

HUELLAS DE LA POESÍA DE GIANNUZZI EN LA PRODUCCIÓN RECIENTE DE ANTONIO GUTIÉRREZ Y MERCEDES SARAVIA¹

por Elisa Moyano

En un potente texto, publicado en su blog, Mario Arteca, escritor que ha realizado antologías de la poesía argentina actual en Estados Unidos, México, Francia y Alemania, hace una inquietante relación entre poesía y política al usar el concepto de clandestinidad, que había resultado descriptivo de la maniobra realizada por los jóvenes expulsados de la Plaza de Mayo en 1974, para hablar de los modos de circulación de los libros de poemas de las últimas décadas y de las poéticas (nos referimos a la elección de cada escritor respecto de alguna de las posibilidades disponibles en el orden de los temas y los estilos) “clandestinas”. Dice que: “Existieron algunas marcas durante la segunda mitad de la dictadura militar; de una escolástica menor en la poesía nacional: el neo-romanticismo (Nosferatu, Último Reino), el cóctel de romanticismo, creacionismo, concretismo y poesía visual (Xul, el grupo Paralengua) y el neobarroco.” Arteca afirma que la poesía argentina “desde la retirada crítica del neobarroco hasta la llegada del objetivismo neo-gianuzziano [...] se encuentra en una etapa de refuncionalización de los nexos arrebatados por la dictadura 76-83”. Y ya hacia el final del artículo: “Para salir de la clandestinidad [...] hay que habitar otro lenguaje.”

En su *Antología de la Poesía Argentina (1970-2008)*, Jorge Fondebrider (2008) cita a Daniel Samoilovich quien, en un reportaje publicado en 1992 en el diario cordobés *La voz del interior*, coincidía con Arteca en algunos de sus enunciados:

Yo creo que en la poesía de estos últimos años hay varias poéticas en juego: hay un neobarroco, un neo-romanticismo...; con relación a lo que hacemos algunos de los integrantes del *Diario [de poesía]* se ha hablado de un nuevo realismo, de un objetivismo. Aclaro que se trata de constelaciones, no de programas explícitos, o de ideologías. Lo bueno es que estas poéticas trabajan como tales, y no como “máquinas de guerra”, tratando de eliminarse. (Saimolovich [1992] en Fondebrider [2008:49]).

Sin embargo, en lo que hace a esta última afirmación hay disenso con Arteca por

¹ El presente trabajo fue leído en el XXI Congreso Nacional de Literatura Argentina realizado en Chaco en 2011. Pasó a conformar uno de los capítulos del libro *Mujeres amordazadas. La generación literaria del '80 o de postdictadura en Salta* publicado por Corregidor en 2018.

el sesgo político que éste le ha dado a la cuestión al indicar que “el neobarroco construye su máquina de guerra cuando carga contra el habla anterior y, desde ya, la oralidad castrense de entonces.”

Se preguntará mi lector por qué en una ponencia en la que voy a referirme a las huellas de la poesía de Giannuzzi en la producción reciente de Antonio Gutiérrez y Mercedes Saravia, es importante hacer esta panorámica de las clasificaciones hechas por los mismos poetas (Arteca y Samoilovich lo son) que intentan organizar, a través de esos rótulos, lo ocurrido en la poesía argentina de las últimas décadas. Para aclarar la cuestión digamos que en el título del trabajo hay varios implícitos: 1.- En la poesía de los dos poetas / psicoanalistas del año 1951, uno nacido en Santiago, criado en Bell Ville (provincia de Córdoba) y afincado desde los '70 en Salta y la otra, nacida y criada en esta ciudad, podemos rastrear etapas en las que han adherido a alguna de las diversas poéticas ya mencionadas. 2.- En la última parte de su producción, podemos encontrar huellas de la poesía de Joaquín Giannuzzi. Además, ¿cómo no pensar en la validez de las afirmaciones artequianas para hablar de dos poetas que recién a los 35 años, a sólo tres de la vuelta a la democracia, en 1986, publicaron sus primeros trabajos? ¿cómo no suponer que fue la dictadura la que los acalló de alguna manera y que, en sus primeros libros, todavía habitantes de la clandestinidad, debieron recurrir a lenguajes que disfrazaran sus acusaciones y que éstas pudieran ver la luz mucho más adelante con la elección de otras poéticas? ¿Por qué no pensar que los seis libros de Antonio Gutiérrez, algunos de ellos premiados (1991b es primer premio en el Certamen Clara Saravia Linares de Arias y 2004, primer premio para autores éditos convocado por la Secretaría de Cultura de la provincia de Salta,) trazan (lanzando una hipótesis posible de ser falsada o no) un camino que va del artificio neobarroco al objetivismo neo-giannuzziano del que habla Arteca? ¿Por qué no pensar algo similar en lo que hace a los tres de Mercedes Saravia, cuyos títulos y premios mencionaremos después, en los que se produce también un hipotético salto que va de un neo-romanticismo a un neo-gianuzziannismo? Nos parece adecuado plantear estas conjeturas, que fueron el inicio de nuestra investigación, por varias razones. La primera porque el cambio en ambos es evidente y corre en paralelo. Además porque, si para Teresa Leonardi, autora del “Prólogo” del último libro de Mercedes Saravia, al hablar de éste dice que su

