



Moscardi, Matías. "Giannuzzi y la aventura del poema".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2024, vol. 13, n° 31, pp. 32-44.

Giannuzzi y la aventura del poema

Giannuzzi and the Adventure of the Poem

Matías Moscardi¹

ORCID: 0000-0002-0355-942X

Recibido: 03/04/2023 || Aprobado: 05/06/2023 || Publicado: 22/07/2024
ARK CAICYT : <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23139676/qoume79pp>

Resumen

En la poesía de Giannuzzi asistimos a un divorcio inadvertido entre poesía y poema. Dicha escisión genera consecuencias en el reparto de los espacios de su escritura por los que desfilan seres y objetos. La hipótesis de este trabajo es que la articulación posible y efectiva entre poesía y poema está dada por la idea de aventura. A partir de este concepto, propongo una relectura de distintos poemas de Giannuzzi con el objetivo de analizar las consecuencias textuales que se originan como producto de esta reorganización simbólica.

Palabras clave

Giannuzzi; mirada; objetos; aventura.

Abstract

In Giannuzzi's poetry we witness an inadvertent divorce between poetry and poem. This split generates consequences in the distribution of the spaces of his writing through which beings and objects parade. The hypothesis of this work is that the possible and effective articulation between poetry and poem is given by the idea of adventure. Starting from this concept, I propose a rereading of different poems by Giannuzzi with the aim of analyzing the textual consequences that arise as a product of this symbolic reorganization.

Keywords

Giannuzzi; look; objects; adventure.

¹ Doctor en Letras. Profesor Adjunto a cargo de la materia Taller de Oralidad y Escritura en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Investigador Asistente de Conicet. Publicó el libro de filosofía para las infancias *¡El Gran Deleuze! Para pequeñas máquinas infantiles* (Beatriz Viterbo, 2021). Coescribió, junto a Andrés Gallina, dos libros: *Diccionario de separación. De Amor a Zombie* (Eterna Cadencia, 2016) y *Guía maravillosa de la Costa Atlántica* (Random House Sudamericana, 2022). Mail de contacto: moscardimatias@gmail.com



“La ventura más grande se presentaba así, sin ruido, sin trompetería, sin señal alguna especial”
León Tolstoi, *Guerra y paz*

1. Viaje al reino de las uvas

“Este breve racimo/ de uvas rosadas pertenece/ a otro reino” (9). Con estos tres versos comienza el primer libro de Joaquín Giannuzzi, *Nuestros días mortales*, publicado originalmente en 1958. No habría que reducir su alcance y funcionamiento a una razón metafórica. Con esto quiero decir que Giannuzzi dedicará medio siglo a construir una obra poética en la que ese “otro reino” se encarne de manera sustantiva y densa, materialmente, con precisión, en cada uno de sus poemas. Ese “otro reino” al que pertenecen las uvas debe ser comprendido, por lo tanto, de manera literal. En adelante, la escritura de Giannuzzi responderá a esta demarcación cartográfica que surge del descubrimiento poético de una *terra incognita* –me anticipo: de la poesía misma como *terra incognita*–, tan cercana y familiar como infinitamente remota. Ese otro lado, una dimensión desconocida y paralela, no solo será una constante durante toda su obra sino que permitirá efectivamente releer sus poemas en clave de aventura, como una travesía siempre aplazada hacia una zona de lo real que, a último momento, nos cierra kafkianamente las puertas en la cara.

Hipótesis: en Giannuzzi el poema –no la poesía– se encuentra articulado como una aventura. Estos primeros tres versos funcionan como una especie de *big bang* expansivo: contienen de manera condensada, en la redondez de una uva, toda la potencia de un universo poético. Veamos cómo continúa el poema y cómo se expande, a partir de aquella circunscripción telúrica inicial:

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.
Casi con horror admiro allí
la dura tensión del agua
hacia la piel mortal
como una realidad insoportable.
He aquí un remoto acontecer:
todo transcurre del otro lado, fuera
del rumor insensato
de la existencia humana.
Comprendo que hay un límite
cuyo paso en el tiempo
me está vedado
de modo que el puro conocimiento
sólo cabe en la mera travesura de la mente.
Más allá está la misma tierra
a la que regresamos como extraños;
en el racimo de uvas rosadas yace

la imagen de otro regreso
 y este enigmático existir
 dulcemente en el rosa
 tiende a cumplir el ciclo
 que comenzó, radiante, en el verde lejano.

Otros días transcurren
 aquí, en otro espacio
 que colmó la inutilidad
 de una vida ocupada. Ajeno
 a la región de las uvas permanece
 mi estupor desalentado;
 pero nunca la esperanza
 tuvo mejor imagen que esto:
 la travesía del límite
 que da a lo secreto vendrá
 de la misma costumbre de la luz
 con que las uvas rosadas
 van a entrar en la muerte (11-12).

