a Bizancio, y las anáforas mantienen y reafirman el texto en su dirección vertical entre catacumbas y cielo, un rumbo perdido para la “sofisticada corte de Teodora”, que los habría encargado, y para el presente de la voz poética, ambos tan lejos “de Jerusalén, / como de la antigua camaradería de los dioses” (343).⁷

Cuando el ítalo-americano Girri vuelve a Italia, en tanto que iberoamericano la *única* realidad que le queda es el hubiese deseado entrar por Sperlonga del poema, tal como la de tantos hijos de la “madre barroca”, y así deviene pesadilla el sueño febril que se teje siempre debajo, enfatiza en el poema “Roma”:

La pesadilla
de un orbe
hecho con jirones
sobre huesos
de otros orbes
desahogándose
en los ocres
(color de la tierra,
del excremento),
y el rumor
de una mítica,
interminable guerra
librada arriba,
entre los pinos.

Dulce fiebre
del extrañío
que se deja aprisionar
en Michelangelo,
musculatura,
madre barroca. (350)

El poema girriano es barroco en la intrincada sintaxis que deviene un arte combinatoria donde las palabras son alusivas y, sobre todo, elusivas, y el pensamiento es oscilante por contradictorio. Y es *barroco americano* porque además resulta en una *contrapropuesta* censoria: el poeta observa o más bien *rectifica* la declinación moral de los “valores absolutos”, que se imponen con el cristianismo, con notas conclusivas como la siguiente en “Passegiatrice”, donde luego de una presentación del absurdo de la sonrisa de la prostituta ante sus clientes, persona doblemente *macerada* por su oficio y por la frialdad de las clasificaciones estadísticas, dice:

⁶ Una voz que coincide con la “moral alerta” que, escribe David Michael Kleinberg-Levin, “Karl Krauss atribuye a los pensadores y poetas del Iluminismo, que se vuelve, por así decir, *hacia* un presente, y [que] fue el comienzo de un cambio de dirección reflexiva y crítica, propuesta con astucia, *contra* el presente metafísico de un platonismo persistente” (163, mi versión).

⁷ Como ya había anunciado Oswald de Andrade en su “Manifiesto antropófago”: “[I]legamos al envejecimiento. La baja antropofagia hacinada en los pecados del catecismo –la envidia, la usura, la calumnia, el asesinato. Peste de los llamados pueblos cultos y cristianizados, es contra ella que estamos actuando. Antropófagos” (72).

[...]
Una blanda sonrisa
que vuela en el Trastevere
y absorbe
la ojeada del que se espanta,
el horror del que se avergüenza,
la vergüenza del que huye
luego de haberse detenido.
¿Por qué regatean, entonces? –dirá ella--.
¿Discutir el precio
es querer desmoralizarme,
es uno de los placeres de la virtud? (351)

Ella es quien representa mejor que nadie la mortificación del cuerpo, un valor que entra en Italia para durar milenios por *spelunca*, la actual *sperlonga*. Y señala en el sarcástico soliloquio esa larga, erosionante, perversión de las virtudes masculinas. Varones de quienes ni siquiera se puede decir que sean ya fornicadores, porque según lo que escribe Guido Ceronetti: “[f]ornicare è da fornice, perché è sotto le volte che stavano a Roma le puttane. Solo chi fornicava all’aperto, sotto la volta del cielo, è vero fornicatore” (81). Propone entonces Girri su reemplazo por otra duración, también simbólica, o acaso anote con renovada persistencia que lo real más real, ver, tocar (“eligiendo/ con la avidez del pájaro”, dice) “las cosas tales como son”, esto sólo se pueda alcanzar desde la *nervadura otoñal* del poema: “como hebras de una sogá/ para la tentación más recóndita, / una horca que huela a tierra” (352). Así parece sugerirlo en “Villa Borghese”:

En el montón de deshechos,
insípida ofrenda, otoño que vuelve,
hoy habremos transferido,
delegado al mundo vegetal
nuestros padeceres:
los que se aman se aman sin reservas
cuando franquean el paso
de lo natural a lo simbólico. (352, mi énfasis)

