

La experiencia de lo trágico en *Apuestas en lo Oscuro* de Joaquín Giannuzzi

Natalia Soledad Muñoz
nataliasmunoz@gmail.com

Resumen

Nuestro interés toma la relación que se establece entre el poema y la experiencia de lo trágico en la obra poética *Apuestas en lo oscuro* (2000) de Joaquín Giannuzzi. Para ello, resulta necesario problematizar, diferenciar y delinear la especificidad de los términos "tragedia" y "trágico" apropiándonos de aquellas características que en dicha obra trazan una singular experiencia poética de lo trágico. Por un lado, la singularidad de lo trágico se manifiesta en los poemas como *tensión*, *cesura* y *suspensión*. Por el otro, atendemos a la manera en la cual en dicha especificidad, acontece un tipo particular de experiencia poética a la que designaremos de modo general como 'experiencia poética de lo trágico' y cuya característica principal consiste en la presencia de un riesgo que expone al sujeto a 'lo otro de sí' (Hölderlin), ante la extrañeza y oscuridad inapropiable del mundo. Asimismo, observamos que la particularidad de dicha experiencia asume, a lo largo de la obra, distintas características que pueden reconocerse, en una primera instancia, como *perplejidad* y *contemplación*, para luego especificarse como *abismo* y *nada*.

Palabras clave: Joaquín Giannuzzi - escritura poética - experiencia - trágico.

1. Introducción

En nuestro Trabajo Final de Licenciatura, abordamos la relación que se establece entre el poema y la experiencia de lo trágico en la obra poética *Apuestas en lo oscuro* (2000) de Joaquín Giannuzzi. La finalidad reside en examinar aquellas características específicas que en dicha obra delimitan una singular experiencia poética de lo trágico presenciada en el marco de una particular tensión que acontece en el poema.

Si bien la delimitación de la categoría de lo trágico resulta indispensable para abordar la especificidad de tal experiencia en los poemas, cabe destacar lo problemático que esto resulta debido a la complejidad teórica y a la vastedad de estudios contemporáneos dedicados a la temática. Asimismo, el uso indiferenciado de los

términos 'tragedia' y 'trágico' en la Antigüedad le ha permitido al pensamiento contemporáneo diseñar distintas posturas teóricas que a veces resultan contradictorias entre sí.

Sin embargo, en el poemario de Giannuzzi es posible entrever rasgos particulares que se alejan de aquellos postulados contemporáneos que consideran lo trágico como una experiencia dolorosa, asumida o dada *en y por* el hombre ante la pérdida de Dios o la potencialidad de un lenguaje. Asistimos, más bien, a una singular experiencia de lo trágico que se encuentra estrechamente ligada a una particular manera de asumir e interpretar el lenguaje; interpretación que tiene su punto de anclaje en las reformulaciones filosóficas modernas de la fractura del mundo frente al abandono de Dios, y

de la consiguiente escisión que se abre en el sujeto ante la exigencia imposible de otorgar, o al menos ensayar, nombres para esa fragmentación -Rebok (2012), Rella (1994), Lanceros (1997; 2009), Grave (2010) y Nancy (2008).

En el marco de estas reflexiones teóricas pensamos la especificidad de la 'experiencia poética de lo trágico' cuyos rasgos característicos son la *perplejidad*, la *contemplación*, el *abismo* y la *nada*. Esto es, *experiencia de la perplejidad* frente al asombro inicial de la oscuridad de las cosas - punto que abordamos desde las indagaciones de Blaise Pascal; *experiencia de la contemplación* ante la exposición inaccesible de lo otro, instancia que desarrollamos desde apreciaciones contemporáneas sobre el Romanticismo de Jena; *experiencia del abismo* dada ante el imposible acontecimiento de la inmediatez (particularidad que planteamos desde las reflexiones contemporáneas sobre el poeta Hölderlin); *experiencia de la nada* como advenimiento y repetición del acontecimiento de *algo* - singularidad que abordamos desde Lacoue-Labarthe.

En consonancia con lo señalado, nuestra investigación piensa de qué manera la problemática expuesta permite conocer el *corpus* de poemas de Giannuzzi y cómo esta experiencia de lo trágico se da en la intimidad de la escritura poética.

1.1. La crítica y la obra poética de *Apuestas en lo oscuro* (2000)

En la obra poética *Apuestas en lo oscuro* (2000) reconocemos dos vertientes o líneas de lectura cuyos rasgos característicos habilitan el despliegue de un pensamiento, como así también el reconocimiento de una experiencia poética de lo trágico.

Encontramos una crítica poética dedicada a entrever en los poemas de Giannuzzi el reconocimiento de un pensamiento cuya experiencia se da en la tensa relación entre el hombre y el mundo de las cosas [Monteleone (2000; 2004a; 2004b); Picardo (2001a; 2001b; 2004; 2006); Kamenszain (2000); Sampaolesi (2003)]; perspectiva que la mayoría de los críticos leerá a partir de la filosofía de Blaise Pascal y de las marcas percibidas en los poemas de Giannuzzi. Por otro lado, algunos críticos señalan la importancia para el poeta, de pensar la escritura poética como pieza musical puesta en juego en el acontecimiento de una particularidad temporal [Picardo (2001a; 2004; 2006); Blanco (2011)]; rasgo que perciben a partir de las influencias poéticas de T. S. Eliot.

Sin embargo, será el propio Giannuzzi quien, en las diversas entrevistas realizadas, reconocerá la importancia de ambas direcciones que, como veremos brevemente en este artículo, se actualizan en la presencia de una tensión que atraviesa la escritura poética; tensión entre la necesidad de dar nombres a las cosas del mundo para encontrar allí un espacio donde la voz del poeta hable y habite, y la imposibilidad de responder a dicha exigencia mediante el lenguaje

articulado. Esto se debe, principalmente, a que la poesía es para Giannuzzi "una materia inasible" porque hay allí "algo más de lo que se dice" (Giannuzzi, en Arro, 2004: 5) y que resulta inaprensible por medio de la comunicabilidad habitual del lenguaje.

Se trazan así –en ese instante en el que Giannuzzi "busca reivindicar una comprensión perpleja del mundo" (Chejfec, 2010:45) que dé cuenta de la imposibilidad de comprender, de aprehender y de nombrar ese estado de cosas– los indicios de una experiencia trágica que solo puede ser experimentada a través de las marcas que se han dejado en la escritura poética; en ese instante en el cual su exigencia imposible es "designar la cosa, acercarnos a la cosa y acercar la cosa a nosotros" (Giannuzzi, en Sampaolesi, 2000).

2. Aproximación a la categoría de lo trágico: autores, perspectivas, filiaciones y diferencias

Delinear un camino que explique de manera clara y precisa aquello a lo cual hacen alusión vocablos como 'tragedia' y 'trágico', resulta dificultoso en tanto que, como lo sugieren algunos pensadores (Taminiaux, 1995; Kelly, 1996; Serra, 2006), ambos términos abarcan una vasta cantidad de significados "difícilmente reductibles a un denominador común" (Serra, 2006: 27).

Para pensadores como Serra (2006), será el sentido etimológico del término lo que se revela como marginal en tanto que no ofrece una indicación precisa que nos permita aferrarnos a un único núcleo que designe lo trágico en su

especificidad. "Pensar lo trágico", implica, entonces, considerar el "carácter fluctuante" del término y, por lo tanto, caer inevitablemente, en "concepciones de la tragedia y de lo trágico completamente diferentes y hasta antagónicas entre sí" (2006: 33).