¿En qué medida exacta la aventura –el eco que pone a resonar esta palabra– permite conceptualizar, incluso comprender profundamente, toda la poesía de Joaquín Giannuzzi? Antes de articular textos teóricos y filosóficos de Georg Simmel, Vladimir Jankélévitch y Giorgio Agamben sobre el tema de la aventura, quisiera remitirme a una primera búsqueda superficial en el diccionario *online* de la Real Academia Española. Ahí dice que la palabra viene del latín *adventūra*, “lo que va a venir”. Luego se alistan distintas acepciones del término, que más o menos responden a cierto sentido común: “Acaecimiento, suceso o lance extraño”. “Empresa de resultado incierto o que presenta riesgos”. “Casualidad, ocurrencia, contingencia, azar”. Aparece también como “relación amorosa ocasional. Devaneo, amorío, romance, *affaire*”; y dicho de una obra literaria o cinematográfica: “que centra su atención en los episodios sucesivos de una acción tensa y emocionante”. Aventurarse es también salir a explorar lo desconocido. Me pregunto si todos estos significados no se activan al mismo tiempo, en simultáneo y al unísono, en este inmenso poema inaugural de Giannuzzi, sin siquiera tener que pasar por lecturas teóricas más rigurosas para reforzar el argumento. Quiero señalar que hay algo intuitivo dando vueltas en ese texto que permite leerlo bajo el filtro imaginario de una aventura.

Curioso contrapunto: después de situar las uvas rosadas en un reino otro, Giannuzzi destaca, a continuación, “la fría integridad de su peso terrestre”. ¿Por qué, si acaba de situarlas en otra dimensión? La palabra “terrestre” no puede funcionar sino como contraste, en oposición ostensible frente a ese “otro reino”. De lo anterior tenemos que ciertas cualidades físicas de las uvas –en este caso: su peso– pertenecen a este reino, al mundo “terrestre”. Otras –todavía no sabemos exactamente cuáles– pertenecen a ese “otro reino”, que para usar un antónimo exacto podríamos llamar sencillamente “extraterrestre” sin por eso convocar ningún imaginario alienígena.

Lo cierto es que esta parcelación de los mundos y los reinos permite distinguir y situar un “remoto acontecer”: “todo transcurre del otro lado, fuera/ del rumor insensato/ de la existencia humana”. Si activamos la antítesis lógica, ese “otro reino”, “del otro lado”, es un reino inhumano. En este punto, no hay que perder de vista la ambigüedad con la que Giannuzzi construye ambas regiones o zonas, la terrestre y la extraterrestre, la humana y la inhumana, el adentro y el afuera, el espacio de este lado y el espacio del otro lado. Las

demarcaciones territoriales del poema no funcionan, sin embargo, como pares dicotómicos. Hay que resaltar, al contrario, su articulación dialéctica. Dicho de otro modo, las uvas ostentan una doble polaridad en tensión: una parte terrestre y otra extraterrestre, “un zapato en la historia/ y otro no sé en qué dimensión” (“Historia personal” 163).

Esa “realidad insoportable” parece estar ubicada de este lado, del lado terrestre, aunque a su vez parece conducir directamente al otro, como si el poeta espicara por el agujero de una cerradura. Las uvas, en otras palabras, funcionan bajo la lógica del umbral: están acá, sobre la mesa, pero permiten vislumbrar un más allá. Del mismo modo, la tierra “a la que regresamos como extraños” es la misma de la que partimos. Luego se agrega una coordenada más: “otros días transcurren/ aquí, en otro espacio”. En definitiva, esas dos zonas que el poema se esfuerza por nombrar parecen tener la topología de una banda de Moebius, en la que el adentro y el afuera no se dan como dimensiones opuestas sino que surgen como efecto de una sucesión. Ese “otro lado”, ese “otro reino” también parece responder al locativo “aquí”, sobre todo porque “aquí” es *también* “otro espacio”.

En pocas palabras, la espacialidad que Giannuzzi construye en este primer poema, como carta de presentación, se encuentra desdoblada o duplicada, dado que las uvas en cuestión parecen estar presente en dos espacios al mismo tiempo. El poema entero adquiere la forma de un viaje, esa “travesía del límite” que se menciona al final, un ir y venir eleático. En este sentido, el poema que abre la poesía Giannuzzi está por completo articulado como una verdadera aventura, un viaje al reino de las uvas, casi como un viaje al centro de la tierra.

Resta saldar una incógnita. Si los datos perceptivos de las uvas –su peso, su color, su posición– pertenecen a este mundo, ¿qué parte de ellas pertenece exactamente a ese “otro reino”?

2. El extraterrestre

En uno de los versos más programáticos de su obra –verso que sirvió como bandera inaugural del objetivismo argentino gestado durante la década de los noventa– Giannuzzi articula este aforismo como remate del poema: “Poesía es lo que se está viendo” (“Poética” 194). No habría que comprender demasiado rápido este enunciado, que solo en apariencia es simple. En principio, si aislamos la definición dentro de sus propios límites, salta a la vista que la poesía no es un acontecer de naturaleza verbal, lingüística, ni siquiera simbólica, sino meramente imaginaria. La poesía estaría situada precisamente *ahí* – o mejor dicho: *allá*– en posición de objeto. Ahora bien, acabamos de enunciar que ese *lugar del objeto*, incluso el objeto en sí mismo, en la poesía de Giannuzzi, se encuentra captado dialécticamente entre dos dimensiones complementarias, la terrestre y la extraterrestre, una dimensión física y otra que podríamos llamar “metafísica”, en el sentido etimológico de la palabra, como un *más allá* de la física. Mientras que una parte de la ontología de la uva respondía a las categorías perceptivas “terrestres”, vimos que la otra parte, por el contrario, se encontraba confinada una presencia secreta, a un “enigmático existir”.