objetivismo no está atravesado por la 'frialdad' que caracteriza a esas poéticas que "levantan acta del estado del mundo con una voz neutral y fría" (Saravia, 2010:13) y si es posible afirmar que tampoco se percibe insensibilidad alguna en los poemas de Gutiérrez, al no ser tampoco neutrales los de Joaquín Giannuzzi (revalorizado por los objetivistas de los '90 que, aparentemente, no percibieron la diferencia), el neo-giannuzzianismo de ambos sería, para nosotros, un objetivismo sin indiferencia.

1.- En un poema de la plaqueta *Linealidad*, "Reflejo" (1986, sin pág.) parecen condensarse al menos dos de las características que Severo Sarduy indica como inherentes al neobarroco, la sustitución y el espejo. De la primera, dice: "abertura, falla entre lo nombrante y lo nombrado y surgimiento de otro nombrante, es decir, metáfora" (1974:170) y del segundo: "reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia" (1974:183). En ambos casos parece estar describiendo no sólo al poema "Reflejo" que nos deja en la incógnita de saber cuál fue el poema que el sujeto no pudo escribir, o sea, el deseo que no pudo realizar; sino a innumerables textos esparcidos en toda su obra en los que se tematiza lo que la escritura no logra decir o la ausencia de las cosas en sus nombres. Cito, por una cuestión de espacio, sin respetar la posición de los versos en la página, cosa que era importante de ser respetada, sobre todo en la poesía de Mercedes Saravia que juega mucho con ella, aclararemos esto en cada fragmento:

El poema está /donde no lo escribo, /la letra es un sustituto, /su impotencia, /su mitología. /Como en el sueño es metáfora /de oscuros círculos, /como la palabra /sustituye a la cosa /y la tarde y el crepúsculo /son letras, /así también él está /mediatizado. /Es la imagen reflejada /de aquel otro poema /que no pude escribir.

En otros textos de la misma plaqueta, después recogidos en el libro *Las Formas de la Tarde* (1987) aparece un recurso que habrá de reiterarse en toda la obra de Gutiérrez y que en su momento fue leído como enumeración caótica, aunque, en realidad, se trata de una de las formas del artificio neobarroco, la proliferación (Sarduy, 1974:170). Está en "Alteridad", cruzada con espejos y sustituciones (¿quiénes son los otros? ¿cuál es la idea que se soporta?):

[...] y desde entonces soy un reflejo, /el que mira desde los vidrios, /el que remeda el dibujo de la boca, /el que cree ver a otros en los otros, /el que va con su calavera en una mano, /el que vela todos los días a su cuerpo, /el que soporta su idea como a una hiedra /el que envidia la quietud de las estatuas [...] (1986, sin pág. y 1987:111)

