

JOAQUÍN GIANNUZZI: SUBJETIVIDAD Y ENFERMEDAD SOCIAL EN LOS POEMARIOS DE LA DICTADURA

Mariela Blanco

Universidad Nacional de Mar del Plata

CONICET

marielablanca@yahoo.com.ar

RESUMEN/ ABSTRACT

En este trabajo abordaremos los poemarios de Joaquín Giannuzzi publicados durante la dictadura militar argentina, *Señales de una causa personal* (1977) y *Principios de incertidumbre* (1980), y los dos posteriores, *Violín obligado* (1984) y *Cabeza final* (1991) que –aunque publicados ya en el período democrático– mantienen el tono deceptivo y el retraimiento de la mirada que se instalan en sus predecesores, instaurando un corte con respecto a los primeros poemarios. En efecto, en *Contemporáneo del mundo* (1962) y *Las condiciones de la época* (1967), aún se advierte cierta fe en el poder de la palabra de incidir en lo social, por lo cual predomina una mirada volcada hacia el mundo externo, atravesado por las coordenadas de la historia. El viraje que se observa a partir de los poemarios de la época de “plomo” se sustenta en un repliegue de la mirada hacia el mundo interno, acompañado de un creciente protagonismo de lo físico, a tal punto, que el cuerpo deviene metáfora de la enfermedad social. A partir de estos cambios, proponemos la hipótesis de que, ante la experiencia de lo intolerable, las estrategias de solapamiento del discurso se constituyen en una forma de preservación del yo y de la poesía.

PALABRAS CLAVE: poesía argentina, dictadura, subjetividad.

The aim of this work is to study Joaquín Giannuzzi's books of poems Señales de una causa personal (1977) and Principios de incertidumbre (1980) published during the Argentine military dictatorship. The two other follow-ups, Violín obligado (1984) and Cabeza final (1991), maintain the disillusioned tone and the withdrawn kind of look that prevailed in the first two works, thus establishing a clear difference with his previous poetry, published before

the military dictatorship. As a matter of fact, a certain faith in the power of words having an effect on the social context is noticed in volumes like Contemporáneo del mundo (1962) and Las condiciones de la época (1967). A look turned on to the outside world, a world where the coordinates of History could be discerned, clearly prevailed in those early works. A turning point starting during the “age of plumb” poems is sustained by the retreat of his look towards an innerworld, accompanied by an increasing presence of the physical, to a point where the body becomes a metaphor of social illness. Therefore, (as the unbearable is experienced), we propose that the writing strategies for concealing its own discourse establish themselves as a way of poetry- and of self- preservation.

KEY WORDS: *Argentinian Poetry, dictatorship, subjectivity.*

1. DE UN MUNDO DE MUERTE Y SILENCIO. POEMAS DE LA DICTADURA

Lo que el hombre ha hecho al hombre, en una época muy reciente, ha afectado a la materia prima del escritor –la suma y la potencialidad del comportamiento humano– y oprime su cerebro con unas tinieblas nuevas.

(George Steiner 25)

Los tres primeros poemarios de Joaquín Giannuzzi, *Nuestros días mortales* (1958), *Contemporáneo del mundo* (1962) y *Las condiciones de la época* (1967), se centran en la reflexión en torno al hiato entre mundo material e ideal, lo cual se sintetiza en estos versos: “el razonamiento arruinado por la realidad,/ la dialéctica privada/ contradecida por el trapo sucio de la cocina” (101)¹. Sin embargo, la marca distintiva de los dos últimos es cierta fe en las posibilidades de la palabra de incidir en lo social. A esta manifiesta direccionalidad de la mirada a lo extratextual, le suceden dos textos en donde las estrategias que elusivamente aluden al contexto social se hacen cada vez más sutiles, de acuerdo con las condiciones de producción en la época de la dictadura militar. Se trata de *Señales de una causa personal* (1977) y *Principios de incertidumbre* (1980), donde se retoma la dialéctica entre la belleza ideal y el mundo real, a partir de una mirada que lo indaga, buscando

¹ Todas las citas de los poemas se extraen de la edición de *Obra poética* que Emecé publica en el 2000.

esas causas personales del título, pero instalando constantemente el germen de la duda respecto de la capacidad de esa mirada y el alcance de sus límites.

En *Señales de una causa personal*, la realidad social se ha transformado de una época convulsionada que exigía involucrarse para encontrar un propósito a la dirección de su proceso, en una realidad de “terrores, fracasos y tumores malignos” (125). La búsqueda de un sentido del mundo que se debe el poeta, la pervivencia de la materia inerte que se convierte así en despojo, frente a la caducidad del cuerpo, al igual que las marcas de la destrucción como consecuencia de la acción utilitaria humana, teñida a veces con tintes ecológicos, son algunas de las causas personales que interrogan al sujeto poeta. Se observan marcas de un incipiente ecologismo en textos como “Basuras al amanecer” y “Congreso mundial sobre la contaminación”. El primero resume en estos versos la ideología latente en la mirada: “Parece que la cultura consiste/ en martirizar a fondo la materia y empujarla/ a lo largo de un intestino implacable” (131); mientras el segundo remata la narración de un sujeto que se deshace de su automóvil con una enunciación deóntica: “... La obra falsa/ de lo humano debe desaparecer lo más/ rápidamente posible en otra naturaleza” (135). Y esa otra naturaleza está conformada por “húmedos perros” o “la última mosca nupcial de frías alas moteadas”, insectos que en sucesivos poemas se disputan en el paisaje urbano la primacía por adueñarse de los “inexplicables residuos humanos”.

En este poemario se intensifica la densidad del espesor material del mundo, a tal punto que la dialéctica exterioridad/interioridad, a través de la cual se articulaba la relación entre el sujeto y el mundo en los poemarios anteriores, pareciera obliterarse en aras del protagonismo que adquiere la dimensión más tangible del sujeto, es decir, el cuerpo, tocado por la opacidad incomprendible del objeto. Es así como la conciencia lo distancia, incorporándolo al mundo de las cosas; en otras palabras, se hace patente el cuerpo “cosificado” es decir, reificado. De este modo, el sujeto asiste, perplejo, a las marcas del devenir en su propio cuerpo. Los títulos de algunos poemas, por ejemplo, “El cuerpo objeto” y “Paro cardíaco”, son sobradamente elocuentes de esta situación, provocada por los estragos del paso del tiempo, intensificándose así la dialéctica referida, pero desde otro lugar, pues el sujeto contempla disociado tales efectos, en un cuerpo que se le antoja ajeno.