Propongo releer este famoso verso de Giannuzzi, entonces, desde la topología de las uvas. “Poesía es lo que se está viendo”: el verso es de por sí extraño, suena casi forzado, porque está enunciado de una manera prosaica, diríamos rústica, lo cual, al mismo tiempo, es signo de un alto grado de autoconciencia. Poesía no es lo que “yo veo”, ni lo que “usted ve”, sino “lo que se está viendo”. Giannuzzi parece querer enfatizar, con el gerundio final, incluso a riesgos de deslucir la música del verso, la temporalidad del presente continuo. Tratándose de un poema en el que se le habla explícitamente al lector –“Usted, al despertar esta mañana,/ vio cosas”– el otro elemento que llama la atención es el uso del impersonal: “se está viendo”. Por definición, el acto de ver remite necesariamente a un sujeto de la mirada. Pero por alguna razón, a la hora de definir de manera contundente la poesía, Giannuzzi elige un modo

impersonal para uno de los verbos más personales que existe. Esta modalidad verbal es incomprensible, salvo que entendamos la mirada ya no como algo que un sujeto puntual ejecuta voluntariamente. En este caso, la impersonalidad del acto de ver que define a la poesía parece ser la propia de un suceso, de un evento o acontecimiento que no parte del sujeto sino que se presenta como una irrupción ante sus narices, con la estructura de una cachetada. El gerundio habla más del objeto que del acto de ver en sí mismo.

“Lo que se está viendo”: el objeto no como dado sino en su advenimiento al lenguaje humano, en su intrusión escurridiza e inestable. El formalismo ruso tiene un nombre para esto: Shklovsky llamaba “singularización” al objeto que aparece como “visión” y no como “reconocimiento”, es decir, literalmente *en su devenir* (65). La poesía, así definida, no puede situar nada de lo visto ni hacer foco porque su naturaleza es la de ese “estar viendo”, más o menos equivalente a lo que hoy podríamos llamar una “realidad expandida” en el sentido de una combinación entre la evidencia del objeto y su virtualidad poética. Algo se pronuncia como abierto en esa mirada, como inquieto: el mismo doblez de las uvas, a la vez presentes y remotas, accesibles y enigmáticas, evidentes y crípticas. Ese “otro reino” de las uvas es, de hecho, el reino de la poesía. “Poesía es lo que se está viendo” no designa ninguna inmediatez, ninguna objetividad, ningún realismo, sino el problema mismo del objeto en su doble espacialidad, en su doble locación, como objeto de este mundo y de un mundo otro. La poesía es, en sentido estricto, extraterrestre.

Esta definición tiene consecuencias que, me parece, no han sido del todo calculadas. La más importante es que la poesía queda, en este verso, tajantemente separada del poema. Basta aplicar la misma definición de la poesía al poema para constatar que no resiste el intercambio: “el poema es lo que se está viendo”. Por los efectos mismos de ese aforismo y de sus límites, se llega a una suerte de conclusión pseudoescandalosa: el poema no es poético. Jamás podría serlo porque la poesía se encuentra situada cartesianamente *allá*, en ese “otro reino” que es el reino de lo visible en tanto espacio desdoblado en una dimensión paralela. Por el contrario, y como condición de posibilidad, el poema se pronuncia como una traición a la poesía, un imperdonable desplazamiento de lenguajes y territorios. La idea podría parafrasearse así: el poema es un extranjero en ese “otro reino” de la poesía. Tal es literalmente su aventura. Agamben señala, en efecto, que la palabra “aventura” muchas veces está asociada al hecho de narrar en sí mismo: “La aventura y la palabra, la vida y el lenguaje, se confunden (...). La aventura no precede a la narración como evento cronológico, sino que es inseparable de ella desde un principio” (24, 25). La aventura es, para Agamben, “un evento que ya es siempre de palabra (...) una potencia numinosa que preexiste a la narración y le da la palabra al poeta” (31). Ahí donde ocurre el divorcio entre poesía y poema, el poema asume su naturaleza verbal para transformarse en la aventura del lenguaje, siempre en tránsito por la dimensión desconocida de la poesía con un diccionario abreviado.

Situada en el mundo de los objetos y sus dimensiones paralelas, en el plano de ese ver impersonal que acontece más allá de cualquier sujeto como interpelación incidental en la aventura de la mirada, la poesía delimita una extensión no-humana, una verdadera zona muerta en donde está incluida la vida misma. En efecto, basta con sobrevolar la poesía de Giannuzzi para captar que la naturaleza –los sapos, las moscas, las uvas, las dalias, los insectos– también se posiciona en el reino de las cosas, que es el reino de la poesía. ¿La naturaleza se encuentra objetivada? ¿La vida ha sido deshumanizada? El problema no parece ser este. Se trata más bien de lo que tienen en común las uvas y los zapatos, los animales y las tazas, las plantas y una mesa: que no hablan. Para Giannuzzi, hay un límite infranqueable: el del lenguaje humano. En su libro *Sobre Giannuzzi*, Sergio Chejfec dice que el universo de sus poemas se divide en dos: “cuerpos y objetos (o sea, seres y cosas)” (60). Pero si tiramos un poco más del hilo, rápidamente se esboza una zona que permite reorganizar esa partición. En Giannuzzi, el lenguaje humano divide las aguas no solo de manera tajante sino con