También aparece una de las características del neobarroco, marcada por Daniel García Hendler (1987 en Prieto, 2006:449), el culteranismo, que podemos revisar en las menciones a lo mitológico y en la abundante intertextualidad (también citada por Sarduy, 1974:177) con referencias a autores griegos, latinos y modernos en una “reapertura de algo que parecía definitivamente extinguido desde mediados de la década del veinte: el Modernismo, la tradición rubendariana de *Azul y Prosas Profanas*” (Prieto, 2006:446). Aparece con asiduidad en la poesía de Gutiérrez desde *Linealidad* en adelante lo que podemos llamar remisión a los clásicos en su doble sentido de autores greco-latinos (Homero en 1987:101 y 109; 1989:9 y 27 Sófocles en 1987:73; Heráclito en 1991a:17; Cátulo en 1991a:19) y de autores que se estudian en clases que son enunciadores o enunciatarios del poema o cuyos nombres, textos o personajes son simplemente mencionados, como pueden ser Shakespeare (en 1987:101), los simbolistas (Verlaine en 1991a:17; 1991b:IV; 2005:41 y 47, Rimbaud en 1991a:33; 1991b:XVIII; 2005: 47), los modernistas (Darío en 1987:97; Lugones en 1989:5 y 35), Poe (1991b:V); Whitman (1991b:XII y XIV) Borges (1987:51 y 71; 1991b:XII), Aleixandre (1991b:XI, XII y XIV); Cortázar (2005:46 y 51) entre otros. Pero es en el libro *Metamorfosis Cotidiana* (2004) en el que esta operación aparece en toda su magnitud. En efecto, ya no se trata de alusiones dichas al pasar, mención de nombres o personajes clásicos dichos, a veces, sólo como punto de comparación; en este caso, los poemas son una verdadera reescritura de muchos mitos de la antigüedad greco-romana, ya re-escritos por los clásicos, cuya presencia exigiría un trabajo muy especial que, aun cuando cae fuera de los límites de esta propuesta, no queríamos dejar de mencionar como necesario de ser realizado.

Aunque no mencionamos aquí todas las características del neobarroco presentes en la obra de Gutiérrez, aboquémosnos al uso de la parodia. En el libro de 1991a, concretamente en “Poema horrendo con títulos tentativos para otro ensayo más sobre Borges”, la parodia de la lengua académica se cruza con la proliferación:

-“La intertextualidad del mitema en la obra de Borges”. /-“De Borges a Julia Kristeva”. /-“La erogenización del texto en los cuentos de Borges”. /-“Cartas de Borges a una amante Martínfierrista”. /-“Fantasmas inéditos de la intimidad de Borges”. /-“Borges íntimo: el Otro”. /-“Borges y finales de análisis”. /-“Matematización del poema: El General Quiroga va en coche al muere”. /-“Juan Muraña: autor de Borges” (1991a:73)

Aun cuando en el otro libro de ese año (1991b), hay una concepción de las letras como una patria de mucho prestigio en la que habitan algunos de los clásicos ya mencionados, con una negación, en este caso, de nombrar los nacidos en el nuevo continente, creemos que 1991 es el año en el que comienza a aparecer un nuevo lenguaje. En efecto, si en 1991b los poemas tienen como enunciataria a la Poesía, dicha así, con mayúsculas; y hay mención de ciudades como San Petesburgo (1991b:II), cuna de Nabokov, Pushkin, Zoschenko, Gogol, Dostoievski, Brodsky y de una fauna y una flora no autóctonas (lobos, abedudes, 1991b:V y XVIII), y hay mención de unas metafóricas conspiraciones que tienen que ver con la idea de que hacer poesía es una actividad confabulatoria y secreta; en 1991a ya encontrábamos mención a las guerras que vemos por televisión (Beirut en 1991a:29) y que se oponen por su contemporaneidad a las “batallas memorables” (1987:25) mencionadas en los libros anteriores como la guerra de Troya (1989:9) o que todavía aparecerán en el libro de 2004 o en 2005:48 (la quema de Cartago). Sin embargo, en el libro de 2005, aunque todavía aparecen el Minotauro (2005:33), Cartago (2005:48) y algunos simbolistas (2005:41 y 47), y encontramos en un poema una operación altamente barroca, el invertir y usar una metáfora usual para decir la cosa que está en “un tiempo / de altas barrancas” (2005:54) (el río fue al contrario la metáfora del paso del tiempo), de la mano de Joaquín Giannuzzi a quien está dedicado un poema “Joaquín” (2005:16), en el que el sujeto reconoce su magisterio, va a constituirse en un camarógrafo de la vida cotidiana que registra el paso de una hermosa mujer (2005:27), la muerte del mendigo (2005:44), las guerras actuales (2005:44) o el accionar de un minero boliviano (2005:10) y que es capaz de ponerse en la vereda de enfrente de la “gente que escribe poemas /a los lugares prestigiosos que visita” (2005:52). Podríamos pensar que también con esa frase se señalan los sitios distinguidos de la alta literatura occidental que se habían frecuentado en otros poemas (Troya,

Cartago, San Petesburgo, por sólo citar unos pocos), con lo que el poema pasa a constituirse en una especie de “arte poética”. Se trata del “Poema crítico” en el que se habla de un albañil que “cae del andamio” (2005:52), accidente como uno de los tantos que pueblan la poesía de Joaquín Giannuzzi. Verlo en Anexo.