De tal forma, el imperativo de volcar la mirada hacia el exterior, plasmada en “Este mundo, muchachos...”, el *ars poetica* del poemario anterior, comienza a ser relativizado; en efecto, se observa un nuevo movimiento de la subjetividad que se retrae al interior, lo cual da cuenta de una mirada

estrábica que se constituye, así, en una impronta clave para la etapa de esta poética en su estadio final, que ahora estamos considerando:

Le diagnosticaron una esquizofrenia orgánicamente terrestre
 síntomas subjetivos y objetivos
 un síndrome disociador porciones sueltas de realidad
 cavidad mental poblada de fantasías
 alucinaciones fuertemente impolíticas
 emociones sin fundamento fobias de perro azul
 comportamiento simiesco muecas lenguaje primitivo (157).

¿Cómo buscar las huellas que lo extratextual imprime en la poesía, generando este movimiento de repliegue en la subjetividad? Dos expresiones clave nos guían: “esquizofrenia” y “alucinaciones impolíticas”. Podríamos arriesgar que, ante la forclusión que el silencio impuesto desde afuera respecto de los horrores represivos –la negación de la desaparición de personas– se produce, de hecho, una tan forzosa como generalizada esquizofrenia social. Como no podría dejar de ocurrir, el sujeto poético está inmerso en ella, dada su inscripción en las sobredeterminaciones de este contexto, de allí el registro duramente irónico, perceptible en algunas metáforas: las alucinaciones son “impolíticas”, como si solo estando loco se pudiera negar la realidad o, al revés, como si se lo decretara insano porque él sí posee el saber de lo que sucede, aludido en “emociones sin fundamento” y “fobias de perro azul”.

Síntesis de esa bifurcación fuerte de la subjetividad es la imagen final de “Historia personal”: “un zapato en la historia/ y otro no sé en qué dimensión” (163), resumen del estado de máximo conflicto en la relación sujeto/mundo. Ante este incremento del conflicto y el subsiguiente repliegue derivado de la disociación ante lo intolerable, se produce una tensión interna para el mandato de la poesía: ¿cómo referir lo inexpresable? Pues, si por una parte la experiencia del suceder choca con un muro de silencio, por otra, el mandato de referir las experiencias se hace dominante como objeto de la poesía. Basta aludir a títulos ya de por sí descriptivos como “Poniéndome la corbata”, “Viajando por la patria” o “Muerte en el sanatorio”, en donde el sujeto se debate entre el extrañamiento de entrar en relación con el afuera y la necesidad de otorgarle sentido a esa materia que lo condiciona; en efecto esta subjetividad tiende a fundirse con los objetos, pero al mismo tiempo se constituye en su “centro”:

Sobre esta mesa he apoyado los brazos y la cabeza.
 Piedad y desprecio por mi mundo. Los lugares comunes
 de la materia que me rodea. Un lápiz, una caja
 de fósforos, una taza de café, ceniza
 de cigarrillos sobre un desorden de papeles.
 Cuánta desesperanza de poesía sin porvenir.
 Y de pronto la certeza de que morir es apartarse de la mesa,
 la noción de que todo se perderá.
 Cada cosa se ausentará de la otra,
 los objetos de quienes soy el centro dejarán de amarse (195).

Conforme al precepto del poema anterior del volumen, “Poética”, que se resume en los versos “Poesía/ es lo que se está viendo” (194), Giannuzzi propone una subjetividad que entabla así relaciones con los objetos del mundo, principal materia poética, pero en esas vinculaciones mediadas por el complejo mecanismo de la percepción, el sujeto se erige en foco existencial, aunque continuamente amenazado por la mortalidad.

Destacamos que esta esquizofrenia no cesa porque hay una serie de poemas en donde se advierte la detención en momentos epifánicos, muchos de los cuales derivan de la observación de un simple objeto, pero que se interrumpen pues siempre emerge la ruptura de ese estado por el ingreso de la amenaza o la concreta violencia exterior. Tal es el caso de “Café y manzanas”, en donde el yo poético se encuentra subyugado por las sensaciones que despiertan esos objetos, hasta que el remate aniquila completamente el *clímax*: “Puestas a buen recaudo las cosas suaves/ allí se cierran las puertas al tumulto general./ Pero a veces estalla una bomba en el piso bajo/ y la policía acude para saber quién es quién/ en este mundo” (136). Nuevamente subrayamos la ironía predominante, pues no olvidemos que la ironía, tal como la concibe Octavio Paz en su caracterización de la poesía moderna, permite reconciliar contrarios u órdenes disímiles, tales como lo sacrilego y la blasfemia, o lo cotidiano con lo sobrenatural. En efecto, de este proceso de secularización de la poesía, cuando lo sagrado se hace profano, emerge una concepción de la ironía como actitud que “revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad” (*Los hijos* 71).

En *Principios de incertidumbre*, el sintagma del título mantiene la hostilidad propia del período, marcada por el agregado de la “s” en “principios”, que enfatiza la inestabilidad ya de por sí introducida por la

teoría científica de Heisenberg². El repliegue del yo, movimiento señalado con respecto al volumen anterior, se metaforiza en la mediación de los cristales y la ya mencionada búsqueda de sentido propia del sujeto que puede ser asimilada, en este poemario, a la pregunta sobre el origen, significado con el que juega también la palabra “principios”.