En el marco de esta problemática, la *Poética* de Aristóteles ocupa un lugar central y privilegiado, tanto así que los diversos conceptos de lo trágico y la tragedia hallados en autores de la época parten de algunas de sus premisas. Este hecho se debe, puntualmente, al valor intrínseco de la obra, a la profundidad de sus reflexiones como así también a la amplitud y a la originalidad del pensamiento allí manifiesto. Y será este el escenario en el cual el filósofo se empeña en demostrar cómo la tragedia fue adquiriendo un estatuto ejemplar reflejando su importancia tanto desde el punto de vista religioso y político, como social y literario.

Frente a este vacilar semántico de la palabra, los estudios contemporáneos destinados a incursionar en esta temática, han adoptado dos orientaciones; una, en el marco de la crítica literaria, y otra, en el marco de la filosofía.

Sin embargo, tal como lo señalan los aportes contemporáneos de François Chirpaz (1998); Gianluca Garelli y Carlo Gentili (2010), es posible reconocer en el pensamiento contemporáneo rasgos distintivos entre los términos 'tragedia' y 'trágico'. Para Chirpaz "el término «tragedia» designa una forma de arte dramático (...), un acontecimiento lamentable que irrumpe en la

existencia del individuo (...), y "lo trágico (...) expresa una cierta tonalidad de la experiencia y del pensamiento: para el hombre, una manera de relacionarse con la experiencia de su ser en la vida y, para el pensamiento, una manera de comprender esta experiencia, de pensarla y de decirla (2010: 9). En cambio, para Garelli y Gentili, "lo trágico presupone una (...) idea filosófica", en tanto que la tragedia supone "forma literaria" (2010: 9).

A partir de estas consideraciones ubicamos las siguientes posturas en dos apartados: una línea de reflexión destinada a indagar en el término 'tragedia', y otra, en el término 'trágico', a los fines de sistematizar dos direcciones teóricas, para complejizar la lectura filosófica de lo trágico desde donde tomamos partido teórico-metodológico en nuestra investigación y análisis de la obra poética de Giannuzzi.

2.1. Interpretación de la tragedia y lo trágico en el pensamiento contemporáneo

En el año 1961 la propuesta de Steiner reabre el debate en torno a la formulación de la tragicidad en la modernidad, en el marco de lo que el autor llamará "la muerte de la tragedia". Deja en claro que el teatro dramático es "insoponible para la razón y la sensibilidad humanas" de la modernidad (2011: 13). Consumido el modelo dramático, la poesía no puede más que retirarse de "la actividad moral e intelectual" que le era asignada en la época clásica, ya que "la situación del lenguaje mismo en nuestro tiempo

puede ser tal que haga casi imposible un resurgimiento del verso en el teatro" (2011:30). Para el pensador, esto se debe principalmente a que, el pensamiento contemporáneo anuncia otra forma de pensar la tragicidad; se trata de un pensamiento que, imposibilitado de comprender la "fusión de pesar y júbilo, de lamentación por la caída del hombre y de regocijo en la resurrección de su espíritu" (2011:33), percibe en la modernidad de la tragedia el agotamiento de cierto lenguaje -el canto poético- que desde siempre ha estado implicado en ella.

De esta manera, Steiner orientará la formulación de la tragedia moderna al carácter conflictivo del lenguaje: lo que muere entonces es ese canto, esa "voz trágica" (2011: 90) que fue capaz de dar nombre al padecimiento del hombre desde la Antigua Grecia hasta el teatro shakesperiano; una voz agotada en el retraimiento a su intimidad más profunda por estar imposibilitada de "imponerse" hasta "en el más público de los lugares" (2011: 99).

Por su parte, en sus libros *Le tragique* (1998) y *Dire le tragique et autres essais* (2010), Chirpaz sostiene que no será la expresión literaria el lugar donde hoy reconocer lo "irreparable" de la tragedia, sino más bien, en el destino inevitable de la condición humana. Tomando distancia de la tragedia como género dramático, el autor afirma que lo "trágico", además de ser una "forma de pensamiento", también es la expresión de "una cierta tonalidad de la experiencia" (1998: 4) que supone la marca de un dolor que irrumpe en el

curso de la vida y que solo puede ser conocida en y por la manifestación de una prueba. Siguiendo los postulados teóricos de Blaise Pascal, para el autor, lo trágico es comprensible cuando la *prueba* de la experiencia conduce al pensamiento a sus propios límites; es decir, cuando el reconocimiento de la condición precaria del hombre -y la imposibilidad de asumirla como tal- "sobrepasa los marcos familiares de la experiencia" (2010:13).

De este modo, aquello que se quiere decir de la prueba, depende de "lo impensable que comienza en los límites de esta misma experiencia" (2010: 20); algo impensable que para Chirpaz aún es posible formular desde nuestro sistema lingüístico, porque se trata de una extrañeza que busca encontrar su correlato con la vida misma.

En su libro *Desencanto del mundo y pensamiento trágico* (1991) y sus posteriores reflexiones desarrolladas en "Hermenéutica y experiencia religiosa" (2013), Sergio Givone estudia la experiencia religiosa como categoría propia y constitutiva del pensamiento contemporáneo, el que, para el autor, asumirá las características de un pensamiento particular al que llamará trágico.

En el marco de una época caracterizada por el despliegue de un pensamiento "descristianizado" (1991: 13), que persiste en resaltar su carácter autónomo, y que ha sido anunciado en los presupuestos del 'nihilismo contemporáneo', el filósofo se pregunta "si todavía dice algo la muerte de Dios a los hombres de hoy" (2013: 1):

¿Cómo recordar el tiempo en que lo divino habitaba la tierra y unía en comunión hombres y naturaleza o el tiempo en el que la palabra fundadora representaba el diálogo con Dios? ¿Y cómo olvidar, contrariamente, aquel tiempo si la constitución del sentido, en la tierra abandonada por Dios, implica precisamente el hecho de que la comunión ha desaparecido, de que el diálogo es inverosímil? (1991: 12).

"Este doble movimiento" (1991: 12) que para Givone, oscila entre "la imposibilidad y la necesidad de recordar" (1991:14) la retirada de Dios, hace valer la exigencia de un "nuevo pensamiento" (1991:15) que exhiba y guarde en sí esta contradicción que le es propia.

El pensamiento capaz de llevar a cabo dicha empresa, será llamado por Givone *pensamiento trágico*; se trata de un pensamiento que no tiene fundamento, que está desprovisto de sentido y que es absolutamente gratuito (1991: 15); es decir, un pensamiento que, a ojos de Givone, es originariamente *libre*. Este tipo particular de pensamiento es reenviado a una nada en donde este se despliega y acontece como tal. Y esta particularidad del reenvío es lo que le permitirá al pensamiento asumir las características de un pensamiento cristiano y así ser intérprete de lo que el filósofo llamará 'experiencia trágica' o 'experiencia religiosa'. Para el autor, dicha experiencia es una experiencia tocada, atravesada por el "sufrimiento inocente" (Givone, 1991: 20) del hombre ante la retirada de Dios; un Dios que, para el hombre, es presencia enigmática y ausencia misteriosa que impulsa y hace posible el movimiento libre de su decidir y su actuar.

La importancia de Givone atribuida a la palabra decisiva, implica asimismo la posibilidad de instalar un vínculo con Dios; palabra que el hombre guarda en su interior y cuya propiedad no solo es comunicativa sino también evocativa.

3. Reformulación de la categoría de lo trágico en el pensamiento hermenéutico

3.1. La experiencia poética de lo trágico

La escisión dada entre el hombre y el mundo es la que no puede reconciliarse y la que acontece como especificidad de lo trágico. Tal como lo sugiere Rosset en su obra *La filosofía trágica* (2010), se trata de un acontecimiento que es respuesta a algo sin respuestas, se da en un mundo del cual el hombre se presiente ajeno:

Interrogarse sobre lo trágico es negar lo trágico, que es aquello sobre lo cual uno no puede interrogarse, la única pregunta que al hombre le es imposible formular (2010: 29).