A partir de entonces, va a comenzar a descubrirse el velo que todo el artificio barroco pretendía tapar. Veamos en “Lluvia de pena” (2005:34-35 y en Anexo) la certeza juvenil de que el cambio era posible que nos permite preguntar ¿no será la revolución el poema que no se había podido escribir del libro primigenio? La pregunta por la utopía y por los compañeros desaparecidos, dicha por un sujeto atravesado por la pena, parece llevar a una respuesta afirmativa.

Si en su libro de 2007, hay todavía huellas de los clásicos en una continuidad que constituiría uno de los rasgos identitarios más fuertes del poeta (2007:36, 39, 41 y 48) y en “Poema filial” (2007:14) de un texto de Carlos Giordano llamado “Odiseo” que a su vez es reescritura de un fragmento de la Odisea (Giordano,1983), el predominio de una poética que podríamos mencionar como objetivismo neo-giannuzziano está en todo el libro. Esto se da en los poemas “Madres” (2007:11), “Otra begonia” (2007: 13), “Beirut” (2007:15), “Qana” (2007:16), “Sala de conferencias” (2007: 17) cuyo título evoca el llamado “Guía de conferencias” (Giannuzzi, 2000:440), “Buenos Aires” (2007:19), “Mercado de Hacienda” (2007:35) “El mal hace cumbre” (2007:43) “A esta hora en Bagdad” (2007:44) “Recordatorio” (2007:45) y “24 de marzo” (2007:46). Varios de ellos remiten a episodios de todos los días registrados por los medios masivos y varios hacen hincapié en el registro de las situaciones de opresión vividas por los argentinos durante la dictadura militar. Todos, aunque mantienen recursos neobarrocos, nos han recordado la forma de mirar el mundo del sujeto de los poemas de Giannuzzi.

2.-En un periplo semejante, en la poesía de M. Saravia, la exposición de un yo neo-romántico, atravesado por los mandatos que pesan sobre el destino femenino, ha dado paso a una voz que, al cuestionar el accionar de la ciencia y de los gobiernos, poniendo en jaque a ciertas prácticas de la sociedad actual, enfoca hospitales y lee el periódico de una manera muy giannuzziana.

Nos referiremos, para la primera época, a poemas como “Mandato”, aparecido en *Mendiga Luz*, del año 1991, que había obtenido en 1990 un segundo premio

en la categoría inéditos en el Concurso organizado por la Dirección General de Cultura de la Provincia de Salta: “Serás /la cuidadora de los muertos /la inútil guardiana /de un tesoro de tristezas /reina /de un reino de fantasmas /habitante /de la melancolía” (1991: 11, los versos impares tienen un margen mayor)

¿Quién habla a quién en el poema? ¿Un sujeto social anónimo habla al sujeto que escribe para imponer el mandato de cuidar, con la tristeza consecuente, a los muertos y éste reproduce esa voz en el poema? ¿Este sujeto se habla a sí mismo o dice estas cosas a otras mujeres? Difícilmente alguien se plantee una expiación tal o la manifieste a otros miembros de su propio género. Se trata, entonces de una voz social que, recogida en el texto, condena al sujeto que la reproduce en la escritura a ser cuidadora de los muertos, guardiana y reina de esos tesoros y esos reinos y “habitante de la melancolía”.