Es interesante observar que el afán por describir lo externo (por ejemplo, hasta los mínimos movimientos de un atleta en la barra o de un galgo en una carrera), convive con la absoluta relativización del lugar del sujeto, que es para sí mismo un “desconocido”. Se retoma de este modo ese efecto de extrañamiento que el yo poético giannuzziano experimenta frente al espejo o ante una fotografía donde aparece su imagen pero de otro tiempo; puede verse, en el ejemplo que sigue, cómo la imagen de cuño surrealista contradice el inherente efecto de realidad propio del objeto foto: “Lo verdadero de la apariencia/ se separa en los tristes ojos declinantes/ que intentan vanamente una relación emocional/ desde el mundo a la mente bloqueada” (261). Estas condiciones convocan la reflexión de Giorgio Agamben, cuando señala que es posible definir el poema como una máscara del yo en el sentido de una teatralización a dos voces del sujeto, tanto de su ritmo interno como de su

² Respecto del aporte del Principio de Indeterminación a la práctica poética, resultan más que significativas las explicaciones del chileno Nicanor Parra por su relación directa con ambas esferas, la de la ciencia –por ser profesor de Matemática y Física– y la poesía. Citamos con detalle su descripción del modo de operar de este principio por su rigor y claridad: “La mecánica clásica, newtoniana, estaba segura de poder predecir el estado en que se encontraría el universo en cualquier momento, y también decir cuál era el estado anterior. Por ejemplo, el caso de una partícula: su movimiento está regido por una ecuación que es F partido por M x A ; es decir, Fuerza es igual a Masa por Aceleración. Esta ecuación nos permite, si conocemos la fuerza que provoca el movimiento y la masa de la partícula, conocer su trayectoria. Pero para ello necesitamos de dos condiciones iniciales: la posición y la velocidad de la partícula; sólo así estaremos seguros de predecir la posición futura y de cualquier época. Esto es lo tremendo: a condición de conocer la posición y la velocidad. Porque ocurre que las partículas son muy pequeñas, y que para determinar la velocidad de un electrón es necesario actuar sobre él, iluminarlo, y se modifica su velocidad. No se puede determinar con un alto grado de precisión tanto la velocidad como la posición. Es por ello que hoy se habla de indeterminación. La ecuación opera, pero no estamos en condiciones de precisar dónde va a estar, porque hay un margen de error. En fin, la Física nos enseña que es muy difícil hacer aseveraciones tajantes, que el terreno que pisamos es muy débil. Yo, entonces, he pensando que esos principios de relatividad e indeterminación hay que llevarlos al campo de la política, de la cultura, de la literatura y de la sociología” (31-32). Se advierte que, lejos de constituirse en una alternativa al discurso científico, esta poética hace uso de los modelos provistos por la ciencia para constituirse.

íntima escisión, de lo cual concluye que el poema contiene modalidades de no conocimiento en el interior del propio sujeto (137-154). De este modo, el foco se mueve del sujeto al objeto, dando cuenta de la ambigua bidireccionalidad de la relación, extrañamiento acrecentado, en este caso, dado que el objeto es su propia imagen. En la misma dirección se orientan las reflexiones de Muschietti al intentar definir las características específicas del poema:

Si se ha relacionado una y otra vez al poema con el sueño, quizás se deba a este funcionamiento y a la manera de un *espejo* en el que el *Yo* se refleja y se refracta, y al mismo tiempo se hace *Otro* (un mundo declarado y representado en la letra escrita): el sujeto puede leerse (autor-lector) diseminado en el texto a partir de huellas, marcas, indicios de una referencia despedazada y rearmada en otra (21).

La comparación con la ciencia resulta en este sentido insoslayable, pues el instrumento para entablar vínculos con el mundo, la mirada, resulta más dotada de espesor que la mera observación científica; en efecto, los poemas con una fuerte carga descriptiva proponen una estrecha relación entre la facultad de observar y la subjetividad. Tal es así que aún en un cuarto cerrado, en donde la observación podría estar controlada, se impone, según el sujeto poético giannuzziano, “el pesado susurro del yo” (313). Prueba evidente de que entre las intenciones autorales y la escritura existe una brecha insondable, ya que Giannuzzi sostiene en una entrevista concedida a Freidemberg: “En mi caso, procuro que ese yo no aparezca, pero lo consigo muy pocas veces: el ‘yo’ se me cuele e interviene” (“Un poeta standard” 15). Coincidimos con el entrevistador que en la pregunta habla de un “sujeto despersonalizado”, ya que no se trata de una poesía que recoja o se apegue a las experiencias personales, aunque sí es pertinente volver a traer a colación el concepto de sujeto aglutinante ya referido.

Creemos que una fórmula pertinente para explicar este protagonismo de lo perceptual en esta obsesión por entablar vínculos con los objetos, es la ofrecida por Paz al describir la poética de William Carlos Williams, uno de los poetas con los que la crítica suele emparentar a Giannuzzi por tratarse de uno de los bastiones del objetivismo. Al respecto, el poeta mexicano señala: “La sensación es anfibia: nos separa y nos une simultáneamente de las cosas” (*El signo* 101). Y así resume la comunión de lo subjetivo y lo objetivo, dialéctica que –como venimos sosteniendo– atraviesa esta poética: “Un poema es un objeto verbal en el que se funden dos propiedades contradictorias: la vivacidad de la sensación y la objetividad de las cosas” (*El signo* 101).

Se profundiza así también la actividad de observación del sujeto poético, que a través de la mirada disecciona los fenómenos fortuitos de la naturaleza, aunque entre ambos órdenes parece haber un hiato irreconciliable. Pensamos que puede hablarse en este sentido de un poemario de la percepción, pues se trata de exponer esta diferencia entre la imagen de la conciencia, congelada e inalterable, respecto de las imágenes del mundo exterior, de la temporalidad, en donde las cosas se transforman. Por eso, la poesía es calificada por el poeta, en reiteradas ocasiones, como “una fiesta del sentido”. Y esta nueva dicotomía nos permite retomar aquélla de mundo interior/exterior, resemantizada por el cruce con el binomio intemporal/temporal. En efecto, la dinámica de la mirada de este sujeto poeta se advierte nuevamente en “Rito privado”, donde se marcan los tres momentos que la componen: en primer término, dirigida al objeto mundo (“Fuera de la habitación el mundo/ ordena la trama de su tejido” (322)); luego, la inscripción del sujeto en el espacio cerrado (“Pero detrás del vidrio raspado por la lluvia invernal/ soy un fragmento activo...” (322)); por último, el sujeto encarnado optando por el “mundo” de los objetos, ocupantes de un orden intemporal, imperecedero, conformando, así, una materia más apropiada para la poesía (“...Girando/ mis ojos turbios y discontinuos/ me vuelvo hacia el ácido fresco e inmortal/ de una fuente de limones en el centro de la mesa,/ a una fría porción de libertad en mi lenguaje” (322))³. Sin embargo, este orden está lejos de ser lineal, ya que los tres momentos de la mirada pueden coexistir, darse por separado o, por lo general, luchar dialécticamente por definir sus contornos.