La especificidad de lo trágico que aquí se pone en juego consiste en la irrupción de una experiencia de tensión que expone al sujeto a lo otro de sí, al ensayar modos de habitar y albergar aquello que del mundo permanece extraño y desconocido para él; se trata, precisamente, de una experiencia que señala la imposibilidad del hombre de habitar el mundo sin dejar de ser, al mismo tiempo, él mismo. Dicho de otro modo, en la experiencia de lo trágico se despliega una tensión dada entre la exigencia de hallar un lenguaje capaz de otorgar una relación inmediata con el mundo, y la imposibilidad de hacerlo a través del lenguaje articulado.

Tal como se aprecia, esta interpretación indaga en la especificidad del lenguaje, presenta modos particulares de entenderlo que ya no se ajustan a sus propiedades discursivas, que no postulan otros conceptos más adecuados para nombrar tal especificidad, y que, por consiguiente, descartan la posibilidad de ofrecerse como instrumento que le otorgue una posición y una centralidad al yo en el mundo. Aquello que, por el contrario, manifiesta la especificidad de lo trágico en su tensión, es la demanda de algo que expone al riesgo de lo indecible y desconocido para el lenguaje; algo que las palabras sacrifican y destruyen en la entrega de un nombre.

Será precisamente la noción de apuesta -acuñada por Pascal- la que inicialmente nos permita aproximarnos a otros modos de formular la especificidad de lo trágico, ya que en esta noción no reside palabra alguna que esté puesta al servicio de la decisión, y menos aún, de cualquier forma de expresividad. Se trata, más bien, del imperativo de una no-palabra que acontece por fuera de todo discurso, cuya especificidad es la exigencia de un hay que, que antecede a todo lenguaje comunicativo y, por consiguiente, a la presencia de un sujeto seguro de su enunciación. La apuesta impulsa el accionar de un riesgo hacia un "no se sabe qué" (del Barco, 2007: 7), que no es asumido por un alguien, pero que, sin embargo, expone a todo sujeto al peligro de su fragmentación; a la entrega desconocida de 'lo otro de sí' (Hölderlin), al "abismo de lo propio y lo próximo" (Lacoue-Labarthe, 2007: 65).

Resulta importante destacar que, el lugar en el cual la apuesta se pone en juego para repensar la tragicidad, tiene su punto de anclaje en las reformulaciones filosóficas modernas del abandono de Dios y la consiguiente vuelta del hombre al mundo del cual ya no se siente partícipe, en tanto que sólo dispone de un lenguaje condenado a la mera comunicación de contenidos, y por tanto desterrado del espacio propio e ignoto de los dioses. Dicha separación evoca un instante de suspensión que impone una ruptura en las formas tradicionales de representación, en la comunicabilidad habitual del lenguaje.

De este modo, aquello frente a lo cual el pensamiento contemporáneo viene a apostar, es la *escisión, cesura o tensión*, en la cual acontece un *algo* que expone necesariamente a un riesgo imposible de formular o de decidir, mediante el lenguaje. Sin caer en lo que de ley estaría señalando, el imperativo de la apuesta tiene que ver, entonces, con el despojo de toda racionalidad, con el rechazo de nombres que conceptualicen a ciencia cierta el mundo o lo que queda de él.

Así, aquello que acontece en esa escisión es la especificidad de una experiencia de lo trágico, que asume el riesgoso imperativo de la apuesta -y ya no la banalidad de la decisión- porque es precisamente en su acontecimiento vertiginoso donde reside la reminiscencia de lo inmemorial - lo que Givone buscaba alcanzar a través del lenguaje articulado; el abrazo originario de Dios y

hombre, y fuente, quizás, de toda forma posible de expresividad.

Pensamos, entonces, lo trágico en una modernidad extraña, como dice Lanceros, en la que se produce el acontecimiento de una herida:

La herida trágica es el espacio que hemos identificado como el *hay* del peligro, o como realidad que deja ser (y no ser) al manifestarse en (la) contradicción y, por lo tanto, al sustraerse en cuanto plenitud o unidad (Lanceros, 1997: 207).

De esta manera, hay algo en esa herida, cesura o escisión, que *se está por decir* y que se despliega como una particular experiencia de lo trágico, la cual asume características tales como la *perplejidad, contemplación, abismo y nada* frente al acontecimiento innominable de la exigencia imposible. Aquello que define la particularidad de esta experiencia consiste en un encuentro vertiginoso con el afuera o lo otro del lenguaje discursivo, en *el hay* (que) del peligro hacia un *no se sabe que*.

Tal como lo señalan algunas reflexiones etimológicas, encontramos que la palabra experiencia asume una especial relación con el lenguaje; esto es, "implica al lenguaje, aunque lo excede" (Jay, 2009: 452). De esta manera, en filiación a las reflexiones teóricas de Jay (2009), Lacoue-Labarthe (2006), Heidegger (1990) y Milone (2012), la palabra experiencia supone la puesta a prueba, el pasaje a través de algo que expone a un peligro, y que por consiguiente, afecta al sujeto exponiéndolo a una salida de sí. Asimismo, experiencia implica el encuentro con algo desconocido que no puede enunciarse por

medio de un lenguaje cargado de conceptos -en tanto que no es el sujeto quien decide hacer tal experiencia- y cuyo pasaje 'a través de' implica una transformación en el sujeto frente a aquello por venir.

Será precisamente la poesía, comprendida *como* experiencia de lo trágico, la que nos enseña en la escritura una especie de hendidura que acontece en el espacio paradójico de la tensión trágica. Es precisamente esta fractura, esta tensión en la que cede y cae el lenguaje, la que se constituye como la materialidad propia de la poesía, aunque también es aceptando esa caída lo que hace de la poesía el advenir de una experiencia. Ahí donde el lenguaje se arriesga a perderlo todo, la escritura poética asume su mayor exigencia: exigencia cuyo imperativo permanece por fuera del arbitraje de todo lenguaje. La escritura, entonces, se debate en el espaciado de la apuesta; asume el riesgo al que ella es lanzada, porque el imperativo al que 'responde' no tiene precedentes.

De esta manera, la escritura poética que acontece en la cesura de lo trágico, no es una escritura al servicio de la palabra, no es una palabra al servicio de una discursividad; allí, por el contrario, se abre la particularidad de una lengua en donde hay algo -un 'no se sabe qué'- que se está por decir, que resulta extraño a toda formalidad lingüística y que reposa en la insistencia de una falta que hace señas sobre aquello que al nombre, al concepto, se le escapa en todo intento de comunicación; aunque será precisamente el reconocimiento de eso que falta lo que exige la presencia de una

escritura que al mismo tiempo la inculpa como imposible.

Así, la experiencia poética de lo trágico se actualiza reiterativamente en un "movimiento de espiral" (Lacoue-Labarthe: 2010: 63) que no admite clausura alguna; se trata de una experiencia de escritura donde lo único que persiste es el trazo de "una herida abierta (...) que no cicatriza y que siempre se vuelve a abrir bajo la mano que la cierra" (2010: 49). La experiencia poética de lo trágico señala una manera anónima de entrar en relación con la hendidura del mundo, su extrañeza singular se muestra en la repetición de una marca relampagueante, inquietante, que excede y falta al poema. La escritura, entonces, se repite en la cesura, en ese espaciado en el cual se ensayan nombres que falsamente 'clausuran' la tensión de lo trágico. La exigencia de escribir es necesidad de repetir, insistir, apostar arriesgadamente por una ausencia incierta, aunque, al mismo tiempo, la repetición sólo recuerda la fragilidad del lenguaje que escribe.