consecuencias de sentido significativas. De un lado, están los seres parlantes, empezando por su *alter ego*, el personaje J. O. G., su hija Leda, escritoras y escritores que admira, familiares, amigos, enemigos... en una palabra: los otros. Del otro, está todo lo demás, lo que no habla ni se pronuncia: planetas y microbios, la naturaleza y los objetos manufacturados por la cultura. Esta fractura introducida por la existencia del lenguaje humano y sus características singulares se corresponde con el divorcio sin precedentes entre poesía y poema. La poesía no habla. ¿Por qué, entonces, en el mismo poema, aparece asociada a la boca? Veamos, ahora sí, el cuadro completo:

La poesía no nace.
 Está allí, al alcance
 de toda boca
 para ser doblada, repetida, citada
 total y textualmente.
 Usted, al despertar esta mañana,
 vio cosas, aquí y allá,
 objetos, por ejemplo.
 Sobre su mesa de luz
 digamos que vio una lámpara,
 una radio portátil, una taza azul.
 Vio cada cosa solitaria
 y vio su conjunto.
 Todo eso ya tenía nombre.
 Lo hubiera escrito así.
 ¿Necesitaba otro lenguaje,
 otra mano, otro par de ojos, otra flauta?
 No agregue. No distorsione.
 No cambie
 la música de lugar.
 Poesía es lo que se está viendo
 (194).

El primer verso enciende la alarma de un romanticismo residual: si la poesía no nace es porque es eterna. Bien. Pero el contexto no habilita esa lectura. Sobre todo porque las dos definiciones de poesía que tenemos –que corresponden al primero y al último verso– deberían ser intercambiables, dado que definen lo mismo. ¿Qué quedaría de ese verso si descartáramos el equívoco romántico? Reforzaríamos las premisas ya enunciadas: que la poesía no responde a las categorías “mortales”, no nace, no habla, no está situada en el mundo recortado por el lenguaje humano. Al contrario, la poesía es rotundamente muda. Acá habría que reescribir el lema *williamsiano* y ponerlo a prueba en cada poema de Giannuzzi: *no hay poesía, salvo en las cosas*. Cuando la boca entra en juego, fíjense lo que ocurre: dobla, cita. La boca no *hace* poesía. La boca repite como un loro. Ahora bien ¿cómo hace la boca parlante para repetir a la poesía muda? ¿Qué tipo de alquimia tiene que ejercer la voz para lograr alcanzar, doblar, citar a la poesía? En este punto podemos precisar la función de bisagra que tiene el poema, articulado entre la poesía y el oído, como un turista atónito buscando nombres para traducir el silencio de una silla. Sin la idea de “poema”, la última definición entraría en absoluta contradicción con estos versos. Se trata de aventurarse, lanzarse al encuentro de los objetos y doblar su decir, recurrir a los nombres ya establecidos para esos objetos como un mal menor, una traición tolerable.

De ahí la culpa que ronda en el aire como un buitre, girando en círculos sobre muchos poemas de Giannuzzi, casi como un pecado original: porque escribir el poema, apelar al *nomos*, a lo que ya tiene nombre, recurrir al sonido, a la reverberación de la palabra humana, delata toda su extranjería, el hecho de que el poema habla un idioma distinto al de la poesía. El poema es lo que habilita el doblaje, la repetición, la cita de la poesía por medio de la boca. El poema es la aventura de una traducción. Agamben insiste en esto: “la aventura es indisociable de la palabra que la dice” (49). Si el poema se encuentra concebido como una aventura es porque la poesía se encuentra situada del otro lado, en otro reino, por fuera del lenguaje. Sigue Agamben: “si el ser, en palabras de Aristóteles, siempre es algo que ‘se dice’, entonces no hay duda de que la aventura tiene que ver con una determinada experiencia del ser” (32). En Giannuzzi, esa experiencia es, precisamente, la del poema como un objeto que, hecho de palabras, tiene que dar cuenta de una existencia otra, de una zona ajena al verbo.

¿Giannuzzi no parece siempre estar escribiendo con un casco de astronauta adherido a la cabeza? ¿Sus poemas –la experiencia que recuperan– no suenan como las de alguien que mira las cosas de este mundo con la estupefacción propia de un alien? Una uña, la basura, una pelusa, una taza, un insecto, cualquier elemento captado por su escritura adquiere relevancia extraterrestre. Escribe Franca Maccioni: “La relación imposible entre pensamiento y mirada en esta escritura poética nos lega, finalmente, una extrañeza radical que alcanza a todo lo percibido, habitado y transitado” (120). Estos versos de César Fernández Moreno sintetizan la idea: “ustedes qué harían si vieran descender un plato volador/correrían a contárselo a todos/cualquier cosa que ve el poeta le parece un plato volador/ todas lo son” (55).