Aparecen también en ese libro la existencia de un sujeto profundamente desolado a causa del desamor y la fugacidad: “Si el amor existiera /y estuvieras aquí conmigo /Si yo te quisiera /y el amor fuera un sitio posible /Si vos me quisieras /si el olvido y la muerte /nos dieran un respiro.” “Llueve /La ciudad es un campo /aterido de luces /Una tristeza lenta /desdibuja las cosas / mientras amas ese cuerpo /por esta noche /por algunas horas” (1991: 37 y 39, sin signos)

Hay también, aunque estas líneas no agotan en absoluto lo que puede decirse del libro, un intento de refugiarse en la infancia que podemos leer en el poema “Niña en una foto”, instancia que tampoco constituye la recuperación de un paraíso perdido: “Te miro y no me reconozco /Sin embargo algunas noches /escucho tu llanto /como una luz incesante //me cubre tu melancolía (1991:17, la doble barra indica mayor separación de los versos)

Pensamos que las palabras que remiten a la angustia: llanto, melancolía (1991:17), pesadumbre, llorar (1991:19), tristeza, queja (1991:27), tristeza (1991:39) desolación, triste latido (1991:43), paisaje nublado y triste (1991:45) llorando (2 veces, 1991:49), son las que llevaron a Joaquín Gianuzzi (autor del prólogo y amigo personal de la poeta) a pensar el poemario como la narración de una agonía articulada con un “sentimiento dramático del universo” (1991:3).

Lo que muchos en aquellos años percibíamos (y aún se percibe) era el impacto que podía leerse en *Mendiga Luz* de la poesía de Alejandra Pizarnik. Centrada en las influencias que esta poeta recibiera, Patricia Venti menciona “en primer lugar,

la neorromántica, caracterizada por el tono melancólico y triste, un tratamiento del tiempo volcado al pasado y la infancia, un lirismo existencial que reorienta las tensiones románticas hacia un mundo interior puramente subjetivo” (2007). Si esta influencia está presente en las obras juveniles de Pizarnik, las de los ‘40 y ‘50, y deja su huella en la poesía de Mercedes, al aclarar Venti en nota al pie que “en los años ‘70 y una vez muerta Pizarnik [...] un nuevo grupo de poetas nucleados en torno a las revistas *Último Reino* y *Nosferatu* [...] revalorizarán la tradición neorromántica alemana y en este contexto realizarán referencias a Pizarnik” (2007) pensamos que ésta también puede ser también una vía por la que el neorromanticismo dejara su huella en los poemas de Mercedes, ya que estas revistas (sobre todo *Último Reino*) circularon en Salta, de la mano de Víctor Redondo.

Pero volvamos a las palabras referidas a la melancolía, pensamos que ellas fueron dichas catárticamente, para superarla, tal como se confirma en *Plaza desierto*, libro que obtuvo en 1991 el primer premio para poetas inéditos en el Concurso organizado por la Dirección General de Cultura de la Provincia de Salta (*Mendigaluz*, no se había editado aún). Justamente el poema inicial que da el nombre al poemario, comienza con la duda de esa posibilidad: “Cuando aprieta la angustia /el extrañamiento /vano oficio de escribir palabras /para encontrar un sentido [...]” Para terminar aceptándolo: “enhebro palabras /por encontrar un sentido” (1993:15)

Ahora bien, entre el poema “Mandato” y una de las últimas producciones de la autora, el libro *Filamentos* que en 2010 recibiera el primer premio para autores inéditos convocados por la Secretaría de Cultura de la misma provincia, se produce un salto que permite la superación del agobio producido por los viejos preceptos y la asunción de la escritura como una búsqueda personal del sujeto. Esto se da, por ejemplo, en el cierre del poema “Obrera feliz” que anticipa el apartado llamado “*filamentos*”: “Ahora estoy rodeada/ de todas las letras/ del alfabeto /intentando encontrar /una combinación perfecta //Obrera feliz /puedo olvidar tal vez /lo precario del mundo /torbellinos de sin sentido /barriendo a cada paso” (2010:39)

Pero es en ese apartado “*filamentos*”, en cuyo título se juega con la grafía para manifestar que los “lamentos” están todavía presentes, en el que se llega a mostrar una conciencia lúcida de que la angustia es la materia de la escritura a

pesar de ser, simultánea y contradictoriamente, lo indecible, “flor extraña” que los espejos no reflejan y que “nunca podría ser dicha”:

¿Cómo franquear la angustia? /¿Con que hilos envolver /un vacío irreductible? //Escribir con eso //resguardándolo /cultivándolo //como quien cuida /la flor más extraña //no la reflejan los espejos /la que brilla en su ausencia //y nos vuelve extraños //a nosotros mismos //la flor imposible /la que nunca /podría ser dicha (2010:53)

Todo el apartado llamado “*filamentos*” está atravesado por una la certeza de que “sólo podrían habitarse las palabras” (2010:43), y sin embargo algo se escapa: “Algo aparece por un instante /pulverizado entre las palabras y desaparece //Sólo el cuerpo goza de a pedazos /No hay encuentro posible: /cada uno goza como puede /y eso no se llama amor.” (2010:44)

La conciencia de que el cuerpo goza y que su gozo no es el amor, también significa una toma de conciencia que libera al sujeto de una expectativa que, tanto como los “mandatos” ancestrales, lo sumergían en la desesperación marcada para el primer poemario.