3.2. Pensamiento trágico contemporáneo

Resulta importante señalar que aquello que estamos formulando como 'experiencia poética de lo trágico' se pone de manifiesto en las reflexiones de algunos pensadores contemporáneos que han incursionado particularmente en los estudios sobre la tragicidad. Dichos estudios plantean el abordaje de la experiencia de lo trágico desde la retirada de Dios y el regreso del hombre al mundo enunciado

por Hölderlin. Asimismo, estos pensadores -nos referimos aquí particularmente a Ricoeur (1950), Rebok (2012), Rella (1994), Lanceros (1997), Grave (2007) y Nancy (2007)- postulan una mirada hermenéutica de la experiencia de lo trágico tomando distancia de aquellos presupuestos que persisten en leer lo trágico en ansias de hallar una 'resolución' o cancelación a través de un pensamiento racional; es decir, un pensamiento que, mediante el concepto o la palabra, intenta nombrar una estructura entera de pensamiento; esto es, una única construcción de sentido, un sistema. Tal es así, que en dichos pensadores hallaremos una particular intención por pensar la tragicidad en la contemporaneidad a partir de un claro acento en nociones tales como 'interrupción', 'contradicción', 'conflicto', 'suspensión'.

3.3. Una 'apuesta en lo oscuro': Pascal y la *perplejidad* como experiencia de lo trágico

Guiados por el reconocimiento de la crítica en torno a las lecturas de Giannuzzi sobre Pascal y motivados por el título de su obra *-Apuestas en lo oscuro-*, incursionamos en las apreciaciones que Maurice Blanchot (1970; 2007) y Henry Birault (2005) realizan sobre el filósofo como autor propicio para repensar la categoría de lo trágico en la actualidad.

Según Blanchot (1970: 169) el pensamiento trágico es para el filósofo "la consecuencia de una oscuridad dispersa, expandida y como errante que no tuvimos la fuerza de fijar". Considerar la falta

de un lugar fijo y la intolerancia frente a la imposibilidad de nombrar a ciencia cierta esta oscuridad, es lo que, según Pascal, "nos arrastra a sufrir los peores males" (2010: 140).

Esta ambigüedad que el hombre experimenta en el mundo encuentra, según Birault (2005), su lugar más ejemplar en la relación del hombre con la naturaleza, ya que las palabras, no teniendo otro valor más que utilitario o referencial, sólo se limitan a designar "lo que las cosas significan" (Pascal, en Birault, 2005: 115) y no lo que su naturaleza señala. Las definiciones, entonces, son para Pascal "solas imposiciones de nombres a las cosas que hemos designado claramente en términos perfectamente conocidos" (Pascal, en Birault, 2005: 116). Es precisamente la *oscuridad* de la cual estas están despojadas, lo que nos imposibilita conocer la naturaleza de las cosas y por consiguiente, la verdad de nuestro existir en el mundo:

Es una cosa extraña que no podamos definir estas cosas sin oscurecerlas, hablamos de ellas con toda seguridad. Suponemos que todos las conciben de la misma manera: pero lo suponemos gratuitamente porque no tenemos ninguna prueba (Pascal, 2010: 221).

La prueba del lenguaje -ese que comunica y nombra la existencia de las cosas y del sujeto- sólo viene a dar cuenta de algo improbable para el hombre: la manifestación de un lenguaje que acontece por fuera de su demostración; es decir, la exposición de una lengua ajena a toda posibilidad de nombrar, fijar o definir aquello que Dios, el mundo, y las cosas son. Lo que dicha prueba confirma es la experiencia de un espasmo

y temblor que nos enseña las fisuras, heridas y llagas en la unidad del sujeto, cuando el lenguaje ya no puede seguir asistiendo a su tarea de "pronunciar palabras", en y por el hombre. Pascal abandona las palabras dejándolas huérfanas porque ya no hay en ellas nada que decir de la oscuridad de las cosas. Y es ante este desesperado abandono que el autor no puede más que callar: la prueba es prueba de un "espacio infinitamente silencioso" (Pascal, 2010: 245).

Este es el verdadero motivo del sufrimiento por el cual sucede en Pascal, la experiencia de lo trágico. Experiencia cuyo modo de expresión da cuenta de la falsedad del lenguaje; imposibilidad de decir el silencio; exigencia e imposibilidad de un habla verdadera para decir la oscuridad. En el marco de dichas reflexiones pensamos que la tragicidad implica la puesta en obra de una contradicción simultánea; esto es, de la presencia de una tensión -entre esa 'extrema grandeza' llamada Dios y esa 'extrema pobreza' llamada hombre- cuya exigencia consiste en arriesgar un encuentro con la oscuridad, siempre fracasado.

Vale mencionar entonces, que el silencio implica para el pensador una experiencia perpleja frente al espasmo de esa oscuridad que falta aún por decir. Y así, en la exigencia de ese no decir nada, precipitarse escandalosamente a la tranquilizadora manera de nombrar las cosas. La oscuridad, entonces, es ese silencio que incomoda y, al mismo tiempo, interpela al sujeto cuando ya no dispone de palabras para contestar.

En esa insistencia fallida por ensayar nombres para una oscuridad que es en sí innombrable, es precisamente ese algo el único resto de certidumbre que acontece como oscuridad y que solo puede darse a conocer en el hombre a través de lo que Pascal llamará la apuesta. Dicha apuesta consistirá, primeramente, en buscar en la alianza con Dios, una forma de aproximarse a la oscuridad propia de las cosas; ese Dios que sólo es accesible "ascendiendo a una región superior" (Blanchot, 1970: 172) en la que no está, para el hombre, ni totalmente manifiesto ni totalmente oculto, pero que sí "se pretende anterior no solo a quien nombra sino también a lo que nombra" (2007: 235).

"Hay que apostar" (2010: 234), dice por lo tanto el pensador; y es precisamente en ese acto del *hay que* donde acontece el encuentro con Dios, pero cuya manifestación implica, al mismo tiempo, la introducción de un riesgo en el pensamiento. "Riesgo calculado, dice Blanchot, aunque escape a toda medida" (1970: 177-178), porque hay una apuesta a la que el pensamiento se arriesga, aunque se sepa, y reconozca, que no hay posibilidad de prueba ni demostración de aquello por lo que se apuesta (Dios, en este caso).

Por este desvío tocamos el punto donde el pensamiento alcanza sus mayores exigencias, ya que:

"semejante conciencia trágica, separada infinitamente de Dios y separada del mundo, pero viviendo solo para este Dios, no se alcanza sino en la separación y viviendo solo dentro de este mundo que no conoce sino

por las insuficiencias que rechaza" (Blanchot, 1970: 179).

En el *corpus* de poemas de *Apuestas en lo oscuro* (2000), la experiencia poética de lo trágico asume la perplejidad como uno de sus rasgos característicos. Se trata así de una experiencia que acontece en la riesgosa apuesta por ensayar nombres que otorguen un lugar a la voz poética desde donde enunciar su inmediata relación con las cosas; riesgo que implica, al mismo tiempo, el encuentro de una extraña familiaridad con el lenguaje, algo que en él se experimenta como desconocido y oscuro y frente al cual la voz poética no puede más que reconocer la precariedad del lenguaje del cual dispone para asistir a las cosas.

3.4. Escribir desde la angustia: experiencia trágica de la contemplación en el Romanticismo de Jena

El riesgoso lugar en el cual la apuesta pascaliana colocó al pensamiento moderno implica el rechazo de los presupuestos racionalistas desarrollados por Descartes; esto es, rechazo por una manera cognoscitiva de relacionarnos con el mundo -que implica el dominio de los objetos a partir de los conceptos que nosotros mismos les imponemos. Como así también, rechazo por el despliegue de una relación práctica con ese mundo -es decir, por el acontecimiento de una racionalidad impuesta por sobre nuestra sensibilidad.