Es la heterogeneidad de los pares dicotómicos referidos lo que inquieta al sujeto, lo que llama “caos” propio del mundo, el cual le resulta tan difícil de ordenar. Y aquí, al igual que en el poema “Dispersión” del volumen anterior, el sujeto asume un rol aglutinante respecto de esta realidad heteróclita; por ejemplo, luego de describir los movimientos en torno a la mesa a la hora de la cena, el poema “Principios de certidumbre” concluye así: “...Y estos principios/ de certidumbre nada podrían significar/ sin los murmullos del yo/ en el centro de los cuerpos tristemente vestidos” (287). Si bien

³ Este enfrentamiento sujeto/objeto es tan característico de su poética que no podemos dejar de remitirnos a “Uvas rosadas”, poema que abre *Nuestros días mortales*, en donde la contraposición entre el orden del ser para la muerte es desbordado por el objeto del deseo libre de esa restricción. Transcribimos los primeros versos: “Este breve racimo/ de uvas rosadas pertenece/ a otro reino./ Yace, sobre mi mesa,/ en la fría integridad de su peso terrestre/ mientras yo permanezco silencioso/ imposibilitado/ de oponer mi vida a su carnal exuberancia” (9).

observamos una analogía con respecto al afán romántico por encontrar la unidad, el absoluto, el matiz que adquiere esta poética resulta suficientemente distintivo; nos referimos al proceso por el cual “en Giannuzzi la conciencia se halla cada vez más anegada en la carnalidad de un individuo en el mundo: orgánico, cardíaco, humoral, doliente” (Monteleone 347). Estos rasgos alcanzan para distinguirlo del sujeto etéreo e intemporal al que aspira la poética romántica.

Esta observación nos permite comenzar a delinear una generalización: aun en los momentos de mayor fascinación por los objetos, cuando éstos parecen autonomizarse respecto del sujeto, se introduce la fuerte subjetividad giannuzziana; de modo que, aunque se permita jugar con el vaivén entre los polos, la marca indeleble del yo sobre el poema aleja a esta poética de las corrientes más puramente objetivistas⁴.

La operatoria de aglutinación por parte del sujeto, si bien resulta significativa tanto en lo que está referido a la naturaleza del mundo, materia poética, como al observador, sujeto poético, lo es también respecto de un principio constructivo de los poemas, porque abundan los remates violentos, inesperados, que, como decíamos anteriormente, destruyen las escenas de observación epifánica. En este poemario, a la violencia externa se agrega la interna, sacudiendo a un yo con la evidencia del fracaso para poder procesar los estímulos externos; sólo con los versos que siguen es posible advertirlo: “Todas mis certezas giraron/ sobre sí mismas, mutuamente raspadas/ hasta sangrarse/ y la consistencia del vacío buscaron hacia abajo” (289). De ahí también que la figuración del poeta sea la de un “extraño”, un “desconocido”, cuya misión ha perdido sentido en la época. ¿Cómo no vincular este estado experiencial con la enajenación que distinguió a la novela existencial europea? En efecto, *La náusea* de Sartre y *El extranjero* de Camus emergen como el referente obligado de época por la manera de plasmar las consecuencias físicas del estado de enfermedad espiritual dominante en la Europa de posguerra. Esta misma relación se observa en los versos citados a partir de las certezas que giraron hasta sangrarse, dando cuenta nuevamente de esta

⁴ Nos referimos a la línea con fuerte desarrollo a mediados del siglo XX y, dentro del género, encarnada de forma paradigmática en figuras como William Carlos Williams en Norteamérica o Francis Ponge en Francia. Para un debate de estas cuestiones en Argentina, remitimos a las recurrentes discusiones sobre esta corriente en *Diario de poesía* y en el volumen *Tres décadas de poesía argentina*, pues esta línea fue una de las dominantes en el campo poético argentino en la década del 90.

conciencia que se torna más física, más corporal, para poder así canalizar el dolor del sujeto ante la imposibilidad de tolerar la violencia exterior, las determinaciones sociales.

En pocas palabras, esta poética explora las múltiples relaciones entre la materia y la manera del sujeto de aprehenderla, rechazarla, observarla, penetrarla, auscultarla, malearla, en síntesis, hacerla propia, convertirla en experiencia. En estos dos poemarios de la dictadura, ante la experiencia de lo intolerable, las estrategias de solapamiento del discurso tienen que ver con un marcado repliegue de la subjetividad como forma de preservación del yo, y –por qué no– de la poesía.

Entre este último poemario y el que sigue, *Violín obligado*, la configuración del sujeto adquiere otras modulaciones debido a que, con respecto a la facultad de conocer, crecen las incertezas y, al mismo tiempo, se intensifica la certidumbre con respecto de la muerte. Esa constelación de dudas que abaten al yo, se proyectan en la mirada cuando ella recae sobre las cosas del mundo sensible, que son el reino de lo mortal. De este modo, solo la belleza intemporal, encarnada paradigmáticamente por la música según la preferencia giannuzziana, ofrece un lugar para la seguridad, la salvación. Pero nuevamente, más que a un sistema de opciones, nos enfrentamos a una tensión que agobia al género humano, constantemente forzado a elegir entre la perfección de un mundo ideal y las posibilidades que ofrece la experiencia. Es que ese orden que el poeta se propone hallar, se perfila como cada vez más fortuito, accidental, regido por el azar.