De este modo, hay elegías “véneta” o “de la costa” en Paestum o a los “túmulos”, a la busca de esa sonrisa etrusca que “vagando en cada muerto/ acalla, flor para siempre, la dura fugacidad de los días, / el apetito de ultratumba, el miedo” (356). Lugares roturados por el tiempo cíclico del poema, que comparten “la fijeza y la evaporación” de Lezama Lima, según palabras aproximadas de Guillermo Sucre. Cuando este autor en uno de los mejores libros sobre poesía hispanoamericana, *La máscara, la transparencia*, relaciona “lo estalactito” en la obra del poeta cubano, al final de *Paradiso* pero recurrente en su poesía, por ejemplo en “El arco invisible de Viñales” de *La fijeza*, que alude al lugar de las grutas en Cuba puedo, a la vez, relacionar no sin fundamento con Sperlonga, en donde “las propiedades de la magia”, diría Girri para un libro suyo anterior, funcionan de manera similar: recuérdese que en el primer poema el emperador Tiberio había sido convocado a la cueva. Ambos poetas comparten esta región órfica, oracular y mágica y ambos comparten una simetría devoradora, más por su posición desde el lado americano

de la cultura mediterránea (y quede incluso el “celta rebelde” de Lezama Lima) que por su disímil percepción de la magia.

Porque para Girri la realidad es de una importancia suprema, tanto que pudiese hacer tal vez zozobrar segmentos y libros enteros en la dilatada sequedad de su poesía. La magia, como dice muy bien Paz en *El arco y la lira*, había reinstalado el poema de Mallarmé *Un coup de dés* en esa zona de correspondencias entre mito y poema pero, agregaba, “su mito no es filantrópico” porque la actividad del mago es manipulante, como la del tecnócrata moderno (54-55). Para Lezama Lima la imagen es una justa desmesura que se evapora en cadenas de imágenes y encuentra su punto de congelación, su fijeza, cuando la plenitud del poema, y en este sentido se aproxima a la realidad por indicaciones leves, sugerencias de modificación para encontrar quizás al final una reconciliación entre era imaginaria y realidad: metáfora que se traga a sí misma, como la serpiente urobororos. Son otros hálitos en Girri cuando escribe:

Guarda, tumba,
con el toque
de esta memoria
presa entre muros
y presa
como visión
y pensamiento,
algo
de mi obstinarme
en el látigo y el fuego,
la efigie
con exceso
hecha para el sarcasmo,
para dar a entender
aquella
mi cruelmente piadosa
disposición
que impuse a la vida
y la que imploré
a la eternidad
disfrazado de amante,
de blasfemo, de amor a Dios.

Queden en ti, desconocido,
como restos de una corona;
devóralos
como alimento de tus glosas. (364, mi énfasis)

Donde el poema parte para volver con una realidad ausente (parafraseando a Wallace Stevens 143), que nos deje ante “las cosas tales como son” en un espejo que emplaza este lugar como el de la mayor importancia, define Girri, “para que la tal realidad [de veras] exista” (*Cuestiones y razones* 48).⁸ Y agrega, “los resultados convencen cuando el tono de la imaginación es ascético, forzosamente

⁸ Un espejo diferente al de la imagen-espejo de Lezama Lima que concluye en “la sustancia de la resurrección” (*Introducción...* 152).

empobrecido” (*Diario de un libro* 29). Se procura “dejar al lector menos que frente al poema ante sí mismo”, de modo que “ambos se disipen poéticamente en un solo ‘yo’ reflexivo” o, ¿debo corregir?, en un solo ‘tú’ (*Alberto Girri...* 84). Por eso el poema es festín en uno, y, en el otro: “alimento parco, sin grasa, uniformemente regulado, absorbiéndolo todo con la máxima distensión y atención hasta poder decir que somos lo que comemos” (*El motivo es el poema* 269).

Pasada la onda magnética que han dejado ya sea las vanguardias, el noerromanticismo al estilo de Neruda o bien la Generación española del 27 de larga repercusión en Hispanoamérica, los poemas de *Elegías italianas* parecen preparar otro conjuro de grutas, un orfismo prescindente de las alianzas estéticas buscadas y producidas por Haroldo de Campos y los neobarrocos, y, sin embargo, próximo en este punto a Lezama Lima. Escribe Girri:

Di lo que tuve,
me despreocupé
del drama cotidiano,
de la emoción,
un solitario
afanándose en la perspectiva
y sus bases matemáticas,
construcciones en luz y sombra
y problemas de atmósfera
resueltos en grises,
[...]