Esta escisión ante la cual está condenado el hombre moderno es también ruptura de una conciencia destinada a la aceptación de su finitud. Dicho de otro modo, se trata de una experiencia desgarradora e ineludible frente a aquel doloroso y cruel despojo que implica, por consiguiente, el despliegue de un abismo entre el vivir y por lo tanto, verbalizar.

Es justamente en el intento por diseñar una vía que permita el reencuentro imposible entre el hombre, el mundo y las palabras, que la filosofía impulsada por el Romanticismo de Jena (1795-1804) dará un paso decisivo frente a los postulados pascalianos sobre la tragicidad. Para estos románticos, el hombre se halla en un espacio indeterminado, distanciado de toda referencialidad posible y destinado, tal como lo sugiere Novalis, a desplazarse a partir de la noche que abraza a la naturaleza como la única instancia propicia desde donde pensar y hablar: el dominio de la oscuridad desplegada en la naturaleza comienza allí donde *faltan* las seguridades de todo posible nombrar. Esto es así porque el acontecimiento de dicha oscuridad -entendido para ellos como lo más íntimo de la naturaleza- existe antes de toda posible manifestación de las palabras.

El hecho de que la noche no pueda ser vencida por aquello que viene después de ella (es decir, la claridad de una palabra que sea capaz de nombrar el acontecimiento de la naturaleza), obliga al pensamiento a permanecer en una especie de oscilación, manteniéndose en la

penumbra indiscernible e inapropiada de la naturaleza.

Es en el marco de estas consideraciones que el pensamiento encierra, para los románticos, una *concepción trágica*, ya que este se despliega como "el afán o la tendencia apasionada e innata del hombre hacia lo ilimitado, lo universal y absoluto, acompañada de la conciencia de la imposibilidad de alcanzar esa meta" (Argullol, 1984: 29).

La naturaleza, entonces, se percibe como lo desconocido, lo profundo, lo distante, lo inabarcable, porque en ella reside lo infinito. Pero, simultáneamente, -tal como lo destaca Argullol- el hombre romántico ansía reconciliarse con ella, reencontrar su identidad en esa infinitud que aparece como abismo deseado e inalcanzable.

Será precisamente la poesía la que deja de ser entonces simple representación del mundo para convertirse en acto de una presencia infinita, de una presencia que perdura como innombrable e indescriptible; esto es, el despliegue de una experiencia estética y poética capaz de acceder a lo indecible de la naturaleza sin tener que reducirla nuevamente a lo discursivo. De esta manera, la experiencia posibilita el hacerse sensible de lo infinito en el poema.

Y aquí ya todo sería propicio para lograr la anhelada reconciliación con los dioses y la posibilidad de relacionarse íntimamente con las cosas, en el espectáculo digno de su contemplación, contemplación llamada al silencio, ante el despliegue de las cosas sin nombres.

Las cosas invitan a ser contempladas en su gozo, alejadas de aquellos presupuestos que dictaminan sus conceptos o de los mandatos de la razón. Sólo alcanzan su condición más alta en la caída de sus referencias, en lo incondicionado del mundo.

Ya es posible dar un paso más allá, y es que la experiencia poética también consiste, para el romántico, en el despliegue de una experiencia trágica; este es el verdadero destino del poeta: arrojar en cuerpo y alma a la inmensidad del paisaje contemplado y perder, inevitablemente, algo de sí para el encuentro con lo divino; esto es, abandono al absoluto y al mismo tiempo riesgo, fisura y quiebre de sí. El canto a la Belleza primigenia es entonces, sacrificio que acontece como descenso al fondo de los abismos, donde ya no hay nada que decir, donde toda palabra sobra y cuyo peso recae sobre los hombros del poeta.

La verdad en su acontecer es ella misma trágica; y desde la distancia a su tragedia asistimos, en la contemplación silenciosa de la eterna escisión entre dioses y hombres, entre el hombre y la naturaleza; aquello que se muestra como irrevelable en el *entre* y que requiere de una contemplación callada frente a la puesta en escena del abismo, en la imposibilidad de decir lo indecible de ese saber, en el *callar* aceptando la inevitable escisión de la existencia humana, ese otro lado de la noche.

En los poemas de Giannuzzi la experiencia poética de lo trágico acontece como experiencia contemplativa, dada en la entrega del sujeto poético a la desposesión de las palabras en el

advenimiento de eso otro resguardado en la noche como el misterio propio e íntimo de las cosas. El poema se vuelve testimonio de un sujeto fragmentado, errante, ante la exposición de aquello que en la noche escapa a toda posible significación y apropiación.

3.5. Hölderlin y el *abismo* como experiencia de lo trágico

Para Hölderlin, la vuelta inevitable e "imperativa" (Lacoue-Labarthe, 2002: 56) del hombre al mundo fisurado (dada en el marco de la retirada de Dios), implica una complejidad aún mayor que se enmarca en una particular manera de asumir el pensamiento poético, el cual tiene como punto de apoyo salvar la escisión poética que los románticos buscaban cerrar y que Hölderlin encontrará en la noción de *cesura* como su expresión más acertada.

Inhabilitado para dar curso a su inspiración, el poeta experimenta un profundo cambio (impulsado por dichas exigencias) que se orienta, tal como lo aprecian críticos contemporáneos, a "un retorno a Sófocles" (Lacoue-Labarthe, 2010: 69; Taminniaux, 1995: 283-284; Dastur, 2013: 18), que "(des)organiza el esquema dialéctico de la tragedia" (Lacoue-Labarthe, 2010: 70).¹

De este modo, dicha vuelta hacia atrás, le permitirá a Hölderlin poner en claro que esta exigencia que enmaraña al yo poético en el curso de su poesía no surge de los dioses, sino de una *herida* (Lanceros, 1997) infligida en la poesía que despliega, bajo la mirada de ese yo, una

complejidad que lo conduce a los límites de su propia manera de ver y decir. Esto se debe, principalmente a que, para Hölderlin, la experiencia poética no tiene nada previamente determinado para comunicar, sino más bien, "la difícil génesis de ella misma en cuanto 'algo'" (Rühle, 2007: 57). En otras palabras, esto quiere decir que, la experiencia poética es una fuerza creadora que engendra el poema en cuanto forma; esto es, una fuerza que ese *algo* produce convirtiéndola en una forma experimentable de lenguaje; vale decir, "una fuerza que no solo se realiza dentro del poema mismo sino también en el encuentro con él" (2007: 57).

La herida trágica se configura como experiencia en la imposible forma del silencio, "en el diseño atópico de una ausencia que se impone como resto, como recuerdo de lo reprimido, de lo integrado" (Lanceros, 1997: 106). Lo trágico es, entonces, *experiencia*, enredada en la magia de la palabra poética que participa del silencio y recuerda la profundidad del abismo, del dolor ocasionado en la herida. Tal es así que, en la medida en que el poeta se coloca en ese no-lugar de la hendidura, allí donde se hace verdadera la experiencia poética de lo trágico, se sabe fuera tanto del espacio propio e ignoto de los dioses, como del espacio codificado por los hombres. El sujeto, por lo tanto, ya no es el punto de partida del pensamiento trágico, y las apreciaciones de Hölderlin apuntan a una poesía que, lejos de ser ahora expresión de una interioridad, exige el buceo del poeta en el abismo abierto por la

cesura que acontece sólo por obra y gracia de la palabra pura.

Este será el motivo por el cual comprender que la cesura escapa a toda duración y abre así una temporalidad irreversible a la vez que discordante.

Impalpable y privada de contenido, esta hendidura es el golpe de la inmediatez en la mediatez del lenguaje y, por consiguiente, el punto de nacimiento de la rasgadura del yo. Será la *exigencia* que Hölderlin perseguirá en la poesía:

"Hacer mantener la cesura, darle consistencia a su éxtasis o a su suspensión, inscribir su pérdida o su vacío en el movimiento acumulativo del lenguaje y de la vida" (Bailly, 2010: 136).