Liberado entonces el sujeto de esos preceptos, de la idea de que sólo a través del amor se llega a la felicidad y de la posible impronta del neo-romanticismo, la voz se convierte en “una escucha atenta de voces y sucesos trabajados como reescrituras que atraviesan gran parte de la obra y se entraman en un *patchwork* de ceñido léxico e inquietantes preguntas”, como lo afirma Teresa Leonardi, autora del “Prólogo” (en Saravia, 2010, 13). En efecto, los poemas titulados “Cho Seung-hui”, “Brodsky” evidencian, entre otros, esa escucha atenta de las voces que llegan a través de los medios masivos, mientras que en “A sangre fría” y en los pequeños poemas agrupados bajo el título de “Policiales” y “Obituarios”, predomina el aspecto reescritural ya señalado por la prologuista. Es importante marcar, sin embargo, que si esta escucha atenta y estas lecturas / escrituras significan un acercamiento al objetivismo, la frialdad no está, como decíamos al principio, en absoluto presente. Al contrario, sería posible pensar en que “la tensión emocional que ilumina los escombros” (2010:13), de la que se habla en el “Prólogo”, constituye una continuidad que estaría dada, no sólo por el apartado “*filamentos*” en el que encontramos muchos puntos de contacto con la etapa anterior, sino también por la presencia del tema de la muerte: los poemas recién

mencionados lo rosan de alguna manera y su antecedente son el poema "Límite" (1993:41) y varios de los contenidos en el apartado "Vía Crucis" de *Plaza Desierto* (1993: 45, 49 y 53). También por la indignación ante el accionar de la ciencia ante la enfermedad: "Alguien tuvo que decir /pienso luego existo /la ciencia moderna hizo su aparición /La maquinaria se mueve /por un camino sin retorno /¿Qué viene ahora? /¿todo apunta a lo peor?" (2010:19) y por el enojo en contra de las prácticas médicas y de los gobiernos, manifestado en el poema "Escribo (mientras los niños mueren)": "sus pequeños cuerpos /i n o c e n t e s /agonizan hasta morir /bajo la mirada impúdica /de médicos y enfermeros /de empleados de la guardia /de administrativos /y directivos /de gobernantes /con sus políticas raquíticas /y de todos nosotros /c ó m p l i c e s" (2010:31). Aunque atenuado, el enojo contra cualquier accionar estatal (y la guerra lo es) que dejara el ser humano desguarnecido estaba también, como anticipo de lo que iba a venir y como ocurre igualmente con algún poema de Gutiérrez que anticipa su última etapa, está en el poema "15 de Enero" de *Plaza Desierto*: "En algún lugar del desierto /un hombre cuenta los minutos /con los latidos de su corazón /A esta hora /la arena tiene un brillo dorado /y se vuelve más frágil /bajo un cielo de guerra" (1993:57)

3.- Cuando en 1962 de Joaquín Giannuzzi, en un poema que lleva por título un trozo del primer verso "Este mundo, muchachos, ¿no lo oyen? / reclama otra especie de poesía.", el sujeto habla acerca de la posibilidad de existencia de una nueva poética y propone: "El mundo [...] está pidiendo /objetivos avances de palabras /que superen, mutilen el escándalo, /la neurosis del átomo de arcilla." Y cuando hacia el final, reitera el verso inicial sin la pregunta y a continuación dice "La estética /de adentro hacia afuera /triste, podrida, incierta, tambalea [...]" (2000:60), no sólo ha propuesto un cierto objetivismo para la poesía sino que ha expulsado el neo-romanticismo que la Pizarnik había remozado un tiempo antes. En 1977, en un texto llamado "Poética", refiriéndose a un enunciario que es seguramente un poeta, le dice: "Usted, al despertarse 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." (2000:194) está proponiendo a las cosas como la única fuente de la poesía. Y si leemos desde el