Pero entonces, ¿cómo entender el precepto que llama a no agregar cuando el lenguaje humano es, por antonomasia, puro exceso en relación a la Cosa? Sabemos que el poema no aspira a la poesía. En esa precisa dirección hay que releer estas dos negativas *poundianas*: “No agregue. No distorsione” son interdicciones que no se ejercen con respecto a la poesía ni a los objetos –dado que el lenguaje humano es, respecto de ambas, una añadidura irrevocable y culposa– sino que recaen directamente sobre el poema. Recordemos en este punto que la poesía “no nace” y “es lo que se está viendo”. Agregar y distorsionar no son actos que la alcancen ni la impliquen. Es en el poema donde se inscribe este llamado como restricción.

Si en Giannuzzi el poema tiene forma de aventura, es porque internamente, estructuralmente, implica siempre un acontecimiento imprevisto. “Lo que se está viendo” es de por sí un enunciado aventurero por su relación con el contenido. En efecto, “Lo que se está viendo” no tiene contenido, está a la espera del contenido. Ese presente continuo de la poesía coincide con “el territorio de la aventura”, que de acuerdo con Vladimir Jankélévitch “es el porvenir” (12).

“Lo que se está viendo” define, en síntesis, una doble cualidad del poema: su predisposición a la aventura, su receptividad, su sensibilidad con respecto a las cosas y a la vez su no-coincidencia con la poesía, la ceguera del poema frente a la mirada que, desde los objetos, la poesía arroja como una Medusa. Lacan dice al pasar, en el Seminario 8 sobre *La transferencia*, que “la palabra no suscita el ver, al ser precisamente, por sí misma, cegamiento” (2021: 346). Fabián Casas, en la sección de “Ars Poética” incluida en la antología *Monstruos* de Arturo Carrera, narra la siguiente escena: en la madrugada, en un *talk show*, entrevistan a un ciego de nacimiento. Le preguntan: “¿Ser ciego es como querer mirar con los ojos cerrados? Y el ciego responde: “No, ser ciego es como querer mirar con la mano” (64). Teniendo en cuenta la íntima relación de los primeros libros de Fabián Casas con la poesía de Giannuzzi, se hace difícil no leer sus dos poéticas en sintonía, bajo la forma de un diálogo. “Poesía es lo que se está viendo” habla fundamentalmente de la ceguera del poema, de su incapacidad para dar cuenta de lo visible. El poema que apela a los nombres, a las palabras, es a la poesía lo que el ciego a la visión: un intento de mirar con la mano.

3. Los monstruos afónicos

Si vamos a la otra punta del arco cronológico de sus libros, podremos constatar que algo de todo lo anterior ha encontrado su efectiva formalización en la obra de Giannuzzi. En *Violín obligado* (1981), aparece, por ejemplo, este poema, titulado “Aventura de los objetos”:

El único propósito que vive
 en la materia pasiva de estos objetos
 es estar allí, a mi mesa aplastados.
 El resto es mi culpa, la humanidad
 del vaso y el cenicero. Pero ellos buscan
 la libertad de un animal superior.
 Esta mañana, por ejemplo,
 en mi taza vacía se insinuó
 una intención soñadora
 de crearse una autonomía, saltando
 sobre un frío peso azul. En esa arbitrariedad
 puse toda mi fe posible contra el engaño
 de un mundo que ya estaba creado
 fuera de mí. Lo que la taza inventaba
 me correspondía: la nueva realidad de una anarquía
 tan privada como mis propios huesos
 (356).

Notemos, primero, algunas semejanzas con su “Poética”. Reaparece la “taza”, vuelve el color “azul”, se repiten algunos sintagmas como “esta mañana”, “por ejemplo”. Esta semejanza entre los poemas sobre objetos –hay otros como “Hipótesis sobre objetos”² o “Mis objetos”³– y su “Poética” refuerzan la idea de una poesía muda situada en el reino de las cosas. Pero lo que me interesa señalar, en esta instancia, es lo siguiente: el hecho de que ese reino de las cosas que es el reino poético no es el reino de la vida –“La poesía no nace”–, sino más bien un reino muerto, incluso cuando en él haya seres vivos; muerto en tanto que carente de lenguaje verbal. Observemos que en el poema anterior se compara a los objetos con animales superiores. Vemos otra vez que, así como la naturaleza aparece bajo un filtro objetivo, coherentemente los objetos aparecen como parte del reino natural, sencillamente porque esas dos categorías –las cosas y los seres– han dejado de funcionar como consecuencia de la escisión entre poesía y poema. Esta escisión desemboca en otro tipo de distribución de lo existente. El poema delimita el mundo parlante, verbal, del lenguaje humano. La poesía, por su lado, recorta ese otro mundo de objetos y seres que no hablan. No hay diferencia entre la paloma y el cadáver de la paloma así como no hay diferencia entre un sapo y un zapato. No se trata de una insensibilización de la experiencia. Todo lo contrario: es un exceso de

² “La materia es excesiva y comediente/ a mi alrededor fatigado. Al caer la noche/ suelta a sus hijos en la habitación:/ las cosas sometidas se dispersan, pierden relación/ y entran en verdadera escena./ Mis manos planean, descienden a la oscuridad./ A partir de la mesa/ cuadrada, cotidiana, espesa, los objetos ligados/ a mi fracaso descubren su finitud/ y tienden hacia una especie/ de emocionada autonomía, libres/ para la acción de un teatro cerrado./ Son las 10 de la noche. Pierden/ sus pálidos dioses, entran/ en la anarquía de un mito olvidado:/ ahora se disputan el campo de apariencias/ y aumentan/ la presión de la realidad sobre mi cabeza volcada”. (341)