Sin poder eludir la dimensión especulativa, esta poética, pese a los cambios que venimos señalando, mantiene el principio estructurante que se ha procurado mostrar en este análisis: partiendo de un simple hecho de la vida cotidiana (la muerte de un insecto o una gota que cae sobre una hoja, por ejemplo), se da lugar a las reflexiones del poeta⁵:

⁵ Esta dinámica interna del poema da cuenta de la influencia eliotiana en la poética de Giannuzzi, quien se ha encargado de destacarla siempre en sus declaraciones, principalmente poniendo de manifiesto la fascinación por la forma en la que Eliot introduce el mundo cotidiano. Focalizando en el caso específico de *Cuatro cuartetos*, encontramos los siguientes vínculos que contribuirían al calificativo de “conceptual” para ambas escrituras: la estructura del poema, que parte de una observación –un paisaje en el caso de Eliot, un objeto en el de Giannuzzi– que da lugar a la reflexión o “la especulación”, como insiste en decir el poeta argentino; la ubicación en el plano de la existencia, atravesada y amenazada por el fluir temporal; por último, la concepción de la poesía como una búsqueda del sentido.

...¿Puede significar algo
una vida librada al puro accidente?
Pienso en la oscura poesía de la caída sin ley,
en el confuso y enfermo destino de mi época
incubando la bala que aún no me alcanzó,
la existencia respirando en lo casual,
el síncope detrás de la puerta” (293).

Así, a la fragilidad de lo humano, dada la condición mortal, se une la incertidumbre que genera un mundo inestable, confuso y peligroso; en otros términos, el plano de la existencia desestabiliza a un sujeto que ya no busca solo explorar el mundo, sino que parece haber desistido de ese optimismo inicial que entreveía la posibilidad del cambio a través de la búsqueda del orden poético, para entregarse ya sin resistencia a la fuerza avasallante de la entropía. Como consecuencia, se consolida un sujeto cada vez más extrañado con respecto a su propio cuerpo y a los constantes estímulos del exterior.

El azar que rige al mundo es simbolizado en “La araña” (319) a partir del simple acto de mover una tabla, que redundando en un “insensato aumento del universo” desestabilizador de la existencia del insecto. Por analogía con el sujeto, autor y observador del descalabro que representa la ampliación de las dimensiones del mundo para la araña, se intensifica la atmósfera de incertidumbre y relativización de todo lo mensurable que instaura el poemario.

2. DE LA DECEPCIÓN AL RETRAIMIENTO DE LA MIRADA. POEMAS DE LA POSDICTADURA

Al levantarse de la cama/ meta sólo un dedo del
pie en la madrugada/ probando su temperatura./ Si
la siente más o menos sanguínea que su cabeza/ lo
mejor es tumbarse nuevamente:/ como si después de
tomarle el pulso/ hubiera comprobado/ que hoy el
mundo es demasiado/ que no coincide, que no encaja
en nada,/ que no está para gente como usted.

(Joaquín Giannuzzi, “Ciertas instrucciones” 507)

La búsqueda de la unidad, ante este inquietante reino del caos, es cada vez más desesperada. El ruego de que exista un “Dios de la unidad” del poema

“Dispersión” (*Las condiciones...*), se convierte en confesión de fracaso en *Violín obligado*, en el primer texto que da nombre al poemario:

En tu cerebro harapiento entró Mozart:
 una ética absoluta, fresco y antiguo.
 Cuántas cosas desde el mundo lo ocupaban,
 pesadas. Puertas, caminos,
 y montañas de polvo que reclamaban
 un orden para un significado.
 Pero el violín circuló
 y todas las desesperaciones lo seguían
 en círculos, como perros que no alcanzan
 el tema central, la intensidad secreta,
 el solo de Mozart en su cielo obligado (335).

Si pensamos en que este poema abre el libro y que este gesto en la poesía de Giannuzzi en general se encuentra asociado al trazado de un *ars poetica* que lo define como unidad, se observa la recuperación, propia de los primeros poemarios, de la búsqueda del absoluto, nuevamente connotado por la música –Mozart en este caso–, como intento por ordenar las cosas de este mundo. ¿Significa esto que el sujeto se repliega, al modo romántico, en el mundo interior y evade ese otro orden que lo agobia? Creemos que nos enfrentamos a un nuevo desplazamiento de la tensión interior/exterior en donde el foco se traslada de la búsqueda del absoluto al fracaso que genera la imposibilidad de trascender el orden de lo material, connotado por la temporalidad. Este giro de la subjetividad trae aparejado un cambio de atmósfera; cualquier resabio de optimismo cede ante el desorden que se arremolina en la cabeza del sujeto; lo eterno ya no se proyecta en ningún objeto, ser natural o momento epifánico; el mundo externo arrasa con todo vestigio de absoluto, orden o eternidad.

De este modo, emerge otra de las aparentes paradojas de esta escritura, que parece constantemente resistir todo intento clasificatorio; nos referimos a que, detrás de un lenguaje directo, despojado de artificios retóricos rimbombantes y una sintaxis prosaica como signos de una ideología poética alternativa con respecto a los cánones propios de la lírica tradicional, subyacen notas de trascendentalismo poético.

Mientras los poemas del primer poemario son explícitos en cuanto a la presencia de otro “reino”, sus contornos, en el devenir poético, se irán haciendo cada vez más difusos. Así ocurre en “Teólogo en la ventana”, donde

el desborde de la mirada más allá de lo visible es enunciado explícitamente: “¿Qué materia desean los ojos y que no pueden ver?” (368); aunque las oportunidades de exceder esa “única realidad posible” adquieran un tono más defectivo y sus contornos solo sean descriptibles por la negación, la completa negación de la realidad de la calle: “No esa especie de traición a lo largo del pavimento,/ la naturaleza criminal que revelan los automóviles,/ el taciturno rumor de las cosas manufacturadas,/ la vacilante verdad de la muchedumbre hacia el ocaso” (368).

El espacio dominante que se delinea como nuevo mundo externo de esta subjetividad es el cuarto cerrado, con paredes opresivas y una atmósfera enrarecida. El cuerpo padece insistentemente las consecuencias del paso del tiempo y las sombras oscurecen aquella “poesía moribunda”, de la que el sujeto se despide definitivamente y sin lamentos en “El adiós”. Es que, en este nuevo trazado del itinerario poético, parece triunfar el polo de lo mortal, de la materia, pasible de ser salvada por las fuerzas de la conciencia: “Un cerebro en la oscuridad no puede hacer política./ Su gelatina hierve, ávida de oxígeno,/ de sustancia continua,/ de realista materia iluminada y fulgor sexual:/ apostando/ a un universo visible para redimirlo” (385).