El yo poético se encuentra con ese 'algo' de la materialidad del poema, a través del silencio que acontece, que interrumpe en el fluir del poema como cesura. Y es justamente esa forma particular de interpretar ese 'algo' extraño del mundo lo que interpela al yo poético, transformando su relación con el mundo y consigo mismo. Este yo poético se comunica y se transforma incesantemente en el acontecimiento de la cesura como lo más íntimo del poema. Se trata de un yo extrañado, que habla en el poema desde las disonancias de su modo singular de proceder. En la cesura del poema asistimos entonces, a la génesis y al 'advenir-al-mundo' del yo poético cuyos límites y posibilidades se condicionan mutuamente en la experiencia de la suspensión del lenguaje, porque es allí, "donde se encuentra el significado real de la tragedia humana" (Hertmans, 2007: 26); porque es allí donde la experiencia poética de lo trágico

acontece como separación, rasgadura, fisura, síncope, ante lo otro de sí.

En los poemas de Giannuzzi analizados se manifiesta asimismo una experiencia poética de lo trágico cuya especificidad consiste en la irrupción de una experiencia del abismo que tiene lugar en una cesura que expone al sujeto a lo otro de sí, al ensayar modos de albergar aquello que del mundo permanece extraño y desconocido para él. Se trata, precisamente, de una experiencia que señala la imposibilidad del hombre de habitar el mundo sin dejar de ser, al mismo tiempo, él mismo.

3.6. Lacoue-Labarthe y la *nada* como experiencia de lo trágico

Próximo a las enunciaciones de Hölderlin, Lacoue-Labarthe designa como tragedia a la *catarsis* de lo especulativo; lo que también quiere decir: la *catarsis* de lo religioso y de lo sacrificial. Motivo por el cual, la estructura representativa deja de garantizar la posibilidad de un reencuentro con la divinidad desde el momento en el cual el espectáculo trágico supone tras de sí la pérdida de toda postura enunciativa.

Siguiendo los presupuestos de Benjamin sobre Hölderlin, el momento verdaderamente trágico se halla, a ojos de Lacoue-Labarthe, en el abandono de la inmediatez que acontece en la comunicación de lo concreto; abandono que produce, al mismo tiempo, la caída del hombre en el abismo de la mediatez de toda comunicación, de toda palabra asumida como medio. Para Lacoue-Labarthe esta

reflexión implica un verdadero *desfallecimiento* del mito; esto es, una disolución de la apariencia del lenguaje y apertura al abismo (que es inaparente y anti-mítico) que acontece en la caída del lenguaje. Es en ese abismo donde se da precisamente lo impronunciable del lenguaje, susceptible e imposible de reducirse al nivel del concepto.

El filósofo propone así dar un paso más allá de estas formulaciones, incursionando así en la especificidad de la palabra "desfallecimiento", ya que es en ese recorrido etimológico donde encuentra la mayor exigencia para la poesía: será ella la que toma distancia del mito para postular otro modo de entrar en relación con lo trágico.

En el marco de esta idea, para el pensador no hay poema que no pueda sostenerse si no es "a partir de la *falta* de aquello que debería soportar" (2007: 64); esto es, a partir de la *falta* de la eterna rigidez de la palabra con la cual establecer el armonioso vínculo con los dioses. Lo que así resulta afectado por esta exigencia sin contenidos es justamente la esencialidad misma del acto de todo nombrar, dada en ese preciso momento en el que el hombre es devuelto a la tierra y a su "grosera realidad" (2007: 51), y a las cuales, según el filósofo, se entregaría la escritura de Hölderlin.

Esta es la exigencia de escribir que Lacoue-Labarthe entrevé en Hölderlin y en la poesía contemporánea; dicho de otro modo, esta es "la forma del moderno destino" del imperativo, aquel "que supone «el vagabundeo ante lo impensable»" (Lacoue-Labarthe, 2007: 65) y que el

filósofo formulará como experiencia moderna de lo trágico o experiencia de la nada.

Lo impensable es, por consiguiente, la experiencia del afuera o de lo *otro* del lenguaje que se precipita allí donde inesperadamente acontece la poesía.

Para el filósofo, se trata de una experiencia que nada tiene *que* o *para* decir, y este es el motivo por el cual dirá que "toda experiencia es experiencia de la nada" (2006:29). *Nada* es otro nombre para lo impensable aunque, justamente, se trate de aquello que la experiencia poética "quiere-no-decir".

Acerca de estas reflexiones sobre la experiencia poética de la nada en Lacoue-Labarthe, dice Gabriela Milone en su ensayo "Imposibilidad y experiencia poética":

Nada es lo que se quiere decir, y así el poema es tanto posible como imposible, habla de la imposibilidad de hablar que como palabra es reserva de nada y como lenguaje es un balbuceo, un tartamudeo ante el vértigo de la experiencia (2010: 128).

Dichas palabras nos recuerdan las lecturas de Lacoue-Labarthe sobre la experiencia poética en Hölderlin; en ellas el filósofo señala el descubrimiento en los poemas de una "lógica infinitamente *paradójica* y sin posible resolución" o clausura (Lacoue-Labarthe, 2010: 57). La poesía es entonces, interrupción, espera, inclinación repentina, y suspensión del lenguaje. En consecuencia, ella "adviene allí donde, inesperadamente cede el lenguaje" (Lacoue-Labarthe, 2006: 30), siendo ahora la cesura ese 'lugar sin lugar' donde la poesía condensa tanto el

reconocimiento de una *extrañeza* como así también el reconocimiento de *otro* lenguaje. En otras palabras, la poesía toca su posibilidad sin posibilidad como interrupción o puesta en suspenso "en ese insólito y breve instante, en el momento del guiño o en el de la incidencia" (Lacoue-Labarthe, 2006: 31).

De este modo, la experiencia poética es la puesta en marcha de un *riesgo* que prueba la imposible exigencia de escribir aquello que de otra manera resulta impensable e indecible para el pensamiento. Se trata, entonces, de pensar en un mundo posterior al mito donde el poeta sea ahora tributario de esta escisión, de la tensión acontecida en la separación entre lo posible e imposible, hendidura inconclusa, que afecta al sujeto como temblor y a la palabra como interrupción.

La experiencia poética de lo trágico supone la pérdida de toda posición y de toda seguridad enunciativa y por tal motivo, sólo se puede dar cuenta del impulso y remisión al instante inicial de dicha experiencia. Es en ese 'dar cuenta de', experiencia vertiginosa donde reside el modo de ser de la cesura: allí, en esa intercepción de lo que avanza y de lo que se coloca en retirada. Es la irrupción de lo transitorio, de lo figurativo, que no puede actualizarse y temporalizarse más que modificándose en su reiteración. Sólo puede decirse que la cesura es acontecimiento puro, vacío, nulo, en el que se revela -sin revelarse- la experiencia poética de la nada que acontece en la separación del ser de sí.

Decimos, entonces que en la cesura hay *algo* que pasa, que no tiene lugar completamente más que en su borde; hay *algo* que en ella se transmite por sí mismo, que sostiene, que *exige* una aguda atención temporal, que empuja y antecede a quien que habla, a quien pronuncia un sonido en el tránsito del poema. Lacoue-Labarthe llama a ese *algo*, ritmo: el punto en el que el poeta logra encontrarse como 'lo otro de sí', como lo otro que resuena necesariamente en sí.

Así comprendido el ritmo problematiza el flujo temporal unitario, no es el tiempo como tal en su transcurrir, en su pasando; se trata, más bien, de un tiempo otro, y es por eso que su condición de inteligibilidad recae siempre por fuera de él.