inicio al fin la *Obra poética* (2000) y agregamos *Un arte callado* (2008), obra póstuma, veremos como esa mirada posada durante 50 años sobre el mundo y la época, como le gustaba decir, nunca fue infiel a aquellos postulados iniciales y que por ello los insectos (cascarudos, avispas, libélulas, moscas y arañas); los animales pequeños, grandes y “superiores” (caracoles, sapos, caballos, hombres); las aves (gorriones, palomas); las flores (dalias, gladiolos, rosas, retamas, geranios, anémonas, violetas y sus periplos) como así también las frutas, la lluvia y objetos como la vajilla se presentan ante la mirada de un sujeto que sopesa su finitud real (no está tanto la meditación sobre la muerte sino las muertes concretas), esa mirada que unifica lo disperso y “es el centro subjetivo de algo, de algo más grande que nosotros” (2008, 64). Si bien los momentos del día (el despertar, los desayunos, los almuerzos); la época (los accidentes automovilísticos, los sucesos de los que nos enteramos por los *mass media*, los crímenes, los tiroteos, las balas, los revólveres); la historia (sucesos como la dictadura, las detenciones y las desapariciones de personas), las artes (música y danzas clásicas, pintura y cine: filmes, actores y actrices), los escritores o sus fotografías (Almafuerte, Bécquer, Darío, Arlt, Silva, Montale, Kafka, Whitman, Pessoa, Dickinson), como así también las fotos de otras personas, muchas veces ya muertas; las enfermedades propias (neurastenia, alcohol, cigarrillo, caída del cabello y de los dientes, problemas cardíacos) como las ajenas (se mencionan remedios y hospitalizaciones varias) son dichas desde ese objetivismo postulado en la “Poética” no es menos cierto que el hecho de mirar “hasta el hueso” como él solía decir (Giannuzzi en Lamborghini, 2008:9), permite que los poemas tengan, en una pincelada, una mínima reflexión sobre la vida o la muerte. La enorme coherencia de su obra permite pensar en la de los poetas que nos ocupan, signados por una dictadura que a él, dada la madurez que tenía cuando sobrevinieron los años de plomo, no lo torció hacia otras poéticas. A partir del terror vivido ¿cómo no buscar el amparo en algunas diferentes como el neobarroco a fin de poder decir algo? (Gutiérrez) ¿cómo no pensar que la vuelta a la infancia o al mal de ausencia, en suma el neo-romanticismo, no constituía también un refugio (Saravia)? En ese contexto ¿qué lugar daban los textos primigenios del primero a los pequeños acontecimientos de la vida cotidiana? ¿alguna vez una mujer hermosa que pasara por la calle o una noticia extraída del visionado de los *media* fueron materia de

escritura? Y en lo que hace a la segunda y en sus primeros libros ¿las hospitalizaciones o los hospitalizados, los accidentes que narran los “Policiales” o las miradas perdidas de las fotos de los “Obituarios” fueron consideradas? Podemos afirmar que lo fueron después cuando la poética neo-giannuzziana estaba entres sus elecciones.

BIBLIOGRAFÍA TEÓRICO-CRÍTICA

Arteca, Mario (2009) “Deje un mensaje después del tono” Disponible en http://mario-sketchbook-mario.blogspot.com/2009_01_01_archive.html

García Helder, Daniel (1987) “El neobarroco en la Argentina” en *Diario de poesía* n° 4, Buenos Aires-Montevideo-Rosario, en Prieto, Martín (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

Samoilovich, Daniel (1992) “El arte no puede salvar la vida, pero...”, entrevista de Aldo Parfeniuk en el periódico *La voz del interior*, Córdoba, 13 de agosto, en Fondebrider, Jorge (2008) *Antología de la poesía argentina (1970-2008)*. Santiago de Chile: LOM ediciones.

Sarduy, Severo (1974) “El barroco y el neobarroco” en Fernández Moreno, César *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI.

Venti, Patricia (2007) “Alejandra Pizarkik en el contexto argentino” en *Espéculo. Revista de estudios literarios* n° 37. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>

BIBLIOGRAFÍA LITERARIA

Giannuzzi, Joaquín (1991) “Prólogo” a *Mendiga luz* Mercedes Saravia.

(2000) *Obra Poética*. Buenos Aires: Emecé.

(2008) *Un arte callado*. Buenos Aires: Ed. del Dock.