³ “Soy el amante de mis objetos,/ su ventrílocuo y su mejor intérprete y su bufón./ Oh, tan altamente especializados en su instrumentación:/ tan individuales en mis inmediaciones: lápiz,/ cuaderno, taza de liviano azul, cenicero, encendedor./ libro abierto en la página 120:/ su humanidad privada, su carácter personal./ Fieles, nítidos, soñadores, evangélicos,/ dulcemente carnales, aplastados a mi mesa y al planeta/ ¿por qué les declaro que no quiero morir?/ Se confían de mi cabeza sensual” (389).

sensibilización lo que lleva a captar la poesía de las moscas y de las tazas de café. Porque todo aquello que no habla genera la misma perplejidad, una estupefacción que irradia de la potencia poética. Podemos constatarlo al cotejar poemas cuyos protagonistas sean seres vivos y poemas cuyos protagonistas sean los objetos. Veamos “El sapo”:

Al pie del agua de un verde inmóvil
había un sapo que dulcemente vi
hace tiempo, en un verano,
y su forma contenía un posible mundo
desconocido, quizás semejante
a los vastos cielos de diciembre.
Pero el cielo mismo no se comprende en absoluto.
Estaba allí, reposado en la placidez
de su propia y espesa materia palpitante,
sensato como todas las cosas
que desde su centro aguardan
la disolución de sí mismas.
Me detuve y logré
alcanzar sus ojos con los míos
y pensé que, sin duda,
la perplejidad de ser estaba superada.
Consideré inútil otro
conocimiento. El sapo alcanzaba
una región más vasta,
no extraña precisamente sino
ajena, una manera
de sobrevivir lo exactamente necesario.
Precipitado, aventurado a la existencia,
como un sapo simplemente, más allá
de la belleza
que da paz y enloquece a los hombres
el único significado de todo eso
era la tranquila complacencia
de la húmeda piel verdosa,
vistiendo a un dios obstinado
en la razón secreta de sí mismo
Me inundó un colmado sosiego
y desmentí
la náusea y la muchedumbre de sabios
que desde Thales de Mileto
inclinan hacia el error
el tumulto precipitado bajo la frente.
Ante ese vaga fatiga
permanecía idéntico a sí mismo
e infatigable además
el sapo que dulcemente vi
hace tiempo, en un verano. (35)

El tipo de apertura del poema, la forma de abordaje del tema, coincide con los primeros tres versos de “Uvas rosadas” –además de pertenecer al mismo libro de 1958–. Ante la Cosa –ante

la poesía de la Cosa— se abisma, como una *hiancia*, el fulgor de un “mundo desconocido”. Ni el cielo ni el sapo se comprenden. Evidentemente no se trata de una cuestión filosófica, sino estrictamente poética, en tanto el reino de la poesía parece afirmar como territorio de su ciencia la zona exclusiva del no-saber.

Inmediatamente, después de este arranque, el sapo queda atrapado en lo imaginario, en ese otro reino donde habita la poesía muda. Es su mutismo lo que transforma al sapo en príncipe de los objetos, pero también en príncipe de la poesía, “materia palpitante,/ sensato como todas las cosas”. La condición poética del sapo reside ya no en su extrañeza, sino en su exterioridad radical con respecto al lenguaje: “El sapo alcanzaba/ una región más vasta,/ no extraña precisamente sino/ajena”. La distinción resulta fundamental: *lo ajeno* adviene como una otredad irreductible, incapaz de ninguna transferencia, el inmutable silencio de lo desconocido: “Del mismo modo la rama del verano y del invierno/ y las frutas y los animales transcurren/ del otro lado, por caminos oscuros de un reino/ más desconocido que extraño” (“Nuestros días mortales” 40). Porque si en Giannuzzi el lenguaje es la vida, “realmente es lo mismo, existencia y lenguaje” (“Tema poético” 196), entonces todo aquello que no *produce* lenguaje escapa a sus leyes metafísicas. Eso quiere decir “la poesía no nace”: que la poesía es una zona muerta de lenguaje. Por esta razón, el sapo y los objetos pueden ser captados bajo un mismo “estar viendo”, una mirada expandida que hace del sapo una Cosa poética y del objeto un sapo vivo: “Desde todos los objetos, llega una amenaza,/ la hostilidad de su dios, sus ojos bloqueados,/ creando cosas húmedas y terribles en un cuarto cerrado” (“Teoría de la lluvia” 301). Acá, los objetos se transforman directamente en un cuento de terror *lovecraftiano*: son los monstruos afónicos que duermen con nosotros todas las noches.

4. Una aventura amorosa en la zona muerta

Pero, ¿acaso no sucede con este lindo gatito lo mismo que recién sucedía con los objetos abyectos?