La cesura se despliega, entonces, como una articulación que reúne y tensa igualmente la inestabilidad de la brecha vibrante del ritmo, aquello que en él a la vez se espera y se rechaza, se suscita y se elude, que estremece al sujeto en el límite más extremo de su desgarradura y de su resto.

En el poemario de Giannuzzi su singular experiencia poética de lo trágico es además una experiencia de la nada. Y se agrega, en consonancia con las lecturas que el propio Giannuzzi realizó sobre la poética de Eliot, que dicha experiencia consiste en el advenimiento y repetición del acontecimiento de algo, ante la ausencia de Dios. Se trata de una experiencia que se arriesga en el sacrificio de las palabras que dice lo que excede y resguarda al hombre, al mismo tiempo que calla al entregarse a la espera de

aquello que adviene como un tiempo otro, en el que el ritmo interrumpe como imposible devenir de la muerte, engañándola y postergándola en el acto indefinido de su reiteración.

4. En el vértigo del poema: experiencia poética de lo trágico en *Apuestas en lo oscuro*

En esta obra de Giannuzzi (2000), los objetos se presentan confinados al espacio íntimo del sujeto lírico y a sus deseos: son amados en su proximidad o en su distancia, esperados, o incluso, usados, contemplados en su quietud. Sin embargo, hay algo que predomina en la presencia de todos ellos y es que, ante el intento de otorgar nombres o conceptos que se adecúen a su funcionalidad, se sustraen del sujeto poético con descomunal violencia, afectado y al mismo tiempo rechazado por ellos. Esto tal vez se deba a la particular interpretación que Giannuzzi hace de la poesía y que repercutirá a lo largo de todo el *corpus* de poemas. Para él, la poesía propone otra manera de entrar en relación con el mundo a partir del reconocimiento y la apertura de una zona indeterminada, que arroja al poeta en un espacio sin conceptos fijos. La palabra poética será entonces, la iniciativa de una búsqueda personal que se repliega alrededor del poema, como algo que atrae y al mismo tiempo sorprende al poeta.

La insistencia en la que indaga Giannuzzi en *Apuestas en lo oscuro*, es encontrar la desnudez de las palabras para presentar el mundo, depositar la confianza en ellas con el deseo de que

ciegamente manifiesten la intimidad que las cosas guardan en sí, o, dicho en términos del propio poeta, "su secreto" (Giannuzzi, en Bordelois, 2000: 12). La inquietud por hallar la profundidad de las cosas, implica, al mismo tiempo, encontrarse con otra certeza, y que es la imposibilidad de llegar o de escarbar en el fondo de ellas. Las cosas, en realidad, no hacen más que "demorar los límites" (2000: 451) de un mundo que "espera su presa" (2000: 451), y "presionan contra las paredes que nos refugian" (2000: 452).

Lo trágico se configura así en el marco de un espacio en el que los objetos falsamente se dejan apreciar y describir en su superficie, se vuelven íntimos o personales en su apariencia para la voz poética, se dejan aprehender a través del curso de una mirada que delinea sus bordes; pero al mismo tiempo, estos disponen de una fuerza y una 'oscuridad' cuya densidad desfamiliariza la relación de la voz poética con las cosas y consigo misma en un "mundo/que se dispone a dividirse en dos" (2000: 509). La lectura de los poemas deja ver una particular y tensa relación dada entre el mundo humano y el mundo natural; tensión que responde a "cierta nostalgia por lo que llamamos paraíso perdido y cierta asunción, también de lo humano como nuestro ámbito irreductible" (Giannuzzi, en Saavedra, 2002).

Desarticulada, entonces, la comunicación habitual con las cosas, estas se presentan fragmentadas, revelando una fisura imprevisible que no es más que su fondo común, que no es más que una relación inadvertida, aunque a pesar de todo sea

esta relación la que las ligue en la distancia, en la demora, en el reclamo y en la afirmación de un movimiento sin sentido.

Esta experiencia de la perplejidad implica el reconocimiento de 'algo' que permanece oculto en las cosas. Se trata de aquella parte en la que incluso reside el encuentro con una 'oscuridad', con algo desconocido que vuelve a lanzar a la voz poética en la búsqueda de algo incierto, en el inevitable espanto del extravío.

Si entonces "hoy el mundo es demasiado" (2000: 507), "¿dónde estamos cuando nuestros trabajos/ se desvanecen ante los rostros oscuros?" (2000: 499). Así lo señala el propio Giannuzzi, estamos allí donde "el drama de la expresión" es temor de "quedarse a solas con el propio lenguaje" (Giannuzzi, en Magistris, 1999). Situación que para Giannuzzi explica la dificultad de la poesía, su lugar extraviado de la instancia comunicativa, porque toda denominación implica destrucción, que se traduce en los elementos de un mundo caótico del cual resulta imposible recabar su sentido.

La experiencia de la contemplación acontece allí donde el sujeto poético asume inevitablemente las palabras que lo ubican en una incomodidad, determinando al mismo tiempo, su irregularidad y variabilidad, porque "en el mismo mundo y en medio de la noche/yo me roía las uñas, ignorando/cómo instalar una pasión en lo desconocido" (Giannuzzi, 2000: 457). Eso es así porque el sujeto poético encuentra inagotable el trabajo de ensayar un encuentro con lo

desconocido, como si todo se tratase de "un oscuro e inexplicable sufrimiento/de un mundo que estallaba por azar" (2000: 474).

Esta es la marca, la huella de la voz de un "poeta de oscuro oído que no percibe el rumor/de un sistema coherente de realidad" (2000: 465); poeta situado frente a la ventana intentando interpretar fracasadamente la 'oscuridad' secreta de las cosas, porque "no había logrado/una melodía estable donde perdurar" (2000: 466).

En esta experiencia de lo trágico, la perplejidad y la contemplación se conjugan indisolublemente en la tensión inscripta entre la necesidad de un "lenguaje en preparación" (2000: 478) y la imposibilidad de "la certeza del fin" (2000: 498); tensión que por consiguiente se traduce en un gesto de escritura privada de cualquier salto hacia la conclusividad, pero que priva igualmente al yo poético del encuentro íntimo con el resto perdurable de las cosas en donde hallar algún primitivo y perdido sentido, o "una sustancia decisiva/que resuelva esta marcha emprendida hace tiempo" (2000:477), del reposo seguro al final del viaje.

El poema, entonces, se escribe en los restos de un yo que reza en las penurias del lenguaje, que recuerda lo perdido y olvidado, cuando "en la vejección, el mundo/perdía su nombre y sospechó/no más poemas después de eso" (2000: 517). Porque es precisamente en la posterioridad del poema, del poema que se hace poema en su escribirse, donde no hay 'nada'. Así, la escritura poética solo participa en los vestigios del

lenguaje; allí donde su incertidumbre es la velada sabiduría de una lengua anterior. Allí, ahí, donde nadie habla, o donde habla una voz vaciada de su subjetividad y expresión, la escritura poética anhela permanecer más cerca de las cosas, buscando realizarse en un combate contra sí misma, ¿en la reminiscencia de un instante inicial?

En el marco de este juego de tensiones en el que las cosas pertenecen a un tiempo que antecede al lenguaje, que señalizan lo trágico y a las que constantemente asistimos en la poética de Giannuzzi, se presencia lo necesariamente callado del pensamiento, aquello que el lenguaje ha dejado en la sombra de una experiencia y que a su vez, busca ser restaurada con el texto" (2010: 279).

Aquella exigencia que se percibe en todos estos poemas de Giannuzzi es la necesidad de mantener, hacer perdurable la tensión; en esa cesura que guarda las esperanzas de encontrarse con el advenimiento de eso desconocido, que salvaría a la voz de su caducidad.