El mundo externo, sensible, resulta, a través de la propia metáfora del cerebro delineando al mundo, eclipsado por la subjetividad. No ya un sujeto optimista, todopoderoso, hijo de las utopías sesentistas, sino un yo omnipresente, pero mortal, signado por el deterioro, el fracaso, la declinación y hasta la descomposición de la propia materia, el cuerpo. El lugar donde se asienta la subjetividad es, ya desde *Señales...*, detrás de los cristales, la mayoría de las veces ventanas, en otras ocasiones, anteojos. El poema “El extranjero” resulta elocuente con respecto a esta posición de la subjetividad:

Entonces vio a la gente reuniéndose en la calle.
 Se hinchaba, coreaba, ondulaba
 feliz de estar queriendo decisivamente
 con mucho conocimiento de causa
 todos juntos lo mismo.
 ¡La unánime gente cumpliendo las escrituras en el tumulto!
 La marea creció hasta su ventana.
 La cerró, retrocedió, se encogió, se hizo el mono ajeno.
 Encaró su propio lenguaje, puso cara exclusiva.
 A solas con su causa privada
 se puso a escuchar las noticias de allá afuera en la radio (156).

Los gritos de la multitud junto con la actitud de un sujeto que se repliega al abrigo de su interioridad, no pueden dejar de remitir al solitario “rey burgués” rubendariano, aunque desde una posición resignificada, pues –como analizábamos anteriormente– en estos poemarios el sujeto se enfrenta a la imposibilidad de referir la experiencia social debido a las condiciones del entorno extratextual. Ante el estado de precariedad al que la calle lo obliga a enfrentarse (“Yo no era nadie en el universo y desde mis pies subía/ un fracaso de restos de comida” (159)), el sujeto, que en esta serie de poemas se configura como poeta, se ve obligado a crear un mundo alternativo ideal (“Evasiones”) o un ámbito edénico simbolizado por el jardín o los espacios naturales. O, en otras oportunidades, se muestra impelido a abrir eventualmente la ventana, pero preservado por los anteojos. Una de las diferencias más evidentes surge de la oposición entre cambio y permanencia con respecto a lo que los espacios sugieren; así, mientras la ciudad representa el caos imperante que el sujeto no puede ordenar, la naturaleza ofrece “una tregua de espectador en mi confuso destino” (219).

El proceso de subversión de la mirada, el cambio de foco que propone *Violín obligado* se condensa en “Cabello en la ventana”, donde, en lugar de partir de lo material hacia el absoluto, como ocurría en su producción anterior, el mismo “cielo desmesurado no soporta su propio vacío/ y clama por una relación con lo tangible” (388). Símbolo por antonomasia del absoluto, es desde ese cielo que la mirada opta por lo concreto, por el pelo negro de su hija que confiere así entidad al vacío del polo ideal. Esta inversión drástica emerge como consecuencia de la toma de conciencia del límite del sujeto para penetrar los estratos profundos de lo real, cuya existencia solo atisbamos gracias a la facultad del conocimiento. De este modo, resulta notorio el espesor que adquiere el concepto de fracaso, en relación con la creciente certeza de un desfase entre las múltiples posibilidades que ofrece lo real y el mundo de las apariencias, único al que el sujeto-intérprete puede acceder. Esta sensación se torna cada vez más angustiante debido a que la búsqueda del sentido, como vector que podemos rastrear desde el primer poemario, no cesa, pero, en esta instancia, se ha chocado con un muro infranqueable. De las incertezas al fracaso, ése es el derrotero que nos ofrece este último tramo poético. Como síntesis de este punto de llegada, baste el poema “Extraviado (perro) en la lluvia”:

El rumbo se ha perdido,
el olor de la vida desaparece
en el desorden del agua.

Ahora que la oscuridad
se ha tragado a los dioses posibles,
del desamparo nacen, del cerebro aterrado,
las preguntas mayores
que dormían como fieras
en el diseño legible del mundo (375).

Este poema con un marcado eco hölderliniano instauro el corte a través del uso del presente, intensificado por el adverbio “ahora”. El cambio se asienta en el “cerebro” y se origina, como ya venimos observando, en la interrupción de la búsqueda de la trascendencia que, en el texto, asume el homenaje al maestro alemán aludido por condensación en la imagen de los “dioses posibles”. Pero, a diferencia de Hölderlin, no se evidencia en esta poética posibilidad de redención, ni aun a través de la visión y misión salvadora encomendada por Heidegger a la figura de poeta en sus reflexiones tardías sobre la poesía; por el contrario, la reorientación de la mirada se topa con un mundo limitado, “legible”, que no ofrece ni un resquicio de redención, de trascendencia⁶. A la figuración de poeta-sagrado que ofrece el filósofo alemán, esta poética opone la imagen del poeta que asume por completo su condición de precariedad.

“En el error de ayer sonaron disparos hasta el hueso/ y los muertos crecieron hasta una sola demencia” (392); “porque la época introdujo en mi cuarto/ más muertos de los que puedo soportar o merecer” (379): solo unos versos bastan para aniquilar el afán del más allá, que entrañaba una búsqueda esperanzada ya dejada absolutamente de lado. Como una ceniza, la falta de explicación, la desazón ante la muerte, invade el espíritu de época y paraliza la subjetividad.

No se trata ya del cuestionamiento de lo real como una apariencia detrás de la cual podría subyacer una realidad más profunda, al modo surrealista, sino de la desilusión por lo real, que ha manifestado todo su peso a partir de los grávidos hechos de la historia. Pasamos así, desde explorar las posibilidades de atisbar el verdadero ser de las cosas, a la enunciación del fracaso de esa búsqueda, que ha perdido incluso su sentido porque la topadora-realidad ha arrasado con todo.

⁶ Véanse principalmente sus ensayos “¿Y para qué poetas?” y “Hölderlin y la esencia de la poesía”.