Giordano, Carlos (1983) “Odiseo” en *Revista escritos* n° 5. Córdoba, noviembre de 1983.

Gutiérrez, Antonio (1986) *Linealidad*. Salta: Ediciones Retorno.

(1987) *Las Formas de la Tarde*. Salta: Com. Examin de O. de Salteños.

Autores

(1989) *Los Reversos*. Salta: Ediciones Retorno.

(1991a) *Conflagración*. Salta: Ediciones Retorno.

la

(1991b) *La Ciudad de los Lugares Comunes*. Salta: Municip. de Ciudad.

(2004) *Metamorfosis Cotidiana*. Salta: Secretaría de Cultura.

(2005) *La Canción Primordial*. Salta: Milor.

(2007) *Molde para una Metafísica*. Buenos Aires: Último Reino.

Lamborghini, Leónidas (2008) “Al lector” prólogo de *Un arte callado* de J Giannuzzi.

Leonardi, Teresa (2010) “Prólogo” de *Filamentos* de Mercedes Saravia.

Saravia, Mercedes (1991) *Mendiga luz*. Salta: GráfiKER.

(1993) *Plaza desierto*. Salta: Com. Examin. de O. de Autores Salteños.

(2010) *Filamentos*. Salta: Secretaría de Cultura.

ANEXO

“Poema crítico”

Un obrero /va a su trabajo en bicicleta /y por diez pesos diarios /construye la ciudad, /

otro se cae del andamio /y para el noticiero de las ocho /es una cifra que se quiebra la cerviz, /mientras esto sucede /hay gente que escribe poemas /a los lugares prestigiosos que visita./Cinco minutos en el Arco de Triunfo /valen lo que una vida en la cuadra, /no van al Helicón por menos de Londres /ni le cantan a la placita del barrio /que vio cómo se ponía la infancia. /Hay un albañil que se quebró el cuello /por un peso la hora. Así de simple, /unos cambian cuello por planeta /mientras otros gozan de la belleza /de tanto espectáculo en las calles./Para ellos no es lo mismo un mendigo /caído por dentro en la esquina / que bajo los puentes del Sena, /cuestión de significantes llegado el caso /que de ropas o remiendos interiores./El asunto es nombrar y extraer /de las oscuridades un poco de brillo./Pero no es igual una bajada al infierno /que darse una vuelta por el Louvre /o comprar un recordatorio en Amsterdam./Hoy un albañil dio con el cuello en la tierra /mientras edificaba la altura /y nadie le construyó ni un poema. /Sí en cambio hubo gente movilizada /por las formas del arquitrabe /y por el lustre que a esa hora /se daban cita en los elevados nombres. /De la caída no ven el trayecto /y olvidan que todos somos /viajeros eternos. (2005:52-53)

“Lluvia de pena”

Creíamos en la revolución /y opinábamos sobre la novela de la tierra /y el realismo mágico. /Marx como un Cristo presidía la escena /y la ciudad al igual que tus besos /era una fiesta interminable. /Y en esta noche tan triste, amor, /ya no hay música en las calles, /ni árboles inclinándose a nuestro paso /ni cinematógrafos con brazos abiertos. / ¿Dónde está ahora todo aquello, en qué planeta, /en qué resquicio del aire, en qué supernova, /en qué átomos, en qué boulevard inexplicable /han quedado detenidos los sueños? /El desierto avanza, amor, bajo las sandalias /y este verano la higuera no dio frutos, /se ha secado en el patio el limonero /y la falta de una mano ha tocado a la puerta./ ¿en qué continente, en qué isla sin descubrir, /en qué país en medio de las aguas /quedó la utopía?, dime amor que aún vive /que mira el océano y anhela el regreso. /¿Dónde están Carlos e Ingrid, Santiago y Clara? /¿dónde habitan Darío y Luisa, Ismael y Octavio? / desde qué partículas continúan hablándonos, /de un mundo más justo, desde qué metales / siguen explicando que es posible una coherencia, /en qué materia vuelven, en qué nueva aleación, /en qué prosodia, en qué brisa, en qué afluentes, /en qué ríos, en qué máquina voladora, en qué alas, /en qué bares, en qué estaciones, en qué otros. /Una lluvia de pena llueve en la cara a esta hora /mientras los hijos construyen en ese baldío / donde antes estaban los templos. (2005:34-35)