Si la tragicidad es, entonces, la única manera de hacer perdurable la voz poética, será precisamente apostando a la presencia de un lenguaje que aspire sin *pre-tensiones* ni *intenciones* el lugar donde la materia mueva el campo ilusorio de las significaciones. De esta manera, Giannuzzi encuentra en la música la apertura de una temporalidad otra que escapa a toda duración, que derrota la conciencia mortal y remita a una especie de lengua originaria. En ese reposo del 'allí' donde se sitúa lo que permanece

como forma y como materia del movimiento del fluir poético, habita el lenguaje de las cosas.

La escritura poética busca la manifestación y testimonio de esa otredad -señalada a menudo por el poeta como "lo desconocido" (Giannuzzi, en Sampaolesi, 2000)- que acontece en un espaciamento sonoro siempre vasto de ausencia y en los poemas muestra la entrega y el sacrificio de una palabra o frase que quiebra, disgrega o suspende, la regularidad y temporalidad del poema.

La tarea de la escritura poética es mantener abierta esa cesura que interrumpe el regreso del viento; abrir ese allí donde acontece la suspensión de otra temporalidad, en la que adviene la experiencia del abismo: es decir, allí donde el lenguaje deja de ser carga humana, materia temporal y significativa de la voz, para que la música "irrumpe destellando señales/que tratan de decir algo para siempre" (2000: 510).

La escritura poética anhela ese tiempo *otro* en el que la música se interrumpe como imposible devenir de la muerte, que la engaña postergándola. Ella, que se arriesga en el regreso indefinido de la repetición, al encuentro azaroso con una extraña familiaridad del lenguaje que le otorgue un lugar en donde habitar.

El ritmo suena como pausa que no se deja decir o significar en el poema, ni identificar en el comienzo o final de su repetición, que se manifiesta insistente y anhelosamente en el borde de la cesura como un *estar a punto de decir* eso que acontece en la suspensión. Allí donde se

entrevé "extraviada la conciencia de la finitud" (2000: 479); donde una "pesadilla retrocede" (Giannuzzi, 2000: 481); "allí/donde ya no quedaba nada que perder" (2000:490); donde la experiencia poética de lo trágico acontece.

La poesía de Giannuzzi en el trazo de la escritura convoca a la imposible desaparición de la subjetividad, huella, marca, impronta del yo. La experiencia de lo trágico surge ahí donde esos restos del yo siguen pronunciando 'yo' a pesar de todo; insistiendo en la demora del poema como perdurabilidad: desmesuradamente como musicalidad del poema, presencia inevitable que se instala y que se repite bajo la resistencia de un 'todavía'.

Este necesario pero imposible deseo de despojarse de una subjetividad se erige paradójicamente, como la apuesta final de quien se sabe destinado al fracaso; de quien se sabe propicio a la entrega.

Notas

¹ Esta "(des)organización" de la cual habla Lacoue-Labarthe, es desarrollada en profundidad por Rühle (2007). Dice el pensador que se trata "de una concepción que Hölderlin, bajo la presión de la propia experiencia de crisis, reconoce ahora inesperadamente en una nueva visión de la poesía antigua. Su experiencia de crisis no sólo le convierte en cuestionables los propios supuestos, sino que transforma además su visión de la (hasta el momento) idealizada antigüedad. Entre los cambios de su presente autocomprensión Hölderlin se ve confrontado también con aspectos extraños del pasado antiguo, de los cuales resultarán futuras exigencias completamente nuevas para su poesía. (...) Y estos nuevos conocimientos acerca del pasado transforman de nuevo las condiciones de su presente autocomprensión" (Rühle, 2007: 53). Dichas

reflexiones las refiere el pensador con respecto a la obra de Hölderlin titulada *Notas sobre Edipo*.

5. Bibliografía

5. 1. Bibliografía primaria

GIANNUZZI, Joaquín (2000): "Apuestas en lo oscuro". En: *Obra poética*. Buenos Aires. Emecé Editores.

5. 2. Otras obras de Joaquín Giannuzzi

GIANNUZZI, Joaquín (2006): *Antología poética*. Madrid. Visor.

5. 3. Entrevistas a Joaquín Giannuzzi

ARRO, Evelyn (2004, agosto): "Giannuzzi por Giannuzzi". En: *Nueve perros*. Año 4. Nº 4. Rosario. Págs.: 1-5. Disponible en: http://www.cetycli.org/sitio/perro_3.pdf

BORDELOIS, Ivonne (2000, noviembre): "Diálogo con Joaquín Giannuzzi". En: *Hablar de poesía*. Año II. Nº4. Buenos Aires. Págs.: 11-17. Disponible en: <http://hablardepoesia.com.ar/numero-4/dialogo-con-joaquin-giannuzzi/>

SAMPAOLESI, Mario (2000): "Entrevista a Joaquín Giannuzzi". En: INTI. Revista de literatura hispánica. Nº 55-56. Rhode Island. Disponible en: <http://www.eldigoras.com/eom/2002/aire17msp03.htm>

SAAVEDRA, Guillermo (2002, Otoño-invierno): "Conversación con Joaquín Giannuzzi". En: *La estafeta del viento*. Revista de poesía de la casa de América. Nº 2. Disponible en:

<http://www.laestafetadelviento.es/conversaciones/conversacion-con-joaquin-giannuzzi>

5. 4. Bibliografía crítica sobre Joaquín Giannuzzi

BLANCO, Mariela (2011): *El ángel y la mosca. Las poéticas de César Fernández Moreno, Joaquín Giannuzzi y Alfredo Veiravé*. Mar del Plata. Eudem.

CHEJFEC, Sergio (2010): *Sobre Giannuzzi*. Buenos Aires. Bajo la luna.

5. 5. Bibliografía general

ARGULLOL, Rafael (1984): *El Héroe y el Único, el espíritu trágico del romanticismo*. Madrid. Taurus

BAILLY, Jean-Christophe (2010): "L'infinitif de la césure". En: *Philippe Lacoue-Labarthe. La césure et l'impossible*. Paris. Lignes.

- BIRAULT, Henri (2005): "Pascal: Christianisme et Philosophie". En: *De l' être, du divin et des dieux*. Paris. Editions du Cerf.
- BLANCHOT, Maurice (2007): "La mano de Pascal". En: *La parte del fuego*. Madrid. Arena.
- BLANCHOT, Maurice (1970): "El pensamiento trágico". En: *El diálogo inconcluso*. México. Monte Ávila Editores.
- CHIRPAZ, François (2010): *Dire le tragique et autres essais*. Paris. L'Harmattan.
- GARELLI, Gianluca; GENTILI, Carlo (2010): *Il tragico*. Bologna. Il mulino.
- GIVONE, Sergio (1991): *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*. La balsa de la medusa. Madrid. Visor.
- JAY, Martin (2009): *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires. Paidós.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (2009): *Écris sur l'art*. Genève. Les presses du réel.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (2007): "Il faut" y "El valor de la poesía". En: *Heidegger. La política del poema*. Madrid. Trotta.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (2004): *La poesía como experiencia*. Madrid. Arena.
- LANCEROS, Patxi (1999): *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Barcelona. Anthropos editorial.
- MILONE, Gabriela (2010): "Imposibilidad y Experiencia poética". En: *Nombres. Revista de Filosofía*. Nº 24. Córdoba. Alción Editora.
- PASCAL, Blaise (2010): *Pensamientos*. Buenos Aires. Aguilar.
- ROSSET, Clément (2010): *La filosofía trágica*. Buenos Aires. El cuenco de plata.
- RÜHLE, Volker (2007): "El yo extraño a sí mismo. Hacia la constitución de la autoconciencia poética en Hölderlin". En: *Cuaderno Gris*. Nº 8. Madrid.
- SERRA, José Pedro (2006): *Pensar o trágico. Categorias da tragédia grega*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.
- STEINER, Georges (2011): *La muerte de la tragedia*. Madrid. Siruela.