El último volumen que abordaremos, *Cabeza final*, se distingue por una mayor concentración en la experiencia del sujeto. Se trata de un viraje, de una reclusión en la vida interior, pero este vuelco reviste distintos rasgos; la subjetividad ha quedado sola porque ha expulsado a la historia, a esa conjunción de hechos y relatos de tal grado de impacto que ha pasado a integrar otro orden ajeno, con otro transcurrir. Creemos que este cambio permite advertir una de las tantas modulaciones que puede adquirir la relación entre poesía y sociedad, tal como la entiende Adorno en su famoso “Discurso sobre lírica y sociedad”. Recordemos que para el filósofo, “la formación lírica es siempre al mismo tiempo expresión subjetiva de un antagonismo social” (62). En este caso, se trata de un punto extremo en la expresión de este antagonismo, pues ese sujeto que expulsa a la historia representaría, en esos términos, la conciencia alienada que da cuenta de la dinámica propia del capitalismo. Precisamente Adorno enfatiza el carácter individual con el que ha sido concebida la lírica por considerar que este rasgo es el que permite advertir su dimensión social: “Esta exigencia puesta a la lírica, la exigencia de que sea la palabra virginal, es en sí misma una exigencia social.” (56). Es en esta libertad del género con respecto a la práctica dominante, donde la lírica implica la protesta contra una situación social opresiva, lo cual produce una “reacción a la cosificación del mundo, al dominio de las mercancías sobre los hombres, dominio que se extiende desde los comienzos de la edad moderna” (56). La conciencia alienada emerge, en este poemario, a partir de un corte entre el sujeto y su conciencia del devenir histórico o de los acontecimientos.

La separación se evidencia en el extrañamiento de gestos cotidianos como éste:

Mi respiración
que había amanecido tan difícil
entra en la fresca pulsación de la mañana.
El mundo podría olvidar desde ahora
su jadeo nocturno, sus reiterados sueños negativos
si comenzara de nuevo
con la misma certeza de mi mano
alzando esta taza de café (435).

Estos versos del poema “Certezas matinales” ponen de manifiesto una primera instancia, en donde se advierte una proyección sujeto/mundo, pues

los jadeos y los sueños que se atribuyen al exterior son los del sujeto, que por un momento quiere olvidarlos y concentrarse en su saberse vivo; en la segunda parte, un simple movimiento del sujeto se convierte en modelo de un orden de mundo posible, pues, a partir del paralelismo con él, se trazan las condiciones de lo deseable para el mundo externo, permitiendo así la emergencia de la dimensión utópica de la poesía, espacio en donde es posible delinear un orden alternativo.

En “Guía de conferencias”, la experiencia narrada es la del sujeto extrañado, fuera de lugar, ante el abanico de información banal sobre distintos aspectos de lo real o, como lo hemos llamado, mundo sensible, interrogado desde diferentes ángulos disciplinares (astronomía, medicina, historia, entre otros), a las que tilda de “cruels invitaciones al conocimiento”. El efecto ante esta invitación, por lo demás común, es el apartamiento, pues tales inquisiciones constituyen solo piezas de un rompecabezas inane por su incapacidad de genuina penetración por vía del conocimiento. El cambio brusco de dirección de la mirada se advierte en este remate de tono confesional: “estoy en otra parte y no sé cuál:/ como esa noche en que caí fuera de foco/ cuando era tarde para tanto mundo/ y las estrellas me recordaron la juventud” (440).

Sinónimo de esa realidad a la que el sujeto decide, de algún modo, dar la espalda, es el “país humillado”, que aniquiló todas las verdades anheladas en un pasado no muy lejano. Muestra de la desilusión generacional, el poema “Final de época” evidencia de forma elocuente este giro en la orientación de la mirada acorde con el cambio en la actitud; en efecto, el título reenvía a otro texto homónimo de *Las condiciones de la época*, pero mientras en aquél el yo poético se definía claramente como un “testigo” de su época, también signada por el apocalipsis –según se desprende del paratexto–, en éste hay una marcada diferencia de tono emocional. El cambio es perceptible en el tratamiento de la subjetividad porque, luego de varios intentos, de cuya frustración da cuenta el orden de la escritura, las “indefensas verdades” han sido “golpeadas por todas [las] incertidumbres” y “nada quedó resuelto” (441). El remate deceptivo expone la desazón luego del intento, eco de una época previa de optimismo de la que solo se atisban lejanos resabios.

Es que esta marcha del mundo a la disolución incluye también al sujeto, ya sea por la responsabilidad que lo abate, ya por el ritmo que impone la mortalidad que lo cerca. A veces de forma explícita, otras, alegórica (como en el poema “La mosca”), la marca de la responsabilidad social, origen de la culpa por no haber participado activamente en los hechos políticos, se constituye en un eje vertebrante de la reflexión del sujeto. El creciente

deterioro corporal acompaña este proceso, por eso un modo posible, aunque drásticamente negativo, de resolución del conflicto se presenta en “El suicida”, así como en el célebre “Cabeza final”, donde la negación del mundo adquiere su modulación más abrupta: “Por eso no fue quizá tan descortés/ su manera de negar el mundo al despedirse./ Sucedió así:/ reposando sobre la última almohada/ volvió hacia la pared/ lo poco que quedaba de su rostro” (447). En este contundente remate, nos interesa destacar la amarga ironía del adjetivo “descortés”, que enfatiza como única posibilidad el resto de libertad en la negación, en la forma de darle la espalda al mundo. Resulta interesante observar que, mientras en “El suicida” la negación consiste en el autoaniquilamiento, en este poema es más compleja, porque si bien la muerte no sobreviene por elección, sí hay un margen en la única franja de libertad que resta, al dar vuelta la cara, lo cual es más dramático y más fuerte como efecto. “El hombre está condenado a ser libre” (68-69); a través de esta frase, Sartre sintetiza en su famoso *El existencialismo es un humanismo* esa dialéctica de la libertad humana, condicionada por la angustia de saberse responsable de sus actos una vez que ha sido arrojado al mundo. La conducta de este personaje giannuzziano parece inscribirse precisamente en ese pequeño resquicio de libertad que nos libra del determinismo y que nos define como especie.