Uno siempre se equivoca cuando habla del gato.
 Se le ocurre por ejemplo que junto a la ventana
 el gato se ha planteado en el fondo de los ojos
 un posible fracaso en la noche cercana.
 Pero el gato no tiene un porvenir que lo limite.
 A uno se le ocurre que medita, espera o mira algo
 y el gato ni siquiera siente al gato que hay en él.
 ¿Cómo admitir detrás del movimiento de la cola
 una motivación, un juicio o un conocimiento?
 El gato es un acto gratuito del gato.
 El que aventure una definición debería
 proponer sucesivas negaciones al engaño del gato.
 Porque el gato, por lo menos el gato de la casa,
 particular, privado e individuo hasta las uñas,
 comprometido como está
 al vicio de nuestro pensamiento
 ni siquiera es un gato, estrictamente hablando
 (“El puesto del gato en el cosmos” 110)

En este caso, retorna la misma sensación de horror: ese gato no es un gato. ¿Qué demonios es entonces? La clave está en las dos palabras finales: “estrictamente hablando”. Justamente porque no hay gatos para la poesía muda, solo para el poema parlante. Por eso todo ingresa

dentro de una pura objetividad no-parlante fuera del lenguaje humano. Son las Cosas las que desafían la lógica del verbo y, por lo tanto, la vida humana misma. En la medida en que la poesía es una zona muerta –y hay algo de peligro latente ahí– es que la única forma de articulación posible con el poema es su invitación a la aventura. Mariela Blanco afirma que el mundo poético de Giannuzzi “se presenta cada vez más caótico, inasible, peligroso para la subjetividad” (2011: 128). Vladimir Jankélévitch, por su parte, dice que la aventura siempre está al borde de la tragedia, “a punto de dejar de ser una aventura” (18). Para Jankélévitch la muerte misma es una condición de posibilidad de la aventura:

Esta palabra innominada e incluso inconfesable presta a la aventura su apariencia inmotivada. Sin duda, el hombre está fuera de la muerte porque toma consciencia de ella, pero como esta consciencia no impide en absoluto al ser pensante morir de hecho, el ser pensante-mortal está, ante todo, dentro de la muerte. Al fin y al cabo, la muerte es lo serio en todo azar, lo trágico en toda cosa seria, lo que está implícitamente en juego en toda aventura. Una aventura, cualquiera que sea, incluso una pequeña aventura de mentiritas, solo es aventurosa cuando contiene una dosis de muerte posible, dosis a menudo infinitesimal, homeopática (...). Después de todo ¿acaso un dolor de muelas no es una posibilidad de muerte?” (19)

Es algo muy simple: para poder tener una aventura, según Jankélévitch, hay que ser mortal. Los poemas de Giannuzzi insisten en esto. Seguramente reconoceremos la predilección de Giannuzzi por las cosas muertas, los restos, la basura⁴. Los objetos son seres en la misma medida en que los seres son objetos, ambos cadáveres del sentido, “el aislamiento absoluto/ de la materia incomunicable” (“Botella de leche” 27), soberanos de la zona poética, porque forman parte de lo que podríamos llamar *lo inmotivado*, es decir que constituyen el mundo de las cosas “en-sí”, si entendemos esta expresión en términos sartreanos como “pura positividad”, ya que “el ser ‘en-sí’ no conoce, pues, la *alteridad*: no puede mantener relación alguna con lo otro. Es indefinidamente él mismo y se agota siéndolo” (Sartre 35). De este modo, “el gato es un acto gratuito del gato” así como el sapo aguarda la disolución de sí mismo y “el fondo de la piedra era la piedra misma” (“En la mitad del siglo” 51).

Coherente con su definición de la poesía como “lo que se está viendo”, seres y cosas entran bajo el mismo espectro poético que confina al sujeto parlante a moverse dentro de los límites del lenguaje. Notemos que dice “el que *aventure* una definición” ¿Quién sino el poeta, en este caso, es el que se lanza a esa “insensata aventura” (“Leda, mi pequeña hija” 22) de hablar del gato incluso cuando sabe que “ni siquiera es un gato, estrictamente hablando”? Solo un acto de amor podría fundar este arrojamiento a la aventura de la muerte en la palabra. Por eso Giannuzzi declara: “Soy el amante de mis objetos,/ su ventrílocuo y su mejor intérprete y su bufón” (“Mis objetos” 389). ¿En qué sentido podría asumirse la metáfora del amante sino bajo el espectro de una “aventura amorosa”? Tanto Georg Simmel como Jankélévitch se refieren a ella. Escribe Simmel:

⁴ “Comprobé que las cosas no mueren sino que son asesinadas./ Vi ultrajados papeles, cáscaras de fruta, vidrios/ de color inédito, extraños y atormentados metales,/ trapos, huesos, polvo, sustancias inexplicables/ que rechazó la vida” (“Basuras al amanecer” 131). Ocurre lo mismo en “La paloma”: “Contemplé el cuerpo de la paloma/ que la muerte hizo descender/ extrañamente, con un peso desconocido/ hacia un trozo increíble de tierra/ (...) La meditación, el deseo,/ huyeron de mí como animales fatigados/ ante esa nueva irrealidad que cubría el suelo/ (...) Inicé con mi pie un absurdo movimiento/ hacia el cuerpo silencioso/ (...) y la respuesta, como siempre,/ me fue dada parcialmente/ en la falta de sentido que adquiere el mundo/ cuando uno detiene su mirada/ por más tiempo de lo debido” (20).