Qué juicio
provocaré en lejanos sucesores
que distorsionan el desnudo
quiero ignorarlo,
nada conseguiría borrar
la sumisión de mis coetáneos,
el brindis
por Piero della Francesca,
monarca
en la ciencia de la pintura. (361-62)

Se conjura al pintor muerto el 12 de octubre de 1492, para encontrar la línea, la perspectiva, la luz y el aire: islas de serenidad. Importa señalarlas, importa el *gesto*, que es en el lenguaje de Girri la definición del poema. “Más que escribiendo el poema, manifestarse en aferrar el instante en que el poema *quiere ser gestado*”, dice, “[e]l resto dependerá de la resolución, presteza, cautela” (*El motivo...* 248). Mientras que para Lezama Lima el poema es hipóstasis en las eras imaginarias, “donde se vive en imagen”, sigue participando de una *teología*, es inmersión en un “sistema poético”: “[e]l signo penetra en la escritura, rehusando siempre su mortandad, pues signo es siempre señal [...] En el signo hay siempre un *pneuma* que lo impulsa y un desciframiento, en la sentencia, que lo resume. En el signo queda siempre el conjuro de un gesto” (*Introducción...* 152 y 144). Aquí sobran las palabras o, mejor dicho, no alcanzan como todo poeta sabe, sólo que el argentino procede por despojamiento de la lengua heredada, y limpia el poema hasta el hueso. No para ofrecerlo como sustituto o paliativo de la vida, sino como nítido lugar

(*realista*) de conversación, arte y creación (*El motivo...* 286). Escribe en “Elegía de la costa”:

[...]
¿Te importará
que deseches tal imagen,
modelo, verso heredado,
para que nuestros ojos bendigan
el equilibrio,
y urda en cambio, al tocarte,
un desafío a lo perdido, el fantasma
de tu opulencia, la sombra
helénica que viene del mar, trae el fuego,
la profecía, el templo, la sórdida apoteosis
del comercio y del arte?
[...] (353)

Así, en los momentos más logrados de las *Elegías*, América resurge desde Italia a partir de una mirada y un “saboreo” en la simetría lúcida de este *hacedor*, que había elegido desconfiar en igual medida del imaginario páramo platónico y de la monarquía absoluta de la imagen. De alguna manera, se ha configurado una invitación a situarse en esta era que inicia la mirada libre de pasado (salvo el propio de la elegía que es el del poema) y, sobre todo, de *futuro*, solidificando en el presente poético, como sucede con la mejor poesía del *ahora*. Finalizo con esta cita de Girri:

Palabras en su justo lugar. No miran ni hacia atrás ni hacia delante. Son puro presente del poema, eso transmiten.
Palabras mal puestas. Miran hacia atrás, adelante, pensando en sí mismas, no en el poema.
(*El motivo...* 288)

Obras citadas

Andrade, Oswald de. “Manifiesto antropófago”. *Obra escogida*. Haroldo de Campos, selección y prólogo. David Jackson, cronología. Santiago Kovadloff, Héctor Olea, Mária Russotto, trad. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981. 65-72.

Armas Wilson, Diana de. *Cervantes, the Novel, and the New World*. New York: Oxford University Press Inc., 2000.

Campos, Haroldo de. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Rodolfo Mata, selección, prólogo y trad. México D. F.: siglo xxi editores, s.a. de c.v., 2000.

Ceronetti, Guido. *Il silenzio del corpo. Materiali per studio di medicina*. Milán: Adelphi Edizioni S. P. A., 1979.

Chiampi, Irlemar. “El Barroco y la utopía de la evangelización. (Vieira y el ‘Sermón de la sexagésima’)”. *Barroco y modernidad*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2000. 195-213.

- Girri, Alberto. *Elegías italianas (1962). Obra poética I*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1977. 337-79.
- . *Diario de un libro (1972). Obra poética III*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1980. 7-111.
- . *El motivo es el poema (1976). Obra poética III*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1980. 221-88.
- . *Cuestiones y razones*. Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1987.
- Godard, Jean-Luc, dir. *Notre musique*. Actores: Nade Dieu, Sarah Adler, Ferlyn Brass, Leticia Gutierrez, Rony Kramer, Jean-Christophe Bouvet, Georges Aguilar, Pierre Bergounioux, Jean-Paul Curnier, Mahmoud Darwich, Juan Goytisolo y Gilles Pecquex. 2004. DVD-Video. Fox Lorber, 2005.
- Kleinberg-Levin, David Michael. *Gestures of Ethical Life. Reading Hölderlin's Question of Measure After Heidegger*. Stanford, California: Stanford University Press, 2005.
- Lezama Lima, José. *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona: Barral Editores, S. A., 1971.
- . *Obras completas. Tomo I*. México D. F.: Aguilar, 1975.
- . *La expresión americana*. Irlemar Chiampi, ed. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. 9ª ed. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.: 2002.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. 3ª ed. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1982.
- Stevens, Wallace. *The Palm at the End of the Mind*. Holly Stevens, ed. New York: Vintage Books, 1990.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Villanueva, Alberto. *Alberto Girri en el presente poético*. College Park: Ediciones Hispamérica, 2003.