A modo de sinécdoque, el poema “Conocimiento del insecto”, en donde regresa la alegórica mosca, da cuenta de la imposibilidad de conocer el mundo que se instala en este poemario, como la última fase de la relación sujeto/mundo:

La mosca explora el borde de los objetos
 en rápidos giros discontinuos.
 Una pizca nerviosa de vida individual, aplicada
 a este momento convencional de las cosas.
 Pero en alguna parte
 estalla una puerta y en súbita parálisis
 la mosca se entrega a la sospecha
 de un doloroso conocimiento:
 sabe que estoy allá y que no puedo
 apagar mi conciencia, su amenaza de caos.
 Una vigilia de universos separados
 que no pueden ignorarse.
 En dos cuerpos tensados, una astucia
 de condenados, a la espera

de algo que pueda definirse todavía.
Y el salto en que se pierde
por el mundo ilegible
es una desierta aventura
hacia un orden ajeno a mi visión (437).

Esta escena aparentemente simple contiene y resume muchas de las indagaciones características de la poética giannuzziana; tomemos por caso la reciprocidad entre los polos del sujeto y del objeto determinante de la instancia del conocer, intensificada por la ambigüedad que explota el título: el sintagma implica tanto la percepción que el sujeto tiene de la mosca, como su inversión, es decir, la aprehensión sensible por parte del insecto. De hecho, el foco del poema se va corriendo paulatinamente desde la mosca (“La mosca explora...” hasta “...su amenaza de caos”), hacia el encuentro entre ambos (“Una vigilia...” hasta “...pueda definirse todavía.”), y por último se posiciona en el sujeto (“Y el salto...” hasta el final). De este modo, el insecto se enfrenta con los mismos vaivenes que acucian al sujeto en la indagación de la realidad que propone esta poética: la exploración de lo real, la búsqueda de espacios o puntos de vista desde donde interrogarla, la detención en ciertos momentos epifánicos (“momento convencional de las cosas”), la disrupción por algún hecho externo que altera el orden y, lo más peligroso, la amenaza del caos. El siguiente fragmento, que solo metafóricamente designamos como el encuentro, da cuenta de su imposibilidad, dada la heterogeneidad entre los órdenes donde cada uno se inscribe, que determina la inutilidad de los “aparatos” perceptuales de ambos entes para entrar en relación. Por último, cuando la mirada se vuelca nuevamente al sujeto poético, el acento vuelve a recaer sobre el fracaso, los límites de un yo que se enfrenta al amplio mundo, del cual puede atisbar solo algunas dimensiones emergentes en el instante: los objetos, la calle, las flores, los insectos, los sapos, pero también la historia, la violencia, la época, un otro diseminado que lo acompaña en esta travesía; en síntesis, los protagonistas salientes de esta poética que conforman ese mundo evanescente.

Para sintetizar lo expuesto, podemos sostener que, en los poemarios correspondientes a la época de la dictadura, el protagonismo de lo físico adquiere tal magnitud, que el cuerpo deviene metáfora de la enfermedad social. Lejos ya de la apertura del mundo interior hacia el mundo exterior, a partir de esta bisagra, se evidencia el movimiento contrario: es la fuerza del contexto social la que irrumpe violentamente en los confines de la interioridad.

Las coordenadas espaciales dentro de las que se inscribe el sujeto también resultan cada vez más estrechas, limitándose, en los últimos poemarios, a espacios cerrados como son las habitaciones en cuyo interior la atmósfera de encierro es cada vez más opresiva. Así, el contorno del mundo circundante se torna cada vez más acotado, constituyéndose como un precario refugio del sujeto, donde éste intenta evadirse, tanto de la violencia del mundo social, como de los desechos de la urbe industrializada, esfera de lo material corrompido, degradado. Además, el aumento de las incertidumbres va de la mano con la declinación de la fe en la posibilidad de aprehender el mundo y, como consecuencia, de la capacidad de interferir en él.

Sin embargo, aun desde el más rotundo intento de negación, el sujeto es un continuo “contemporáneo del mundo”, no ya en los términos del poemario homónimo; pues según se ha observado, hay desplazamientos, transformaciones, cortes, bajo cuya superficie la constante subyacente parece ser el enfrentamiento sujeto/mundo. Por otro lado, las modulaciones internas de esta poética han demostrado que ese enfrentamiento adquiere distintos matices, de modo que según la ocasión, aparece en términos de oposición, inclusión o exclusión. Al mundo se lo interroga, se horadan sus límites, se busca entrar en él por distintos resquicios, para atisbar las certezas, el lugar de lo posible, el límite de lo sensorial y lo conceptual.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. “Discurso sobre lírica y sociedad”. *Notas de Literatura*. Barcelona: Ariel, 1962. 53-72.
- Agamben, Giorgio. “Acercas de la imposibilidad de decir Yo”. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. 137-154.
- Fondebrider, Jorge (ed.). *Tres décadas de poesía argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.
- Giannuzzi, Joaquín. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- _____. “Un poeta standard”. (Entrevista realizada por Daniel Freidemberg). *Dossier Giannuzzi. Diario de Poesía*. 30 (invierno de 1994): 14-15.
- Heidegger, Martín. “¿Y para qué poetas?” 1946. http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/rilke.htm
- _____. “Hölderlin y la esencia de la poesía”. *Arte y poesía*. 1936. Buenos Aires: FCE, 1958. 99-115.
- Monteleone, Jorge. “Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padelletti, Hugo Gola”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 9. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2004. 333-372.

Muschietti, Delfina. "La producción de sentido en el discurso poético". *Revista Filología*. 2 (1986): 11-30.

Parra, Nicanor. "La antipoesía no es un juego de salón" (Entrevista). *Conversaciones con la poesía chilena*. Entrev. Juan Andrés Piña. Chile: Pehuén, 1990. 13-51.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

_____. *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1973.

Sartre, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. 1948. Buenos Aires: Hyspamérica, 1984.

Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. 1976. Barcelona: Gedisa, 1990.

Copyright of Revista Chilena de Literatura is the property of Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.