La relación amorosa contiene en sí la clara conjunción de los elementos que reúne también la forma de la aventura: la fuerza conquistadora y la aceptación imposible de imponer, el logro debido a las facultades propias y la dependencia de la suerte, que permite que un elemento imprevisible y exterior a nosotros nos agrade” (30).

Y Jankélévitch: “La aventura amorosa está en equilibrio inestable: como un funámbulo, siempre tiende a caer a derecha o izquierda y se inclina ora por el madrigal, ora por la tragedia” (34). Hay, entonces, una erótica del poema como aventura mortal, “una desierta aventura/ hacia un orden ajeno a mi visión” (“Conocimiento del insecto” 437), en el sentido de un acto de arrojamiento del poeta como extranjero en el reino de la poesía, entre un desfile de Cosas que ama y al mismo tiempo le generan como plusvalía un diminuto horror irreductible. “Poesía es lo que se está viendo”: porque mirar es, en Giannuzzi, una aventura que implica ingresar en *terra incognita*. No se puede mirar lo conocido, siempre que se mira, se mira algo extraño. Mirar es el devenir extraño del mundo, “la falta de sentido que adquiere el mundo/ cuando uno detiene su mirada/ por más tiempo de lo debido” (“La paloma” 20). Lo que revela el acto de ver, en Giannuzzi, es que no hay familiaridad, no hay posibilidad de un hábito óptico para el poeta, la mirada –al menos aquella que tiene al poema como instrumento y horizonte– se articula invariablemente como una aventura insólita. Así sucede, por último, en “La dispersión”:

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.
Yo mismo, agonía volcada, volumen apretado al planeta,
me veré arrojado por la ventana,
pedazo a pedazo, a trozos que se odian
hacia la fría unidad de la noche
(321).

Siempre habrá una “poesía sin porvenir” porque el poema no basta, el poeta no puede escribirlo todo. Al mismo tiempo, la poesía siempre está por venir, “se está viendo”, porque el objeto no se agota en el poema. Por el contrario, ostenta siempre su calidad de resorte, su resistencia, su porción reservada. Por eso, en Giannuzzi, asistimos a una obsesión recurrente, a un orbitar obsesivo de los temas, un viaje hacia las Cosas, hacia su poesía, siempre hacia adelante, como un retorno inagotable, un darle vueltas a las cosas que no encuentra tope. Vuelve el sapo, vuelve la dalia, la taza azul, el café, las manzanas, vuelven las moscas, los zapatos y las corbatas, vuelve la ventana y el espejo, las palomas y los perros. Porque cada cual tiene su aventura, algo en cada una de estas Cosas está siempre llegando, siempre en viaje hacia el poema. Hay un llamado a la aventura en la poesía.

En su hermoso ensayo sobre el tema, Georg Simmel articula una definición casi rítmica de la aventura: se trata de aquello que interrumpe la continuidad de la vida, su compás regular. “Es como una isla en la vida” (20). ¿No es esta una definición casi perfecta de la poesía en Giannuzzi? La aventura de la poesía sería, en palabras de Simmel, “como un cruce

del momento de seguridad y el momento de inseguridad” (27), “lo comprensible y lo incomprensible” (39). El poeta como aventurero “trata lo incalculable de la vida (...) trata lo insoluble como si fuese susceptible de resolución” (27). Toda la poesía de Giannuzzi se encuentra orientada en esa dirección. Las palabras de Simmel invitan, finalmente, a una relectura aventurera de Giannuzzi:

Lo que hace de una simple vivencia una aventura es otra cosa, a saber: la radicalidad que se siente como tensión de la vida misma, como exponente del proceso vital, con independencia de su materia y de sus diferencias; que el volumen de estas tensiones sea lo bastante grande como para hacer que la vida se remonte más allá de esa materia (40).

Finalmente, el poeta sabe –esa es toda su felicidad, toda su angustia– que el portal del objeto estará siempre abierto, como una invitación al viaje; que la poesía inaprensible de la Cosa se resetea, recomienza, se reinicia en un abrir y cerrar de ojos, para volver a embarcarse en la aventura.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *La aventura*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015.
- Blanco, Mariela. *El ángel y la mosca. Las poéticas de César Fernández Moreno, Joaquín Giannuzzi y Alfredo Veiravé*. Mar del Plata, Eudem, 2011.
- Casas, Fabián. “Ars Poetica”. Arturo Carrera. *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires, FCE, 2001.
- Chejfec, Sergio. *Sobre Giannuzzi*. Buenos Aires, Bajolaluna, 2010.
- Fernández Moreno, César. *Argentino hasta la muerte*. Buenos Aires, CEAL, 1981.
- Giannuzzi, Joaquín Oscar. *Obra Poética*. Buenos Aires, Emecé, 2000.
- Jankélévitch, Vladimir. *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Madrid, Taurus, 1989.
- Lacan, Jacques. *Seminario 8. La transferencia*. Buenos Aires, Paidós, 1989.
- Maccioni, Franca. “Oscuro es todo esto. Y sin embargo... hay, el aún” *Cuadernos del Sur* 44-45, 115-129.
- Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada*. Barcelona, Atalaya, 1993.
- Shklovsky, Victor. “El arte como artificio”. Tzvetan Todorov (compilador). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- Simmel, Georg. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona, Península, 2002.